



REGIONE TOSCANA
Consiglio Regionale

Il corpo, la fiamma, il desiderio
**D. H. Lawrence, Firenze
e la sfida di Lady Chatterley**

a cura di Serena Cenni e Nick Ceramella



Atti del convegno internazionale

Edizioni dell'Assemblea

Edizioni dell'Assemblea

40

Consiglio Regionale della Toscana
Scandicci Cultura
Gabinetto G. P. Vieuxseux
The British Institute of Florence
New York University - Villa La Pietra
Università degli Studi di Firenze
Università degli Studi di Trento
Mediateca Regionale Toscana

Il corpo, la fiamma, il desiderio

**D. H. Lawrence, Firenze
e la sfida di Lady Chatterley**

a cura di Serena Cenni e Nick Ceramella

Atti del convegno internazionale di studi
Firenze, 29-30-31 maggio 2008

RINGRAZIAMENTI

Oltre agli studiosi di D. H. Lawrence che con la loro partecipazione hanno contribuito al successo del convegno, si ringraziano le istituzioni fiorentine per la collaborazione e il generoso sostegno. In particolare: il Presidente del Consiglio Regionale della Toscana, Riccardo Nencini, il Console britannico, Moira Macfarlane, il Sindaco di Scandicci, Simone Gheri, il Presidente di Scandicci Cultura, Aldo Frangioni, il Direttore del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux, Maurizio Bossi, la Direttrice del British Institute, Vanessa Hall-Smith, la Direttrice della New York University-Villa la Pietra, Ellyn Toscano. Si ringraziano anche le Università di Firenze e di Trento per aver accordato il loro patrocinio.

Molte sono le persone che con la loro stima, la loro amicizia e il loro aiuto hanno reso possibile la realizzazione a Firenze di questo convegno su *Lady Chatterley*. Qui desideriamo ricordare:

Mark Anderson, Luciano Aloigi, Francesca Baldry, Anna Boncompagni, Claudia Corti, Stefano De Martin, Cinzia Dolci, Daniele Madio, Sandro Melani, Stefania Michelucci, Pier Luigi Meucci, Ismaris Molina, Cleopatra Monco, Susan Payne, Angelo Pollina, Daniela Ricci, Severino Saccardi, Cinzia Sestini, Patrizio Suppa, Alessandra Taiuti, Valerio Viviani, Daniel Vogelmann, Michael Wyatt.

Un particolare ringraziamento ad Alessandro Mirenda per la generosità con cui ha messo a disposizione degli ospiti la propria villa dove gli attori e le attrici del Teatro Studio di Scandicci (su progetto di Fulvio Cauteruccio e Pietro Gaglianò) hanno letto una scelta di passi tratti dall'*Amante di Lady Chatterley* e dove, alla presenza del Console inglese, della Direttrice del British Institute, del Sindaco, del Presidente e del Direttore di Scandicci Cultura, è stata posta una lapide accanto al cancello dell'antica dimora per ricordare che lì D. H. Lawrence scrisse il suo capolavoro.

Sommario

Presentazione - Riccardo Nencini	7
Introduzione - Serena Cenni	9
Un romanzo tenero e delicato: Firenze e <i>L'amante di Lady Chatterley</i>	
Ornella De Zordo	
Una Lady sul Lungarno	31
Vita Fortunati	
Il primitivismo come nostalgia delle origini in <i>Lady Chatterley's Lover</i>	41
Mario Domenichelli	
Sesso e democratizzazione: <i>L'amante di Lady Chatterley</i>	55
D. H. Lawrence: sollecitazioni culturali in Toscana	
Laura Desideri	
Sulle tracce di Lawrence al Viesusseux	75
Simonetta de Filippis	
D. H. Lawrence and Tuscany: Art, Nature, Ideology	95
Bethan Jones	
Inviolable Secrets: D. H. Lawrence's Tuscan and Etruscan Nature Poetry	111
Serena Cenni e Sandro Melani	
Lawrence on Screen: filmare uno scandalo	125
Marija Knežević	
D. H. Lawrence: A Modernist in Florence	141
Stephen Rowley	
Outlining a (Convenient) Theory of Life: Lawrence's Designs on Etruria	159

L'amante di Lady Chatterley: il testo, la censura, le interpretazioni

Peter Preston Receiving <i>Lady Chatterley's Lover</i> : The Novel in British Culture, 1960-2008	177
Carla Comellini Romanzo e autobiografia in <i>Lady Chatterley's Lover</i>	213
Natalya Reinhold <i>Lady Chatterley's Lover</i> of the Cultural Crossways	223
Stefania Michelucci La dimensione visiva in <i>Lady Chatterley's Lover</i>	241
Franco Marucci L'ultima parola di Lady Chatterley	261
Nick Ceramella Major Scandal: Lady Chatterley and Her Lover Caught in the Act by the Italian Police, but in 1947	275
Decostruire/ricostruire la sessualità	
Mirella Billi <i>The God-Drag Complex</i> : divinità falliche e costrutti femminili in Lawrence	317
Izabel Brandão <i>Lady Chatterley's Lover</i> : The Erotic Route Towards Home	335
Valeria Bruni Il corpo apollineo e l'elemento dionisiaco nell'iconografia di Lawrence	361
Renzo D'Agnillo From the "overarching heaven [...] with a hopeful heart": Lawrence's Language of Sexual Regeneration in <i>The Rainbow</i> and <i>Lady Chatterley's Lover</i>	377
Howard J. Booth "They <i>don't</i> think as we're all men together": Region, Class and Personal Relationships in the First Version of <i>Lady Chatterley's Lover</i>	393
Le autrici e gli autori	409

Presentazione

Era il novembre del 1960 e presso l'Old Bailey, l'antico tribunale di Londra, dodici giurati, nove uomini e tre donne, dopo un processo durato dieci giorni, giudicarono *L'amante di Lady Chatterley* "non colpevole" dell'accusa di oscenità, ponendo così fine a un trentennio di accuse e di pubblicazioni clandestine e permettendo a Sir Allen Lane, il proprietario della Penguin Books, di pubblicare, per la prima volta e legalmente, la versione integrale del romanzo di D. H. Lawrence.

Ma la versione integrale e originale di quel testo percepito come trasgressivo da generazioni di lettori aveva, in realtà, avuto i natali alcuni decenni prima del 1960 e proprio a Firenze dove, nel lontano 1928, era stato stampata in mille copie firmate e numerate dall'autore stesso presso la Tipografia Giuntina di Via del Sole.

I lettori che sfoglieranno le pagine di questo volume – frutto di un convegno internazionale svoltosi nel maggio del 2008 – potranno così accostarsi all'appassionato itinerario esistenziale di uno scrittore che, come tanti raffinati e colti cosmopoliti, aveva scelto di trascorrere in Toscana un periodo della propria vita e potranno seguirne le tracce spaziali, le influenze culturali, le suggestioni intellettuali, le epifanie naturali, in cui Firenze, Scandicci e la Toscana hanno avuto – e non solo nella sua scrittura creativa, ma anche nei saggi critici e nei suoi dipinti – un ruolo dominante.

È all'*Amante di Lady Chatterley* e all'intensa interrelazione tra luoghi toscani e testi lawrenciani (narrativi, poetici e pittorici) che questo volume è dedicato, per evidenziarne l'influsso sull'elaborazione di un linguaggio del corpo e del desiderio volto a potenziare nuove gamme di emozioni considerate, fino ad allora, indicibili.

Riccardo Nencini

Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Introduzione

I saggi raccolti in questo volume costituiscono le più recenti riflessioni che un gruppo di studiosi, italiani e stranieri, ha dedicato nel maggio del 2008 al romanzo che, pubblicato a Firenze nel 1928, sarebbe divenuto celebre in tutto il mondo per il suo contenuto intensamente erotico: *L'amante di Lady Chatterley*.

Alla fama internazionale di cui ha goduto, e gode ancora a distanza di tanto tempo il testo lawrenciano, non corrisponde però – nella maggioranza dei lettori – la conoscenza di alcuni eventi che lo hanno legato indissolubilmente a Firenze e alla Toscana e che hanno motivato, a distanza di ottant'anni, il desiderio di celebrarlo con un convegno internazionale che, da una molteplicità di prospettive, lo interrogasse ancora per evidenziarne l'estrema modernità e originalità.

Ma proviamo a ripercorrerne brevemente le tappe più significative. Il suo autore, D. H. Lawrence, già noto al grande pubblico del secondo decennio del Novecento per alcune opere dalle trame sensuali e trasgressive (*Figli e amanti*, *L'arcobaleno*, *Donne in amore*), era arrivato a Firenze nella primavera del 1926 dopo un lungo soggiorno a Taos, nel Nuovo Messico, dove possedeva un piccolo *ranch* che, pur a malincuore, aveva dovuto abbandonare per l'aggravarsi della malattia polmonare che lo aveva colpito fin da ragazzo. Ma nei suoi progetti, una volta tornato in Europa, non c'è Firenze che già conosce, bensì la Toscana degli Etruschi che desidera visitare per acquisire maggiori notizie su quel popolo, fiero e misterioso, annientato dai Romani, e poterne comprendere meglio il possente vitalismo e il profondo senso del sacro.

Una breve sosta a Firenze nell'aprile del 1926 per potersi documentare sugli Etruschi al Gabinetto Vieusseux, ma soprattutto l'incontro con uno stravagante pittore britannico, che si occupa anche di spettacoli di marionette e vive con la numerosa famiglia sulle colline sopra Scandicci, lo introducono in uno spazio quasi incontami-

nato, lontano dalla città, in cui alla dolcezza della campagna toscana si affiancano ritmi autentici di vita rustica e serena.

La decisione di abbandonare l'albergo sul Lungarno della Zecca e di trasferirsi in una villa a San Polo a Mosciano è, in Lawrence, pressoché immediata e la sosta di pochi giorni a Firenze si tramuta in un soggiorno sulle colline a sud della città che durerà più di due anni. Qui, prese in affitto alcune stanze al piano nobile di un'antica villa (che a tutt'oggi appartiene alla famiglia Mirenda che l'ha mantenuta così come dovette apparire allo scrittore ottant'anni fa quando, per la prima volta, la raggiunse a piedi con la moglie Frieda), inizia a elaborare una storia d'ambientazione inglese che ha al suo centro un triangolo d'amore in cui la giovane moglie di un baronetto, invalido per le ferite riportate nella prima guerra mondiale, intreccia un'intensa relazione erotica con il guardiacaccia posto al controllo delle proprietà boschive del marito.

Ma non è tanto l'esistenza di un triangolo d'amore che rende questo romanzo così intrigante e innovativo (in fin dei conti tra Emma Bovary, Anna Karenina, Effi Briest e Constance Chatterley non sono poi trascorsi tanti anni e molte relazioni adulterine hanno attraversato la letteratura europea e inglese), quanto la modalità di presentazione degli incontri sessuali dei protagonisti e un linguaggio così emozionale ed erotizzante da catturare generazioni di lettori – almeno tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Novecento – in una rivoluzionaria “educazione sentimentale”.

Che l'autore fosse subito consapevole della portata trasgressiva del proprio prodotto artistico è percepibile dalle riflessioni costanti che egli scrive agli amici mentre procede nella stesura: “Sto scrivendo un nuovo romanzo, ma è così indecente, secondo la morale comune, che nessuno vorrà pubblicarlo”; “è un romanzo tenero, fragile, delicato”, ma è anche “una bomba”, un testo “fallico”, che non lascerà il pubblico passivo e indifferente. Prevede, infatti, una reazione aggressiva e isterica da parte dell'*establishment* rigido e bigotto, e già si immagina i commenti disgustati dei lettori più puritani che lo giudicheranno “osceno”, “depravato”, “immorale”, “pornografico”, non comprendendo il messaggio profondamente “etico” inscritto

nei corpi nudi dei protagonisti, nei loro movimenti sensuali e nel linguaggio così radicalmente erotico che, nel descriverne le vibrazioni più intime ed appassionate, frantuma e scardina i consumati *clichés* imposti dalle convenzioni.

Alla lettura del manoscritto l'editore americano Alfred Knopf e quello inglese, Arnold Secker, esprimono l'identico timore riguardo alla sua pubblicazione e consigliano a Lawrence di "purgare" il testo, espungendo le parti più scabrose. Ma lo scrittore orgogliosamente rifiuta e, accogliendo un suggerimento dell'amico Pino Orioli, che possiede una libreria antiquaria sul Lungarno Corsini, decide di far stampare il testo – che nel frattempo ha subito due successive elaborazioni – privatamente a Firenze. È così che nel marzo del 1928 il dattiloscritto integrale e originale viene portato da Lawrence e Orioli presso la Tipografia Giuntina di Via del Sole e qui accettato di buon grado dal tipografo Lorenzo Franceschini, dal momento che quel romanzo inglese, non contenendo nulla di politico, affrontava "cose che a Firenze si facevano tutti i giorni!". Ai primi di aprile il romanzo è già in bozze e Lawrence, come si evince dall'epistolario, si affanna a correggerle immergendosi in un duro lavoro di revisione per gli innumerevoli errori dello stampatore, che non conosce una parola di inglese, e consegnando le ultime pagine il 4 giugno del 1928. Ma quando le prime 200 copie, tra le mille preventivamente numerate e firmate usciranno, lo scrittore non le vedrà. Non è più a Firenze costretto a nuovi soggiorni tra le montagne svizzere e la riviera francese da una emorragia polmonare che lo ha colpito proprio a Villa Mirinda e che lo condurrà alla morte, a soli quarantaquattro anni, nel marzo del 1930.

Per ricordare, a distanza di ottant'anni, la composizione e la pubblicazione dell'*Amante di Lady Chatterley* che proprio qui, a Firenze, ha avuto i natali e per proporre un'approfondita discussione sul capolavoro che, fin dalla sua prima apparizione, subì pesanti censure, atti di pirateria editoriale, mutilazioni testuali, ostracismi e processi, è stato organizzato (da chi scrive e con l'aiuto di un gruppo di studiosi lawrenciani quali Ornella De Zordo, Mario Domenichelli, Franco Marucci, Sandro Melani, Stefania Michelucci e Nick Ceramella, che

si è occupato, in particolare, dei contatti con gli studiosi stranieri), un convegno internazionale che ha avuto il supporto di alcune prestigiose istituzioni e si è articolato in cinque incontri che hanno avuto luogo nella Sala del Gonfalone di Palazzo Panciatichi, sede del Consiglio regionale della Toscana e nella Sala Ferri del Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux (il 29 maggio), presso il Palazzo Lanfredini, sede del British Institute e nella suggestiva cornice di Villa Mirinda, sulle colline di Scandicci dove Lawrence elaborò nell'arco di due anni il suo capolavoro (il 30 maggio), per terminare, infine, a Villa La Pietra, appartenuta a Lord Acton e, attualmente, sede della New York University, nella cui biblioteca è conservata una copia della prima, rarissima, edizione di *Lady Chatterley* che, per l'occasione, è stata mostrata al pubblico (31 maggio).

Ma prima di presentare e argomentare i contenuti degli interventi che hanno preso in esame aspetti non solo del romanzo ma anche della variegata produzione "toscana" dello scrittore (saggi, racconti, poesie, dipinti...), converrà offrire una breve riflessione sul titolo del convegno e sulla poetica del corpo che sottende e permea la creatività artistica di Lawrence e che, proprio in *Lady Chatterley*, trova la sua formulazione più convincente.

È un Lawrence molto giovane, ma già molto deciso nelle sue opinioni, quello che scrive al filosofo Bertrand Russell nel dicembre del 1915 proponendo, nella discussione epistolare, una sua visione metaforicamente bipolare, dicotomica, della conoscenza – "Ora sono convinto di ciò che credevo quando avevo circa vent'anni; che c'è un altro centro di coscienza oltre il cervello e il sistema nervoso: una coscienza del sangue che esiste in noi indipendentemente dalla consapevolezza mentale..."¹ – e questo credo così intenso, così viscerale nel sangue distinto dall'intelletto, lo accompagnerà sino alla fine della sua esistenza nella convinzione di un'assoluta supremazia del "sentire", del "pulsare" del corpo sullo spirito. Questa consapevolezza sensuale, nella sua metaforica *Weltanschauung*, non appartiene all'intelletto, alla luce, bensì all'ombra, all'oscurità, alla *darkness* e la tragedia della vita è che la mente, la volontà esercitano una tirannia su quella parte più sanguigna, più vitale dell'essere, tentandone co-

stantemente la distruzione. Ma è proprio quella parte viva, pulsante, oscura e notturna che deve essere liberata se l'uomo vuole riconquistare il proprio Io originario, quello primario, integrale, prelinguistico; se vuole entrare in una connessione autentica con l'altro e vibrare all'unisono con i ritmi segreti dell'universo.

Una formulazione così metaforicamente anti-idealistica (anti-platonica, e poi anti-freudiana e anti-joyciana) che, in modo recursivo, tornerà nella produzione sia narrativa che poetica e drammaturgica di Lawrence, pone lo scrittore ai margini del pensiero e dello psicologismo novecentesco dominante sollecitando, da parte dei critici e degli intellettuali coevi e non, letture e definizioni spesso devalutative: profeta del sesso, apostolo dell'eros, propagatore di una nuova religione fallica, ma anche scrittore non sperimentale, distaccato – per proprie scelte esistenziali – dai circoli letterari più famosi e/o alla moda della Londra dell'epoca. Ma per Lawrence, come ha suggestivamente delineato il poeta Giuseppe Conte, niente è tradizionale, preciso, cristallino, rettilineo e “[...] la sua scrittura si affida a un movimento curvilineo, ondulatorio, sussultorio, ritmante, metamorfotico. Il significante non si blocca, come nell'automatismo surrealista o nel parolibberismo futurista, né si corruga e si incastra sulla riduzione critica del significato, come nei classici del Novecento, in Joyce, Eliot, Montale. Significante e significato in Lawrence viaggiano insieme, si gonfiano, slittano, volano, cadono insieme: non si apre uno spazio *tra* di loro, ma *in* loro è lo spazio dove è possibile una *visione* e una *danza*”.²

Non deve stupire allora se, nella scrittura di Lawrence, la ricerca costante di un Ego anteriore, pre-mentale, o il desiderio di ripristinare l'“Io spontaneo del vecchio Adamo”, in grado di cancellare l'io autocosciente, l'io autoconsapevole-di-sé che, nel processo di elaborazione cerebrale, ha perso l'innocenza, il contatto col cosmo e con il potere creativo, si fa dominante: “Non devi cercare nel mio romanzo l'antico ego stabile del personaggio” – scrive, infatti, all'amico ed editore Edward Garnett – “Vi è un altro ego, secondo la cui azione l'individuo è irriconoscibile, e passa, per così dire, attraverso stati allotropici rispetto ai quali occorre una sensibilità più profonda di quella che siamo abituati a esercitare, per scoprire che sono stati di

un medesimo, singolo elemento radicalmente immutato. [...] Non aspettarti che il romanzo segua le linee di caratteri determinati; i caratteri prendono la forma di qualche altra forma ritmica, così come, facendo scorrere un archetto di violino sopra un vassoio sottile coperto finemente di sabbia, la sabbia si segna di linee sconosciute”.³

E ancora, citando Marinetti e la sua “fisiologia intuitiva della materia”, in cui percepisce l’esistenza di un qualcosa che sta nel contempo cercando, afferma: “Io non mi curo della fisiologia intuitiva della materia. Ma in certo modo, ciò che nell’umanità è fisicamente non umano, ha per me maggiore interesse che non l’elemento umano di vecchia maniera, il quale porta a concepire un personaggio secondo uno schema morale determinato e a farlo coerente. È quello schema morale determinato che io non ammetto”.⁴

Dalla necessità di esplorare “ciò che nell’umanità è fisicamente non umano” e dal desiderio di superare il logoro “schema morale” per ricreare, nel romanzo, le molteplici sfaccettature dell’Io pre-logico in una fantasmagoria di flussi, di poli e di connessioni cosmiche nasce, in Lawrence, la critica agli apostoli del romanzo moderno, colpevoli, ai suoi occhi, di eccessivo cerebralismo, desolante sperimentalismo e di accorgimenti tecnici troppo ricercati. Dura e impietosa è la sua irridente reazione alla scrittura di James Joyce, Marcel Proust, Dorothy Richardson: “Potete udire un rantolo di morte nelle loro gole. Anzi, lo possono udire loro stessi. Lo ascoltano con acuto interesse, cercando di scoprire in quale tonalità sia”,⁵ mentre forte e chiara è la sua proposta per una nuova prospettiva che ponga il *corpo*, con le sue molteplici connessioni con il cosmo, assolutamente in rilievo. Ma vediamo alcuni passi dal romanzo in cui le dinamiche emotive (e affettive) sono più intensamente affrontate e descritte.

I lettori ricorderanno come l’*incipit* del romanzo, un *incipit* tra i più citati del Novecento, si apra su una visione del mondo, appena uscito dalla prima guerra mondiale, estremamente cupa e destabilizzante:

La nostra è un’epoca fondamentalmente tragica, anche se ci rifiutiamo di considerarla tale. Il cataclisma c’è stato, siamo tra le rovine, ma ricominciamo a ricostruire nuovi piccoli habitat,

a riavere nuove piccole speranze. È un compito non facile; la strada verso il futuro è piena di ostacoli che dobbiamo aggirare, scavalcare. Si deve continuare a vivere anche se il cielo ci è piombato addosso.⁶

Il *focus* viene immediatamente spostato sul corpo di Clifford Chatterley, un corpo giovane ma mutilato, ridotto a brandelli da una granata e poi dai medici ricomposto ma paralizzato dalla vita in giù, per sempre. Anche se la parola “impotenza” non viene mai nominata, essa è evocata dal riferimento ai suoi arti inferiori inerti, al suo muoversi su una sedia a rotelle, anche se, alla fine del primo capitolo, un riferimento del narratore al suo limitato interesse sessuale per la giovane moglie Constance durante il mese di luna di miele prima di partire per il fronte, ci fa comprendere che la sua impotenza ha, per così dire, radici ben più antiche e profonde:

Clifford si era sposato vergine e il lato erotico non lo interessava più di tanto. [...] Il sesso era solo un'appendice, un processo strano e obsoleto, che persisteva nella sua goffaggine, ma non effettivamente necessario. (ALC 35)

Se il corpo di Sir Clifford è mortificato nella sua virilità, quello di Constance non è da meno. Anche il suo corpo viene offerto, nei primi capitoli, allo sguardo del lettore, ma isolato nella austera proprietà di Wragby Hall dove vive in uno stato di sfiorante passività e di oblativa domesticità; sempre perfettamente abbigliata come si conviene alla moglie di un baronetto e sempre pronta a intrattenere gli ospiti che si recano a trovare il marito o ad appartarsi, mentre loro discutono, a ricamare. Ma da alcuni commenti della voce narrante, che si addentra sempre più nello *inner self* della protagonista, si evince lo sconforto e l'irrequietezza del soggetto femminile imprigionato in una situazione mortificante, decisamente senza via d'uscita:

Il suo corpo andava perdendo consistenza, così smorto e opaco, e insignificante nella sua materialità. E questo la rendeva depressa e senza speranza. Ma che speranza poteva avere? Era vecchia, vecchia a ventisette anni, senza luci né bagliori nel corpo. (ALC 100)

Solo la visione improvvisa, e inattesa, del corpo parzialmente nudo del guardiacaccia che, nel bosco, inconsapevole di essere osservato, si sta lavando, sarà in grado di innescare una svolta esistenziale importante in Constance Chatterley, con il graduale risveglio della sua sensualità così a lungo sopita. Si noti come, abilmente, la voce narrante calibri la descrizione sullo sguardo di Constance, modulando il passaggio da semplice *percezione* della presenza di un soggetto maschile - “Era nudo fino alle anche con i pantaloni di velluto che gli calavano sui fianchi sottili. E la schiena bianca e snella era ricurva su una bacinella di acqua saponosa, in cui immergeva la testa per poi scuoterla con un piccolo movimento, strano e rapido, sollevando le braccia magre e bianche per togliersi l’acqua dalle orecchie: svelto, agile come una donnola che giochi con l’acqua, e completamente solo.” – alla *appercezione* del corpo vivo dell’altro: “Una nudità perfetta, bianca e solitaria, di una creatura che vive in solitudine, anche nell’intimo. E inoltre, una bellezza particolare di creatura pura. Non la materialità della bellezza, non la composità della bellezza, ma qualcosa di irradiente, la *fiamma* bianca e calda di un’esistenza solitaria che si svela in contorni che si possono toccare: un corpo!” (ALC 95)

Ma se il corpo di Oliver Mellors, il guardiacaccia, sembra assumere, agli occhi di Lady Chatterley che lo scruta, contorni di limpida armonia, anche quel soggetto maschile non è passato indenne da una profonda mortificazione che ha inciso pesantemente sul suo fisico (la polmonite contratta durante la guerra) e sulla sua psiche (la moglie lo ha tradito e lo ha abbandonato). È un uomo solo, schivo, riservato, Oliver Mellors che, dopo gli orrori del conflitto mondiale, ha riacquisito un suo equilibrio vivendo da solitario in un *cottage* che Sir Clifford gli ha concesso, a contatto con la natura, il bosco, gli animali. Non è un caso che le sue apparizioni siano sempre precedute dall’arrivo del suo cane, che sta sempre al suo fianco, e che, nella descrizione appena riportata, il movimento veloce di scuotersi l’acqua dalle orecchie sia paragonato, dalla voce narrante, all’agilità di una donnola e quello di immergere rapidamente il viso nell’acqua saponosa al movimento di un’anatra.

La vicinanza di Lady Chatterley, che inizia a recarsi sempre più

frequentemente nel bosco per fuggire la cupa atmosfera della dimora maritale, gli provoca un turbamento sottile che si concretizzerà in una intensa emozione al momento della schiusa delle uova nella stie delle fagiane, quando, alla vista di un piccolo appena nato, Connie non riesce a trattenere le lacrime. La scena, preludio al primo rapporto sessuale tra i due personaggi, è così famosa che merita ricordarla per intero:

“Com’è adorabile! E intraprendente!”, disse Connie con dolcezza.

Anche il guardiacaccia, seduto per terra, osservava divertito il fagianotto così spigliato che lei teneva in mano. All’improvviso vide una lacrima caderle sul polso. Allora si alzò e si allontanò da lei, muovendosi verso un’altra gabbia.

D’un tratto, aveva risentito l’antica fiamma divampargli dentro e bruciargli i lombi: la fiamma che riteneva spenta per sempre. La combatté, voltando la schiena a Connie. Ma la fiamma, ardendo, continuò a divampare fino a lambirgli le ginocchia.

Si voltò per guardarla e la vide inginocchiata alla gabbia che tendeva ciecamente le mani verso la fagiana perché il pulcino tornasse da lei. Aveva un’espressione di tale disperata solitudine, che l’uomo ebbe uno spasmo di pietà per lei, intenso, fin nelle viscere.

Inconsciamente le si avvicinò di nuovo, si chinò, le prese il pulcino dalle mani perché capiva che lei temeva la fagiana, e lo rimise nella gabbia. La fiamma improvvisa gli saettò furiosamente nelle reni. (ALC 150)

La fiamma che Mellors sente guizzare quasi in modo lancinante dentro di sé è l’immagine pregnante, vitalistica a cui l’autore affida il risveglio del desiderio nel corpo di colui che – parafrasando il titolo di un altro suo famoso racconto – è un “uomo che era morto”, e che più volte emergerà nel corso del romanzo a segnalare l’affiorare urgente, irrefrenabile dell’eros maschile, mentre la manifestazione di quello femminile, più lento a trapelare, si coniugherà con l’immagine seducente dell’onda marina, del flusso vibrante che avvolge corpo e coscienza fin quasi ad annullarle:

Le sembrò di essere diventata come il mare, nient'altro che onde cupe che si sollevavano e si gonfiavano, per poi sollevarsi ancora con grande turgore, cosicché lentamente, tutto il buio che aveva dentro si mise in movimento e lei divenne un oceano che irradiava la sua massa scura e muta. E ancora più in basso, dentro di lei, gli abissi si separarono e si gonfiarono in onde e, nel vivo del suo sesso, le carni più profonde si divisero e scivolarono via dal centro del piacere, mentre lui la possedeva e la penetrava sempre più a fondo, avanzando sempre di più, e lei si dischiuse, si spalancò, e più possenti quelle onde rotolarono via verso spiagge sconosciute... (ALC 212-213)

È interessante notare come, al recupero della fisicità e della sensualità da parte degli amanti, che consentirà loro di riannodare le grandi relazioni con i ritmi segreti, vitali e rigeneranti dell'universo, si affianchi non solo una maggiore audacia nell'esplorare, eroticamente, confini mai sfiorati – e narrati – prima, ma anche un innovativo linguaggio del corpo che, nel farsi carne, sangue, desiderio, si sveste degli orpelli metaforici per giungere ad una anatomia essenziale, avulsa da censure puritane e circonlocuzioni fittizie. Mai prima di questa scrittura la parola era stata attraversata da una visceralità così avvincente, e il testo percorso da una fisicità così pulsante e ardita:

Delicatamente, con quella carezza perturbante della sua mano spinta da un desiderio tenero e puro, [il guardiacaccia] le sfiorò la curva setosa dei fianchi, e poi più in basso tra le natiche solide e calde, e poi ancora più giù, verso la parte più viva e palpitante. E lei lo sentì come una fiamma di desiderio, tenero, e in quella fiamma comprese di sciogliersi. Si lasciò andare. Sentì il pene drizzarsi contro di lei, con una forza sorprendente, silenziosa e decisa, e gli si arrese. [...] Fremette ancora quando lui la penetrò, duro e inesorabile, e così strano e terribile. Si avvinghiò a lui in preda all'angoscia. Ma l'uomo entrò con una spinta tenera, sicura e tranquilla, con quella tenerezza primordiale da cui ebbe origine il mondo [...] e Connie si abbandonò. Lasciò che ogni cosa fluisse e, rilasciandosi tutta, entrò nel flusso. (ALC 212)

Ma lasciamo adesso la poetica del corpo e la ricerca di una profonda interrelazione tra i sessi per rivolgere la nostra attenzione alle relazioni tenute in inglese e in italiano che hanno così caratterizzato l'internazionalità di questo convegno, che si è aperto la mattina del 29 maggio 2008 a Palazzo Panciatichi alla presenza del Consigliere regionale Severino Saccardi, della Console inglese, del Presidente e del Direttore di Scandicci Cultura, del Direttore del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux, della Direttrice del British Institute, della Direttrice di Villa La Pietra e di altre importanti autorità. Qui, Ornella De Zordo (Università di Firenze) ha aperto i lavori e, con un intervento dal titolo "Una Lady sul Lungarno", ha tratteggiato, grazie all'ausilio di documenti d'epoca, tra cui il quotidiano "La Nazione" del 1928, un'immagine quanto mai interessante, veritiera e vivace, della Firenze di ottant'anni fa, con i suoi mercati, i suoi teatri in vernacolo, i venditori di schiacciate e di duri di menta agli angoli delle strade; una Firenze colorata e chiassosa che avrebbe colpito Lady Chatterley se, dal *buen retiro* di Villa Mirenda, si fosse inoltrata per i popolari vicoli medievali o si fosse soffermata lungo i più raffinati lungarni. E se Lawrence, come ha sottolineato De Zordo, non amava molto scendere in città preferendo di gran lunga lo spazio silenzioso della villa immersa in una fuga di oliveti e vigneti, questo suo desiderio di luoghi solitari e avulsi dalla civiltà è stato successivamente posto in relazione, in modo molto pertinente, da Vita Fortunati (Università di Bologna), alla passione per il Primitivismo che aveva pervaso gli scrittori e i pittori modernisti nei primi decenni del Novecento, influenzando profondamente su un autore "nomade" come Lawrence, da sempre coinvolto in una ricerca esistenziale di luoghi non ancora contaminati dalla cultura "bianca" e occidentale. Il terzo intervento, di Mario Domenichelli (Università di Firenze), ha esplorato analiticamente il valore ideologico del romanzo, soffermandosi sulle teorie all'avanguardia, per la fine dell'Ottocento, di Edward Carpenter (un rivoluzionario "dissenter" che rivendicava la libertà sessuale per le donne, gli omosessuali, gli operai), che trovano un'eco originale nell'*Amante di Lady Chatterley* dove la scelta erotica, quanto mai trasgressiva, della protagonista si situa nell'ambito di un

fenomeno sociale che dalla decadenza dell'aristocrazia (qui simbolicamente ostesa nella paralisi di Sir Clifford al termine della Prima Guerra Mondiale) si muove verso una nuova democratizzazione anche del sentire e dell'essere.

Nel pomeriggio del 29 maggio 2008 la sessione del convegno, rivolta a *D. H. Lawrence e le sollecitazioni culturali in Toscana*, si è aperta al Gabinetto Vieusseux, un importante crocevia di culture, come ha avuto modo di evidenziare all'inizio la responsabile della biblioteca, Laura Desideri (che si è servita anche di suggestive immagini d'epoca), perché sede della prima "circulating library" che, frequentata fin dall'Ottocento dai moltissimi stranieri che eleggevano Firenze e i suoi dintorni come luogo ideale di residenza, veniva tempestivamente rifornita di tutte le novità letterarie nelle lingue originali e in traduzione. Il 17 maggio del 1926 anche lo scrittore si era registrato personalmente nel "Libro dei soci" e aveva iniziato a frequentare le sale di lettura del Gabinetto per consultare testi sugli Etruschi, in previsione di un viaggio verso i siti archeologici più importanti della Maremma e dell'alto Lazio. Il fascino esercitato dall'Italia su Lawrence è stato successivamente affrontato, con grande sensibilità, da Simonetta de Filippis (Università Orientale di Napoli), che ha rivisitato segmenti di alcuni saggi critici dell'autore (tra cui *David, Looking down the City, Flowery Tuscany*) e del romanzo *La verga d'Aronne*, per notare come proprio la Toscana e Firenze si siano offerte, o meglio, siano state percepite dallo sguardo avido dello scrittore, come lo spazio e il confine in cui alcune tra le radicali dicotomie del suo percorso intellettuale hanno trovato un punto di incontro e di sviluppo.

E sempre l'influenza della Toscana è stata indagata da Bethan Jones (Università di Hull) che, attraverso un'accurata scelta di testi poetici della raccolta *Birds, Beasts and Flowers* del 1923, in cui il mondo naturale è evocato nella sua affascinante diversità, ha legato alcune composizioni al contesto fiorentino ("Bat", "Man and Bat"), e una in particolare, di grande suggestività, dal titolo "Cypresses", al contesto etrusco così amato da Lawrence fin dagli anni Venti e recuperato poi nei *Last Poems* attraverso una serie di figure mitiche che, evocate, palesano tutte una medesima pulsione verso la vita, ver-

so l'eterno ritorno del già vissuto. L'intenso fascino esercitato dalle tombe etrusche è stato ripreso, nella sua relazione, anche da Stephen Rowley (Università di Parigi X), che si è rivolto all'aspetto pagano e sacrale delle pitture murali etrusche e dei simboli tombali che Lawrence ebbe modo di apprezzare durante il viaggio effettuato con l'amico Earl Brewster nell'aprile del 1927, sottolineando giustamente come la sua teoria della vita e della "ricerca fallica" trovassero un rispecchiamento – ma non un suggerimento o una appropriazione – nei corpi in movimento degli affreschi e nei simboli fallici delle necropoli; mentre Maria Knežević, dell'Università del Montenegro ha rivolto, invece, l'attenzione sul relativismo del pensiero modernista, e ha esteso l'approccio critico ad altri due autori (Henry James ed E. M. Forster) che, oltre a Lawrence, subirono la suggestione di Firenze indagando, da un lato, le reazioni e le risposte intellettuali ed emotive di questi artisti in Piazza della Signoria e di fronte al David di Michelangelo, e concentrando l'analisi, dall'altro, sul romanzo *La verga d'Aronne* che, ambientato a Firenze, ha incarnato meglio di altri la connessione tra arte e vita. Un breve montaggio di sequenze filmiche selezionate da Serena Cenni (Università di Trento) e da Sandro Melani (Università della Tuscia) ha, infine, concluso i lavori pomeridiani presso il Gabinetto Vieusseux, ricostruendo momenti del soggiorno di Lawrence e Frieda a Villa Mirenda, della pubblicazione del romanzo presso la Tipografia Giuntina di Firenze e del processo londinese. Sono stati messi a confronto, inoltre, due noti episodi della storia dell'aristocratica Constance Chatterley e del guardiacaccia Mellors trasposti da Just Jaeckin (1981), Ken Russell (1993) e Pascale Ferran (2006), nei rispettivi adattamenti cinematografici.

A "*Lamante di Lady Chatterley*": *il testo, la censura, le interpretazioni* è stata dedicata la mattina del 30 maggio nell'antica sala della biblioteca del British Institute, dove sei relazioni hanno contribuito ad approfondire l'importanza e l'originalità di questo grande classico della letteratura inglese ed europea. Peter Preston, dell'Università di Nottingham, ha interessato l'uditorio con un intervento arricchito dalla proiezione di numerose immagini (spesso anche molto divertenti) riguardanti la ricezione meno nota di *Lady Chatterley* che, a

partire dal processo all'Old Bailey di Londra del 1960, divenne il soggetto di foto, vignette e parodie, fumetti, adattamenti teatrali e filmici fino ad una versione porno-soft; mentre Carla Comellini (Università di Bologna) ha attentamente ripercorso la vicenda personale, "privata", quasi *à trois* di Lawrence, della moglie Frieda von Richthofen e del tenente dei bersaglieri Angelo Ravagli, indissolubilmente intersecata con quella fittizia di Sir Clifford, della moglie Constance e del guardiacaccia Mellors, in uno scambio, e scarto, costante tra realismo e simbolismo. E se Franco Marucci (Università di Venezia) si è soffermato ad analizzare microtestualmente il finale del romanzo (la lettera di "John Thomas" a "Lady Jane"), in cui la voce di Oliver Mellors emerge per indicare a Connie Chatterley il suo affetto e la sua ricerca di temporanea castità come pace che segue l'amplesso, esemplificate nelle suggestive immagini del fiocco di neve e della fiamma incandescente, l'aspetto pittorico di Lawrence, che durante il soggiorno toscano a Villa Mirenda dipinse numerosi quadri di soggetto erotico (di cui una dozzina furono poi, puntualmente, sequestrati nel 1929 da Scotland Yard appena esposti alla Galleria Warren di Londra), è stato investigato da Stefania Michelucci (Università di Genova), che ha mostrato come la fisicità presente nei dipinti affiori nel romanzo di Lawrence prepotentemente e con la stessa pregnanza tramite modalità di comunicazione interconnesse all'attenzione dello scrittore per gli elementi visivi e figurativi e per le possibili rifrazioni e innovazioni espressive ad essi correlati. Con gli interventi di Natalya Reinhold (Università di Mosca) e di Nick Ceramella (Università per Stranieri di Perugia), l'attenzione si è rivolta nuovamente, e con osservazioni molto stimolanti, al problema della ricezione e il campo si è esteso, rispettivamente, agli anni della *perestroika*, che coincisero con la pubblicazione su larga scala del romanzo di Lawrence nella versione/versioni russe, e agli anni del dopoguerra italiano, quando la seconda traduzione italiana di *Lady Chatterley*, pubblicata da Mondadori nel 1946 venne sequestrata nel 1947 subendo un'interrogazione parlamentare e un procedimento giudiziario che anticipò, per così dire, quello londinese, ben più famoso, degli anni Sessanta.

Nell'ultima sessione del convegno – *Decostruire/ricostruire la sessualità* – che si è svolta nella splendida Villa La Pietra, un tempo di proprietà di Lord Acton e ora sede della New York University, il *focus* si è spostato sulla percezione e sulla costruzione dell'eros in Lawrence, ampliando l'analisi ad altri romanzi dello scrittore e alla sua più specifica *Weltanschauung*. Mirella Billi (Università della Tuscia) ha evidenziato, ironicamente, come *Lady Chatterley* si configuri, in realtà, come un romanzo ancora profondamente ancorato al vittorianesimo, demarcato da costrutti maschilisti e da una “politica sessuale” patriarcale volta ad enfatizzare l'esclusiva supremazia del fallo, mentre Isabel Brandão (Università di Alagoas, Brasile), pur partendo dal testo di Kate Millet, *Sexual Politics* (una vera icona del pensiero femminista degli anni Settanta), ha effettuato un'interessante analisi volta alla ricerca di quel “territorio esistenziale” in cui il soggetto femminile ricuce il proprio rapporto con la vita attraverso la natura, la fisicità, il sesso. Con Renzo D'Agnillo (Università di Pescara), l'indagine si è poi estesa anche al romanzo *L'arcobaleno* (pubblicato e subito sequestrato nel 1915), concentrandosi, in modo convincente, su una serie di parallelismi testuali che ne hanno posto in evidenza le rilevanti intersezioni con *L'amante di Lady Chatterley* non solo a livello di affioranti “dilemmi sessuali” ma anche di interazioni discorsive. Con Howard Booth (Università di Manchester), infine, lo sguardo si è concentrato, in particolare, sul profondo interesse di Lawrence per l'aspetto più sociologico e politico degli scontri tra minatori e proprietari che permea la prima versione di *Lady Chatterley*, mentre Valeria Bruni (Accademia delle Belle Arti di Bologna) ha finemente tratteggiato tutte le suggestioni della componente dionisiaca, di stampo romantico-nietzchiano, vagheggiante una connessione “panica” del corpo con la natura.

Ma non possiamo terminare questa Introduzione al convegno e ai suoi ospiti senza un accenno all'aspetto di maggiore intrattenimento dell'evento culturale: una proiezione di film, tra cui l'ultimo *Lady Chatterley* ad opera di Pascale Ferran, presso l'Istituto Stensen, e un *garden party* che si è tenuto a Villa Mirenda, grazie alla cortese accoglienza del proprietario, Alessandro Mirenda, e alla generosa ospi-

talità di Scandicci Cultura. Qui, proprio nel luogo in cui Lawrence trascorse due anni poco prima della morte e dove la villa in cui egli visse si erge immutata tra olivi, cipressi e siepi di bosso, gli attori e le attrici del Teatro Studio di Scandicci (su progetto di Fulvio Cauteruccio e Pietro Gaglianò) hanno letto una scelta di passi tratti dal romanzo e, alla presenza del Console inglese, del Sindaco, del Presidente e del Direttore di Scandicci Cultura, è stata inaugurata una lapide posta accanto al cancello dell'antica dimora per ricordare a chi passa che in quella porzione incantata di "flowery Tuscany" una Lady inglese, un po' trasgressiva, ebbe i natali.

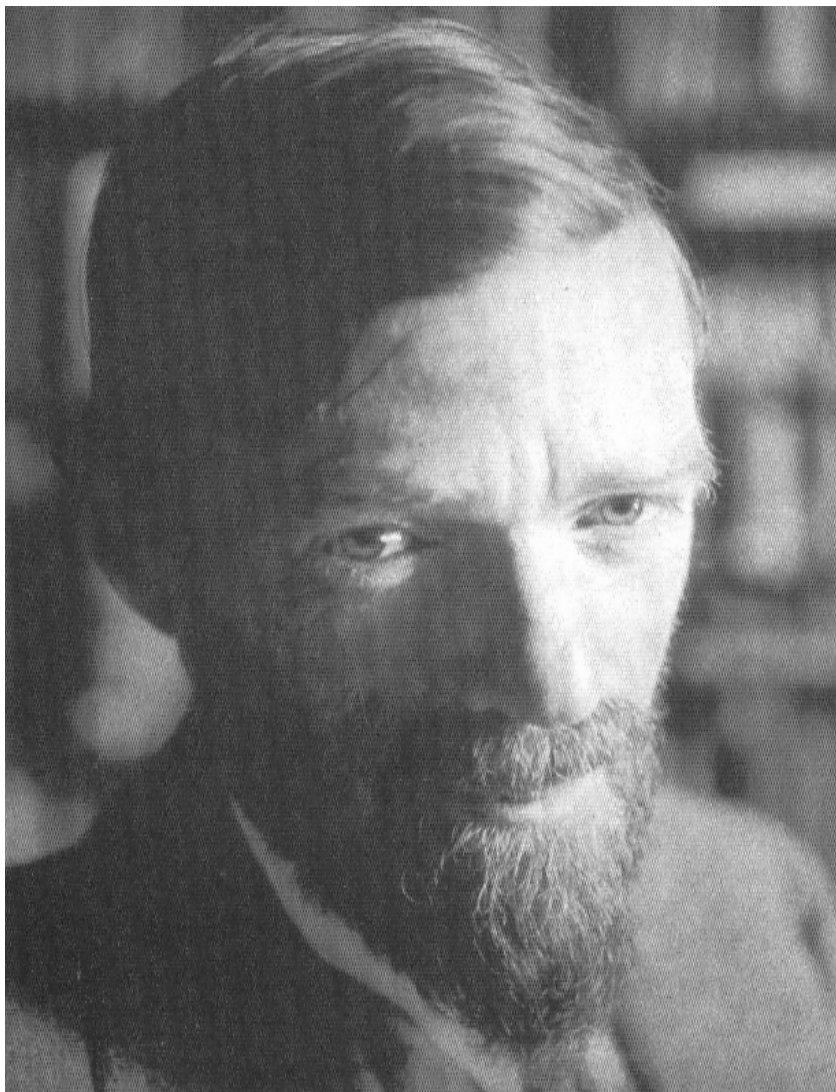
Serena Cenni

Professore di Letteratura Inglese - Università degli Studi di Trento

Note

- 1 Cfr. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. II. Eds. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 470.
- 2 Conte, Giuseppe. “D. H. Lawrence”, in *Il Verri* 17 (1980): 58. I corsivi sono dell'Autore.
- 3 Cfr. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. II. Cit., pp. 183-184.
- 4 *Ibid.*, p. 182.
- 5 Cfr. Lawrence, D. H. “Surgery for the Novel – or a Bomb”, in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. London: Heinemann 1932. Vol. I, p. 517.
- 6 Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. A cura di Serena Cenni. Venezia: Marsilio 2001. Le citazioni sono tratte da questa edizione e i corsivi, se non altrimenti segnalati, sono miei.







Un romanzo tenero e delicato:
Firenze e *L'amante di Lady Chatterley*

Ornella De Zordo

Una Lady sul Lungarno

“Lady Chatterley came this morning, to our great excitement, and everybody thinks she looks beautiful [...]. Now let us hope she will find her way safely and quickly to all her destinations”.

(D. H. Lawrence a G. Orioli, 28 giugno 1928)

In una celebre lettera scritta all'amico Orioli il 28 giugno 1928 da Chexbres-sur-Vevey, Lawrence saluta con entusiasmo l'arrivo di *Lady Chatterley* che trova “bellissima”, e le augura di trovare una strada sicura e spedita per tutti gli altri luoghi dove il solerte libraio antiquario – e in questo caso editore fiorentino – si accingeva a inviarla.¹ Pensava certamente alle grandi metropoli europee, Londra, Parigi, ma anche a New York e ovunque, insomma, una donna come quella che aveva immaginato e poi fatto vivere sulla pagina nei mesi trascorsi a Villa Mirinda potesse spingersi con la scandalosa narrazione della sua storia.

Ma da dove partiva il viaggio della Lady? I suoi primi passi muovono da una tipografia artigianale nel centro di Firenze, in via del Sole, la Giuntina divenuta poi famosa tra i lawrenciani per averle dato i natali. La conquista delle altre grandi città non sarà così fortunata come l'autore sperava; ma qui non si seguiranno le tracce dei faticosi viaggi del libro, già ricostruiti in dettaglio da biografi e studiosi: la mappa dei luoghi e la cronologia dei tempi in cui *Lady Chatterley* è stata bloccata, bandita, censurata, distrutta e contraffatta è ormai designata. In occasione di questo convegno, che è una sorta di “festa

di compleanno” voluta con tenacia e intelligenza dall’amica e collega Serena Cenni, alla quale va il nostro ringraziamento, ci soffermeremo soltanto sulla città che esattamente ottanta anni fa la vide nascere.

La nostra splendida ottantenne, subito impacchettata e portata via verso il suo glorioso e controverso destino, ha visto poco della città che le ha dato i natali. Probabilmente non ha fatto neanche in tempo ad affacciarsi dal parapetto di quel Lungarno dove Orioli aveva la sua libreria. Ma se avesse potuto gettare uno sguardo, che cosa avrebbe visto? Com’era questa città dove Lawrence scendeva, con rammarico – come ripete nelle lettere del periodo – dal suo *buen retiro* di Villa Mirinda con il tram n. 16 che per una lira e cinquanta dal Vingone lo depositava in via de’ Pecori? Vediamola più da vicino, questa Firenze, dal punto di vista materiale e quotidiano: come la si riesce a percepire, ad esempio, sfogliando il giornale cittadino “La Nazione” di quel giugno 1928, con la sua cronaca locale, cifre e numeri alla mano.

Intanto faceva un gran caldo. Dopo una primavera fredda e piovosa di cui Lawrence si era più volte lamentato anche nelle lettere, la città era soffocata da un caldo eccezionale che arrivò a toccare i 38-39 gradi, considerati allora “una singolarità”. L’unico sollievo pareva essere il ghiaccio, il cui costo infatti iniziò a lievitare in modo considerevole fino a raggiungere le 14 lire al quintale, il che equivaleva a 3,50 lire a stanga (una barra di 25 chili); una cifra registrata dalla stampa come tale da mettere in crisi il bilancio dei meno abbienti.

Famiglie intere che non si potevano permettere la villeggiatura al mare della Versilia o tra le foreste di Vallombrosa (ovvero la maggioranza della popolazione) si trasferirono sul greto dell’Arno, trasformato in una vera e propria spiaggia, visto che la balneazione era consentita. Si era verificato anche un problema alla rete idrica e l’acqua potabile mancava per alcune ore al giorno nelle zone più alte della città. Proprio in quell’anno erano cominciati i lavori per la costruzione del nuovo impianto per l’approvvigionamento idrico della città (acquedotto di Santa Maria a Montignano), ma per i benefici ancora si doveva aspettare.

Dunque, chi non aveva la fortuna di abitare in una vecchia e soli-

da villa nella campagna di San Polo a Mosciano, con due giardini e intorno declivi coltivati a vite e olivo da tre famiglie contadine,² un luogo da dove Firenze con la sua calura sembrava anche più lontana delle 10 miglia che Lawrence segnava sulle mappe da lui stesso disegnate nelle lettere agli amici, un luogo da dove Firenze neanche si vedeva, mentre si poteva guardare dall'alto la valle dell'Arno, ebbene, chi non aveva questa fortuna e invece viveva in città, la sera cercava il fresco nelle piazze e nei locali all'aperto.

Con la stagione estiva per lo svago serale si era riaperta la Terrazza-giardino del Gambrinus, un caffè con orchestra, pubblicizzato sui giornali come "un'oasi verde tra le mura del centro", mentre al Teatro-giardino Alhambra la stagione lirica proponeva *Il barbiere di Siviglia* e *Madama Butterfly*. L'Alfieri di via Pietrapiana era invece il regno del teatro popolare e del suo Stenterello, antesignano del teatro in vernacolo, dal quale Lawrence rimase colpito,³ progettando anche di scrivere un articolo che poi non realizzò. Fra i teatri veri e propri in città si poteva ovviamente scegliere tra la storica Pergola, il Niccolini, il Politeama Nazionale, il Verdi, il Nazionale, le Folies Bergères.

Inoltre in centro città erano ben 12 i cinematografi (ne sono rimasti 4!) dove si potevano ancora vedere film americani: a scorrere le locandine scopriamo che all'Excelsior si proiettava *Accidenti... che ospitalità!!!* di Buster Keaton, ribattezzato però Salterello, mentre al Savoia si poteva ammirare Rodolfo Valentino in *Il giovane Rajak*.

Quanti abitanti aveva questa città che Lawrence ripetutamente descrive come troppo rumorosa e affollata?⁴ Non molti meno di oggi: nel '28 Firenze aveva 272.675 abitanti (residenti appena 4.000 di meno) secondo i dati dell'Istituto Affari generali e statistica del Comune, pubblicati nel "Bollettino statistico-amministrativo" e aggiornati al quarto trimestre 1927-28; era in calo demografico, visto che nel 1927 i nati erano stati 3.601 e le persone decedute 3.955; e Lawrence sarebbe rimasto colpito dal fatto che la principale causa di mortalità a quei tempi era da imputare alla tubercolosi.

Era una città cara, molto più cara della Francia, come Lawrence ripeteva agli amici che si accingevano a raggiungerlo dall'Inghilterra.

Il cambio certo aveva penalizzato la sterlina (da 1 a 120 a 1 a 88)⁵ ma non si trattava solo di quello; non sappiamo se lo scrittore, figlio di minatori, era al corrente che il bilancio settimanale di una famiglia operaia, composta da 5 persone (padre, madre e 3 figli) era calcolato in 205 Lire comprensive di vitto, alloggio e vestiario. I prezzi degli alimenti però li doveva conoscere bene, visto che li riporta con precisione in varie lettere, registrando che lo zucchero costava 7,50 lire al chilo, esattamente come l'olio, 25 lire il burro, 20 la carne, 25 il caffè, 45 il thè, 0,60 le patate, 2 il riso, e 19 lire una bottiglia di Bitter Campari, che Lawrence apprezzava come aperitivo e consigliava di diluire con acqua. L'unica cosa a buon mercato pareva essere proprio quella Villa, affittata per 1'anno intero a sole 4.000 lire, come scriveva con un certo orgoglio ad amici e parenti.

A proposito di generi alimentari, i Lawrence, per raggiungere i negozi più vicini, come anche l'ufficio postale, dovevano percorrere circa 3 km, e facevano di solito la spesa al Vingone o a Scandicci. Intanto a Firenze, proprio in quell'anno, si discuteva di un progetto per la costruzione del nuovo mercato delle erbe e della frutta. I mercati principali della città erano due: Mercato centrale (1870-74), carni, pesce, frutta e ortaggi; e Sant'Ambrogio (1873), il mercato ortofrutticolo all'ingrosso di Firenze. Però in centro si trovava di tutto, in una sorta di mercato diffuso, che doveva costituire agli occhi di uno straniero una eccezionale nota di colore, con i richiami per strada dei vari venditori: "duri di menta duri" era la voce del duraio, "freschi e belli" e si intendevano i ravaggioli freschi, "ce l'ho con l'olio" era il venditore di schiacciate, e poi il cenciaiolo, l'arrotino, il gelataio. In mezzo spiccava la figura del trippaio, venditore ambulante di trippa cotta o da cuocere, il cibo dei più poveri; memorabili erano i grandi carri, immortalati in fotografie d'epoca, che trasportavano con ardite costruzioni innumerevoli fiaschi di vino dalla campagna in città. Tutto questo costituiva una sorta di "arredo urbano vivente", una Firenze popolare, per non dire "pittoresca", che colpiva chiunque venisse da fuori, con il suo carico di voci, odori e rumori. Decisamente troppo per Lawrence che amava sì la natura, ma odiava la confusione.

Pur criticandola per il suo clima, o troppo freddo, o troppo piovoso, o troppo caldo, per i troppi turisti e per l'affollamento, al tempo stesso Lawrence trovava Firenze una delle città più "intime" del mondo, con intatti i quartieri popolari di Santa Croce e San Frediano. E pensare che proprio nel '28, il conte Giulio Guicciardini e l'architetto Raffaello Fagnoni presentarono al Podestà un nuovo progetto per il "risanamento" del quartiere di Santa Croce, che prevedeva una sorta di tabula rasa della zona popolare, progetto che per fortuna fu interrotto fin dall'inizio. Contemporaneamente venne respinto dalle Belle Arti il Progetto di risanamento del quartiere d'Oltrarno, che era stato approvato in consiglio comunale due anni prima, prevedendo "la demolizione di tutti gli abituri antiestetici e antigienici ammassati nella zona di San Frediano per dar posto a sani moderni fabbricati e a comode ampie arterie". Per fortuna il risanamento avvenne senza distruzione.

Lawrence era ben attento a evitare il più possibile la società fiorentina, intellettuali e classe dirigente in primis, a cui preferiva di gran lunga i vicini di casa, i simpatici Wilkinson, una coppia di artisti che abitavano a Villa Poggi vicino alla Mirenda; o i contadini che vivevano intorno alla Villa: i Pini, gli Orsini, i Bandelli con i loro dieci rumorosi bambini complessivi,⁶ con i quali trascorse ben due feste di Natale (1926 e 1927).

Era poco interessato anche agli eventi culturali più importanti di quel periodo, che pure furono di rilievo nazionale: la III Fiera internazionale del libro, inaugurata niente meno che dal re Vittorio Emanuele III; la nascita del prestigioso Istituto Papirologico diretto da Giangirolamo Vitelli; l'inaugurazione dell'Orchestra del Maggio Musicale; il primo Congresso internazionale etrusco, con tanto di relazione di S.E. Benito Mussolini primo ministro del Regno. A proposito di Mussolini, Lawrence sostiene più volte di non recarsi quasi mai a Firenze, perciò poteva anche non sapere che in quel 1928 venne inaugurata a Firenze la prima casa del Fascio; ma scendendo in città avverte forte la presenza del Fascismo, e se all'inizio del suo soggiorno fiorentino, nell'aprile del '26, aveva definito "queer" ma anche "interessante" il movimento fascista, in seguito scrive che Firenze era

diventata “nervosa” e percorsa da una tensione appena trattenuta a causa della prepotenza fascista.⁷ Chissà però cosa avrebbe detto, e magari anche scritto, sulla scena che si svolse in quell’estate del ’28 (il 5 luglio) alla stazione centrale dove dal diretto delle 17,30 da Milano scendono 44 bambine e bambini, figli di italiani residenti a Amburgo e Berlino, che a cura e spese del Fascio, si recano a Napoli per “ritemprarsi e fortificarsi”. E vengono accolti da una rappresentanza festante di Balilla e di Giovani Italiane.

Certo non era neanche interessato ai “Corsi estivi per stranieri”, inaugurati nell’Aula Magna dell’Università e diretti dal preside della Facoltà di Lettere, il prof. Paolo Emilio Pavolini, padre di quell’Alessandro, poi nominato segretario federale, che molto peso ebbe per lo sviluppo di Firenze; fu lui a impostare un programma di sviluppo della città in cui confluivano iniziative economiche e culturali, e secondo il quale Firenze doveva diventare la città della cultura, dell’artigianato, del turismo, della moda. E questo fu.

Fino ad allora si trattava di una città che malgrado un certo sviluppo industriale non aveva visto una forte crescita imprenditoriale-borghese; era ancora l’antica aristocrazia a dominare, con le sue tradizioni agricole e i nuovi interessi rivolti a finanza, banche, assicurazioni. In generale predominavano condizioni economiche modeste. Per questo a Firenze più che in altre città erano presenti sacche di povertà diffusa, e larghi strati della popolazione sopravvivevano con lavori duri, umili e insicuri. Proprio in questi mesi estivi più volte sulla “Nazione” si legge di provvedimenti contro l’accattonaggio e ricorrono notizie come quella datata 3 luglio: “la squadra del buoncostume ha proceduto al fermo dei seguenti individui, sorpresi a mendicare nelle vie della città: Giulio Giani fu Giuseppe e Amedeo Rarchi fu Crispino”.

Ma per concludere, è probabile che se Lawrence avesse sfogliato la “Nazione” di quei giorni sarebbe stato più incuriosito dai titoli di due fatti di cronaca a cui la stampa locale dette molto risalto: *Il delitto del guardiacaccia*, e *L’arresto di un’adultera*. Nel primo caso avrebbe subito scoperto che non si trattava di una storia passionale che coinvolgeva la Contessa citata nel sottotitolo: la pacifica campagna di

Artimino era stata scossa da un delitto commesso dal guardiacaccia della contessa Carolina Maraini, ma si era solo trattato di un colpo d'arma da fuoco esploso contro un malcapitato che raccoglieva "pine" dentro la tenuta. Più interessante, nella sua non eccezionalità, l'altro fatto, riportato a distanza di pochi giorni: Santa Bizianini di anni 24 era stata arrestata e condannata a espiare 1 mese e 15 giorni di detenzione per adulterio, e dunque tradotta al carcere femminile di Santa Verdiana. Ancora una donna adultera che doveva essere punita.

Come la Lady inglese dovette attendere qualche decennio per poter circolare liberamente per le strade del mondo, così le donne fiorentine (insieme, del resto, a tutte le altre italiane) dovevano attendere non poco per non essere più incarcerate a causa di quell'infedeltà coniugale di cui Lady Chatterley divenne il simbolo nell'immaginario novecentesco. Per questo delitto, o forse dovrei dire per il linguaggio con cui la sua colpa veniva raccontata, è stata bandita e censurata fino a metà della sua vita; oggi sta alla Firenze del 2008 accoglierla e festeggiarla. In onore della Lady che partì dal nostro Lungarno per il suo lunghissimo viaggio, soffiando dunque su queste ottanta candeline.

Note

- 1 *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret H. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 440.
- 2 *The Letters of D. H. Lawrence*. Cit. Vol. V. 1989, p. 447. “But there are two gardens, and lovely slopes of vines and olives, and three families of peasants to work the place” (a Margaret King, 3 maggio 1926).
- 3 *Ibid.*, p. 607: “Yesterday, Sunday, we went to the popular Stenterello theatre in Florence, with some friends, and found it amusing” (a Emily King, 19 dicembre 1926).
- 4 *Ibid.*, p. 441: “Florence very crowded and irritable” (a Dorothy Brett, 25 aprile 1926); “Florence is very full and noisy [...]” (a Martin Secker, 29 aprile 1926, p. 443).
- 5 *The Letters of D. H. Lawrence*. Cit. Vol. VI. 1991, p. 43. “[...] Italy is by no means cheap, with the Lira at 88 when Frieda changed on Monday” (a Richard Aldington e Dorothy Yorke, 28 aprile 1927); e “Everything very expensive, with the exchange at 88 to a pound” (a Achsah Brewster, 19 maggio 1927, p. 61).
- 6 *The Letters of D. H. Lawrence*. Cit. Vol. V. 1989, p. 607 (a Emily King, 20 dicembre 1926).
- 7 *Ibid.*, p. 496: “Italy, as I say, is *nervosa*, irritable, in a state of nerves and tension rather trying. Fascism is not natural to them” (a Edward McDonald, 16 luglio 1926); *The Letters of D. H. Lawrence*. Cit. Vol. VI. p. 121: “the bossiness of Fascist Italy” la definisce in una lettera alla sorella Ada Clarke (8 agosto 1927).

Riferimenti bibliografici

Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret H. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton, and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Vita Fortunati

Il primitivismo come nostalgia delle origini in *Lady Chatterley's Lover*

Il primitivismo si configura nell'opera di D. H. Lawrence come ricerca delle origini delle civiltà nel tentativo di rinvenire una natura incontaminata. Primitivismo, quindi, come nostalgia delle origini che prende la forma di un sogno utopico, di un "ritorno" ad un primordiale stato di grazia. Un ritorno nostalgico dunque, perché tinto dalla dolorosa consapevolezza di avere perduto una primigenia condizione che difficilmente si può riconquistare. In questa prospettiva il "primitivo" in D. H. Lawrence, come per altri artisti e intellettuali delle prime decadi del Novecento, diventa una sorta di specchio per capire meglio la propria identità, un luogo su cui proiettare i propri bisogni e le proprie paure. Per C. G. Jung, come per A. Gide, J. Conrad, W. Lewis, l'Africa diventa il luogo per eccellenza del primitivo: "of primordial beginnings [...] maternal mystery, this primordial darkness" (*MDR* 269).¹ Essa racconta, come dice Jung, "the eternal beginning", offre "the most intense sentiment of returning to the land of my youth" ed è "the immemorally known" (*GP* 11).² Per gli artisti e scrittori occidentali accostarsi alle cosiddette "culture primitive" significava ritornare alle proprie origini, dove la ricerca della identità passava inevitabilmente attraverso la definizione dell'*altro*.

In alcuni miei recenti lavori³ ho cercato di mettere in luce l'impatto che l'arte primitiva ha avuto nelle prime decadi del Novecento in differenti discipline, dall'antropologia alla letteratura e alle arti visive: antropologi, romanzieri, pittori e storici delle arti hanno avuto sentimenti contrastanti e ambivalenti nei confronti di queste forme artistiche. Il fervore culturale e le concomitanze storico-

politiche provocarono una frenetica circolazione di idee nei tempi e negli spazi: letteratura, arte, antropologia viaggiavano oltrepassando i confini europei contaminandosi, quindi, profondamente. Abbiamo testimonianze di Bronislaw Malinowski, accanito lettore di Stevenson e Conrad alle isole Trobriand⁴; a Parigi Michel Leiris si divertiva ad ascoltare il jazz; irrompeva la musica di Poulenc, Auric, Ravel, Stravinski; nasceva quella afro-americana con King Oliver, Louis Amstrong, Duke Ellington⁵; in questo fervore culturale pittori come Picasso, scultori come Brancusi, prendevano consapevolezza di oggetti prima considerati solo, come dice Vlaminck nella sua autobiografia, “barbaric fetishes”. In quegli stessi anni T.S. Eliot (1913-1918), ad Harvard, leggeva e recensiva Lévy-Bruhl, Frazer, Durkheim e Tylor.⁶ Si rendeva conto che l’antropologia apriva nuove strade per interpretare la realtà; con Eliot inizia quell’attitudine ambigua nei confronti del “primitive man” e della sua cultura che sarà tipico dell’avanguardia europea. Eliot vedeva nelle pratiche rituali “primitive” e nella loro “cultura materiale” un vigore ed una energia tali da scuotere una sensibilità diventata opaca e stanca, ma al contempo la sua posizione non riuscì ad eliminare pregiudizi e stereotipi a lui coevi. L’antropologo come il poeta, in questo preciso momento storico, erano investiti del compito di andare alle origini delle stratificazioni storiche; volevano scoprire i “lati primitivi” della società, celati e repressi.

Si tratta di una ricezione profondamente ibridata nelle sue forme e ugualmente contaminata nei contenuti. Per questo motivo ho usato nei miei studi il termine “riappropriazione”, perché la ricezione dell’arte e della cultura primitiva non si configura come un movimento unidirezionale, ma si muove e cresce su ambedue le direzioni, quella del colonizzato e quella del colonizzatore, prende vita su territori connessi, contaminati e meticci. È un movimento duplice, che provoca una reciproca ibridazione. Il rapporto colonizzatore-colonizzato non si configura come unidirezionale, bensì una relazione in cui i due soggetti sono ambigualmente coinvolti e dove le due prospettive si intrecciano e si contaminano a vicenda. È quel terzo spazio che Bhabha definisce come “terzo territorio”⁷ (NN 35)

che nasce dalle forme di interpenetrazione tra colonizzatore e colonizzato, quando il discorso dell'autorità coloniale perde il controllo univocale e trova in sé tracce del linguaggio dell'*altro*.

Tra gli artisti modernisti D. H. Lawrence, nella sua narrativa e nella sua pittura, è lo scrittore che meglio esemplifica l'ambigua appropriazione del concetto di primitivo nel modernismo. In Lawrence la critica alla società capitalistica si accompagna alla spasmodica e irrequieta ricerca del primitivo: una ricerca che si concretizza sia nei numerosi viaggi che intraprese (il sud d'Italia, la Sardegna, l'Australia e il Messico), sia nello studio delle culture e delle religioni primitive (i celti, gli scandinavi, gli etruschi, le religioni orfiche e l'Egitto), nel tentativo di pervenire a nuove forme di religiosità e alla progettazione di nuove comunità ideali.⁸

Il concetto di primitivo in Lawrence ha una duplice valenza: da una parte i popoli primitivi sono esseri irrazionali, pericolosi; dall'altra sono nobili, buoni e devono essere emulati. Da una parte vi è il fascino, l'attrazione, verso una condizione che potenzialmente potrebbe far rinascere una civiltà in profonda crisi, dall'altra la paura, l'angoscia che questo incontro provoca, perché la sua natura è misteriosa e inconoscibile.

Jack Stewart⁹ nel suo studio sulle affinità tra l'Espressionismo pittorico e lo stile lawrenciano paragona Lawrence a Gauguin per mettere in luce le differenze che esistono tra i due artisti. L'esperienza di Gauguin a Tahiti e nelle isole del Pacifico si può leggere come un disperato tentativo di andare ai primordi della civiltà, che prende le forme di un esotismo inteso come spostamento nello spazio e nel tempo. Gauguin credeva che fosse ancora possibile attuare un definitivo ringiovanimento della civiltà occidentale a contatto con le culture "primitive". Diversamente da Gauguin, Lawrence ha invece sempre nutrito nei loro confronti un atteggiamento profondamente ambivalente. Se è vero che Lawrence subì il fascino della forza istintuale sprigionata dall'arte tribale, è pur vero che provava sgomento e disorientamento di fronte a mondi e a manifestazioni artistiche che sentiva di non poter del tutto dominare e tenere sotto controllo.

In *Women in Love* Lawrence reinterpreta l'arte primitiva in chiave espressionista attraverso le due categorie nietzschiane del dionisiaco e dell'apollineo.¹⁰ Nel capitolo settimo, "Fetish", Birkin e Gerald osservano esempi d'arte primitiva nell'appartamento di Halliday a Londra, un appartamento che ricorda gli studi di tanti artisti espressionisti, pieni di statue e oggetti della cultura materiale africana. Birkin, l'"alter-ego" di Lawrence, interpreta l'arte primitiva e, nello specifico, la statuetta africana di una donna mentre sta partorendo, in chiave espressionista, sottolineando la capacità che queste forme artistiche hanno di esprimere emozioni violente e brutali. Lawrence non apprezza l'estrema formalizzazione dell'arte primitiva, perché gli suggerisce alcuni aspetti dell'arte d'avanguardia (il Futurismo, l'espressionismo e il cubismo), che considera l'espressione di una civiltà "degenerata".¹¹

Proprio questa ambivalenza rende il primitivismo di Lawrence critico e dialettico, molto diverso, dunque, da quello romantico ed edenico di Gauguin. Lawrence nega la possibilità di una semplice equazione primitivismo = infanzia della civiltà e il significato che egli attribuisce a questa categoria è vicina al concetto nietzschiano di "barbarismo civilizzato"¹²: la società moderna, al massimo della sua evoluzione razionale e tecnologica, è sull'orlo della distruzione e di un inevitabile e paradossale regresso ad uno stato primitivo, tanto più perverso in quanto è tutto fuorché spontaneo. Il disperato tentativo da parte dei personaggi lawrenciani di trovare una completa fusione con la natura, di sentirsi all'unisono con essa, si scontra con la loro dolorosa consapevolezza che esiste una frattura insanabile tra natura e cultura, una dicotomia tra il corpo e la mente.

Il primitivismo, quindi, diventa in Lawrence un modo per fare i conti con le laceranti contraddizioni della modernità. Vi è la consapevolezza che la società sia giunta ad un punto di non ritorno: l'estremo sviluppo della tecnologia e dell'industria non può più permettere un inconsapevole ritorno alle origini e ad un vitalismo sensuale. Queste, per esempio, sono le amare considerazioni di Mellors in *Lady Chatterley's Lover*:

He went down again into the darkness and seclusion of the wood. But he knew that the seclusion of the wood was illusionary. The industrial noises broke the solitude, the sharp lights, though unseen, mocked it. A man could no longer be private and withdrawn. The world allows no hermits. And now he had taken the woman and brought on himself a new cycle of pain and doom. For he knew by experience what it meant.¹³ (*LCL* 124)

Lawrence esprime nei suoi romanzi le idee che Freud esporrà circa dieci anni più tardi in *Il disagio della civiltà*: la repressione dei sentimenti è stato l'alto prezzo che la civiltà ha dovuto pagare per affermarsi. Il ritorno al primitivismo nasconde, quindi, un profondo e acuto malessere nei confronti della civiltà.

Dopo questa premessa appaiono evidenti le motivazioni che mi hanno spinto a rileggere *Lady Chatterley's Lover* in questa prospettiva. Marianne Torgovnick afferma giustamente che negli ultimi due scritti di Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* e *The Man Who Died*, sono ancora presenti le riflessioni e le esperienze che lo scrittore ebbe in New Mexico.¹⁴ In queste due opere, infatti, Lawrence continua la sua esplorazione sul concetto di primitivo anche se esse non sono ambientate in terre lontane e i suoi personaggi non sono indiani.

Anche in questo romanzo il primitivo si coniuga con la forza della sessualità anche se essa non è più collegata alla violenza e al sacrificio umano come in *The Plumed Serpent* o nel racconto *The Woman Who Rode Away*. Recentemente la critica ha tentato una interessante lettura del primitivismo lawrenciano in una prospettiva di genere: le connotazioni negative del primitivismo sono associate da Lawrence alla categoria del "femminile" come elemento perturbante, portatore di una sessualità sfrenata, brutale, non equilibrata, una sessualità che porta alla morte e che non è fonte di vita. Questo aspetto negativo della sessualità femminile è soprattutto presente in *Women in Love* quando Birkin esamina le statuette africane, mentre in *The Plumed Serpent*, la sessualità maschile di Cipriano rappresenta una delle possibili vie per rigenerare l'europea Kate. Questo atteggiamento negativo nei con-

fronti della donna e della sua sessualità si complica in *Lady Chatterley's Lover*, perché Lawrence, nei confronti della sessualità di Connie, si sente profondamente attratto e, al contempo, nutre una profonda paura. Anche in questo romanzo Lawrence proietta sulla categoria del primitivismo e, quindi sulla donna, i problemi non risolti della sua complessa sessualità, rivelando tensioni e pulsioni omosessuali.¹⁵

In *Lady Chatterley's Lover* Lawrence, esplorando la categoria del primitivo in rapporto alla sessualità, riprende alcuni temi che aveva trattato nei suoi saggi sul Messico. Infatti l'amplesso sessuale viene vissuto come un'esperienza che si sforza di raggiungere una fusione completa con tutti gli aspetti della natura e degli esseri viventi, animali e piante. Attraverso l'esperienza sessuale i personaggi tentano di accostarsi ad una natura primordiale. L'aspetto, a mio avviso, più innovativo di questo romanzo risiede nel fatto che Lawrence sperimenta un nuovo linguaggio per esprimere la sessualità femminile. L'orgasmo femminile è esperienza liminale, *oceanica*, dove l'aggettivo "oceanico" significa la dissoluzione del confine tra sé e l'universo circostante, tra soggetto e oggetto. Nel saggio "Indians and Entertainments" Lawrence spiega la differenza che esiste tra la concezione occidentale di panteismo e la visione che gli indiani hanno del cosmo: "With the Indians it is different. There is strictly no god. The Indian does not consider himself as created, and therefore external to God, or the creature of God". Mentre il panteismo presuppone ancora un dio personificato che presiede alla sua creazione, per gli indiani, "Creation is a great flood, for ever flowing, in lovely and terrible waves" (*IE* 61).¹⁶ Tutto è dio; ogni cosa è viva non in maniera soprannaturale, ma naturalmente viva: rocce, alberi, acqua. Ogni cosa.

L'esperienza sessuale di Connie viene descritta da Lawrence con metafore che ricordano le descrizioni delle esperienze religiose degli indiani, dove si entra in comunicazione con "la grande inondazione del creato".

And her terror subsided in her breast, her breast, dared to be gone in peace, she held nothing. She dared to let go everything, all herself, and be gone in the flood. And it seemed she was like the sea, nothing

but dark waves rising and heaving, heaving with great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, far-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depths parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper touching lower and she was deeper and deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself far away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of all her plasm was untouched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman.¹⁷ (*LCL* 181)

Se è vero che i brani in cui Lawrence descrive le esperienze sessuali possono apparire per un lettore del ventunesimo secolo un po' ridondanti e retorici e se da una prospettiva di "Gender Studies" alcune considerazioni di Lawrence sulla femminilità come un oggetto "oscuro", "misterioso", "muto e passivo" appaiono datate, come pure l'insistenza sul fatto che è Mellors ad iniziare Connie alla sessualità, è pur vero che Lawrence in questo romanzo sperimenta, come si diceva, un nuovo linguaggio per l'orgasmo femminile. Nei romanzi precedenti l'orgasmo, sia maschile che femminile, veniva descritto con aggettivi, in parte derivati dal movimento futurista, e che per questo assumevano connotazioni e valenze negative. L'orgasmo è "frictional", "corrosive", "burning"; esso è "like a harpy's beak", "like electricity": questi aggettivi e metafore mettono in risalto lo sforzo, la tensione tra i due poli (il femminile e il maschile) che si attraggono, ma questa attrazione produce frizione, è sfibrante e richiede, comunque, l'annientamento di una delle due parti e non produce calma e serenità.¹⁸

Al contrario in *Lady Chatterley's Lover* le metafore che suggeriscono l'orgasmo femminile richiamano alla memoria le sensazioni che Lawrence descrive quando parla dei riti delle religioni indiane in cui si prova l'emozione di entrare in contatto diretto con tutti gli elementi del cosmo, un contatto che non ha bisogno di nessun intermediario, una sorta di esperienza mistica.

L'esperienza sessuale dei due amanti si svolge nella natura e diventa un modo per fondersi con essa anche se in Lawrence vi è sempre la consapevolezza che "il bosco" non è più un rifugio incontaminato e soprattutto che è pericoloso per l'uomo occidentale il completo abbandono: un abbandono che significa un possibile annientamento, perché viene meno la distinzione tra l'*Io* e il *mondo circostante*. Di fronte all'esperienza sessuale percepita come una forma di "sublime oceanico" Lawrence, come era successo a Jung e a Gide in Africa, sente che la sua soggettività e il suo individualismo sono minacciati.

Lo stesso sentimento di fascino e al contempo di paura Lawrence lo provava di fronte alla vastità dei paesaggi, sia che fossero i ghiacci delle Alpi o le grandi distese dei deserti. In *Women in Love* Birkin fa alcune affermazioni importanti sulla differenza tra i popoli nordici e i popoli del Sud. La conoscenza africana che è "mindless, utterly sensual" non può costituire un'alternativa a quella nordica, puramente mentale, "ice destructive",¹⁹ perché ambedue puntano, sebbene con modalità differenti, alla inevitabile disintegrazione e ad una forma regressiva di "sinister mindlessness". Birkin, quindi, esplora il primitivismo come possibilità di giungere all'inconscio vitale, ma si rende conto della profonda contraddizione tra il suo primitivismo consapevole e la silenziosa sensualità del totem, come della difficoltà di trovare un equilibrio tra i due mondi, tra le due esperienze. Come dice acutamente Jack Stewart: "Yet Birkin who rejects the 'Dionysiac ecstatic way' along with the 'African process' of mystic sensuality, advocate a reunion of Apollo and Dionysus, 'the senses and the outspoken mind', rather than a simple resurrection of the 'Savage good'".²⁰ L'esperienza sessuale diventa, come la danza in *The Plumed Serpent*, sineddoche della vita primitiva: ambedue possono diventare esperienze del limite, perché fanno dimenticare e perdere coscienza del sé, della propria identità trascinando in una pericolosa forma di oblio.

Il primitivismo in *Lady Chatterley's Lover* si configura anche come disperato e tragico tentativo di recuperare l'aspetto arcaico, religioso e simbolico del corpo. Se si paragonano le descrizioni che Lawrence fa del corpo di Mellors con i quadri dipinti tra il 1926/27 si può no-

tare la stessa insistenza sulle natiche maschili e sui peli del pube dei nudi sia maschili che femminili, l'uso del colore per suggerire sensazioni calde e intense. Nel saggio su Cézanne Lawrence mette in luce come nella cultura occidentale la paura del corpo e la sua progressiva interdizione si siano sviluppate dopo il medioevo con la scoperta dei nuovi mondi, quando la sifilide si diffuse in Europa. La società occidentale, dividendo in maniera manichea il corpo dalla mente, ha finito per rifiutarlo, frammentandolo e declassandolo. Esso è stato associato alla malattia e alla corruzione della carne. In questi quadri, come nelle pagine di *Lady Chatterley's Lover*, Lawrence, come ha bene messo in evidenza Stefania Michelucci²¹, cerca di suggerire attraverso il corpo e l'esaltazione delle linee curve non solo il vitalismo e il dinamismo della natura, ma anche il tentativo di instaurare con essa un nuovo rapporto.

Per Lawrence, dunque, il primitivismo, pur con tutte le sue contraddizioni e ambiguità, ha voluto dire un tentativo di uscire dalle coordinate abituali per entrare in una *dimensione altra*. Il primitivismo per Lawrence, come l'esotismo per Victor Segalen,²² acquista una valenza euristica: attraverso la conoscenza dell'altro e l'uscita dai preconcetti e dai condizionamenti borghesi può avvenire la conoscenza di sé e della propria identità.

Note

- 1 Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. Ed. Aniela Jaffe, trans. Richard and Clara Winston. London: Vintage Books Edition, 1989.
- 2 Jung, Carl Gustav, in Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- 3 “Il primitivismo nelle avanguardie europee: una prospettiva interdisciplinare”, con Zeldia Franceschi, in *Utopia e primitivismo: Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo*. A cura di Adriano Marchetti. Rimini: Panozzo editore, 2007, pp. 11-47; “Primitive Art in Modernism: The Ambivalence of Appropriation”, with Zeldia Franceschi in *Modernism: A Comparative History of Literature in European Languages*. Ed. Astradur Eysstenson and Vivian Liska. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co., 2007, pp. 651-67.
- 4 Ginzburg, Carlo. *No Island is an Island: Four Glances at English Literature in a World Perspective*. New York: Columbia University Press, 2000, pp. 79-88.
- 5 Leiris, Michel in Fournier, Michel. *Marcel Mauss*. Paris: Fayard, 1994, pp. 501-503.
- 6 Tra i numerosi testi di matrice antropologica che T. S. Eliot leggeva ricordiamo Frazer, J. G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion (1911-1915)*, Tylor, E. B. *Primitive Culture: Researches and the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom (1871)*; Weston, J. L. *From Ritual to Romance (1920)*.
- 7 Bhabha, Homi K. *Nazione e Narrazione*. Roma: Meltemi 1997.
- 8 Michelucci, Stefania. “A Man Who Loved Islands: D. H. Lawrence and the Paradox of Rananim”, in *Vite di Utopia*, a cura di Vita Fortunati e Paola Spinozzi. Ravenna: Longo Editore, 2000, pp. 311-319.
- 9 Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois Press, 1999.
- 10 “L'espressionismo narrativo di D. H. Lawrence: un approccio comparato tra arti differenti”, in *D.H Lawrence: Arte e Mito*. A cura di Antonella Piazza. Napoli: CUEN, 2000, pp. 81-103.

- 11 Per quanto riguarda questo specifico argomento si rimanda al saggio di J.F. Stewart. "Primitivism in *Women in Love*", in *D. H. Lawrence Review* 13 (1980): 45-61.
- 12 Neilson, Brett. "Barbarism/Modernity: Notes on Barbarism", in *Textual Practice* 13.1 (1999): 79-95.
- 13 Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- 14 Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions: Men, Women and the Quest for Ecstasy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, pp. 52-57.
- 15 "'The word unsaid': il tema dell'omosessualità nella narrativa di D. H. Lawrence", in *D. H. Lawrence cent'anni dopo: Nuove prospettive della critica lawrenciana*. A cura di Carla Comellini e Vita Fortunati. Bologna: Patron, 1992, pp. 115-126.
- 16 Lawrence, D. H. "Indians and Entertainment", in *Mornings in Mexico and Etruscan Places*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.
- 17 Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Cit.
- 18 Fortunati, Vita. "Interrelatedness as a Heuristic Moment in *Women in Love*". *Études Lawrenciennes* 14/15 (1996): 55-65; "The Visual Arts and the Novel: The Contrasting Cases of Ford Madox Ford and D. H. Lawrence". *Études Lawrenciennes* 10 (1994): 129-143.
- 19 Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 74.
- 20 Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence*. Cit., p. 105.
- 21 Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di G. Cianci, E. Franzini e A. Negri. Milano: Bocca, 2001, pp. 231-250; Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation and Sexuality*. Ed. P. Poplawski. Westport (Conn.): Greenwood Press, 2001, pp. 19-30.
- 22 Segalen, Victor. *Saggio sull'esotismo: Un'estetica del diverso*. A cura di V. Petrucci. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

Riferimenti bibliografici

- Bhabha, Homi K. *Nazione e Narrazione*. Roma: Meltemi 1997.
- Fortunati, Vita. "Il primitivismo nelle avanguardie europee: una prospettiva interdisciplinare", con Zelda Franceschi, in *Utopia e primitivismo: Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo*. A cura di Adriano Marchetti. Rimini: Panozzo editore, 2007.
- Fortunati, Vita. "Primitive Art in Modernism: The Ambivalence of Appropriation", with Zelda Franceschi, in *Modernism: A Comparative History of Literature in European Languages*. Eds. Astradur Eysstenson and Vivian Liska. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co., 2007.
- Fortunati, Vita. "Interrelatedness as a Heuristic Moment in *Women in Love*". *Études Lawrenciennes*, 14/15, 1996.
- Fortunati, Vita. "The Visual Arts and the Novel: The Contrasting Cases of Ford Madox Ford and D. H. Lawrence". *Études Lawrenciennes* 10, 1994.
- Fortunati, Vita. "'The word unsaid': il tema dell'omosessualità nella narrativa di D. H. Lawrence", in *D. H. Lawrence cent'anni dopo: Nuove prospettive della critica lawrenciana*. A cura di Carla Comellini e Vita Fortunati. Bologna: Patron, 1992.
- Fournier, Michel. *Marcel Mauss*. Paris: Fayard, 1994.
- Ginzburg, Carlo. *No Island is an Island: Four Glances at English Literature in a World Perspective*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. Ed. Aniela Jaffe, trans. Richard and Clara Winston. London: Vintage Books Edition, 1989.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Lawrence, D. H. *Mornings in Mexico and Etruscan Places*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.
- Michelucci, Stefania. "A Man Who Loved Islands: D. H. Lawrence and the Paradox of Rananim", in *Vite di Utopia*, a cura di Vita Fortunati e Paola Spinozzi. Ravenna: Longo Editore, 2000.

Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di G. Cianci, E. Franzini e A. Negri. Milano: Bocca, 2001.

Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation and Sexuality*. Ed. P. Poplawski. Westport (Conn.): Greenwood Press, 2001.

Neilson, Brett. "Barbarism/Modernity: Notes on Barbarism", in *Textual Practice* 13.1 (1999).

Piazza, Antonella (a cura di). *D.H. Lawrence: Arte e Mito*. Napoli: CUEN, 2000.

Segalen, Victor. *Saggio sull'Esotismo: Un'estetica del diverso*. A cura di V. Petrucci. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence*. Carbondale, Edwardswille: Southern Illinois Press, 1999.

Stewart, Jack. "Primitivism in Women in Love", in *D. H. Lawrence Review* 13 (1980).

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions: Men, Women and the Quest for Ecstasy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Mario Domenichelli

Sesso e democratizzazione: *L'amante di Lady Chatterley*

Si pensa, in genere al romanzo di Lawrence, anche o soprattutto sulla base del suo successo di scandalo come al romanzo della rivoluzione sessuale. Il che è vero. Meno, di solito, si dice che quella rivoluzione di carta e parole era già iniziata con il saggio a quattro mani di Havelock Ellis e J. A. Symonds, *Sexual Inversion*¹ che ebbe i suoi problemi con la fiera censura edoardiana (J. A. Symonds vi ripubblicava *A Problem of Greek Love*²) e, soprattutto, con gli scritti di quel filosofo e profeta sociale e della libera sessualità che fu Edward Carpenter.³

Non è un caso che lo stesso Lawrence adottasse lo stesso genere di scrittura per proporre la sua visione del mondo e della società in due saggi filosofico scientifici come *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921) e *Fantasia of the Unconscious* (1922). Questi due saggi del resto sono necessari alla comprensione di quanto poi verrà raccontato nel romanzo scandaloso di Lawrence, e cioè *L'Amante di Lady Chatterley* stampato dalla Giuntina di Leo Olschki in Via del Sole nel 1928, lontano dallo sguardo grifagnamente puritano della censura britannica. Non mi soffermerò tuttavia su questi due saggi, dei quali ho già parlato e scritto altrove,⁴ e che non ho voglia alcuna di ripetere, ma piuttosto sulla tradizione tardo ottocentesca a cui quei due saggi fanno capo e che risale, io credo, assai più che a Havelock Ellis, proprio alla filosofia sociale testimoniata da Edward Carpenter, socialista se non comunista, comunque nella tradizione del libero pensiero, e non lontana da forme di anarchismo.

Lawrence non scrive con la penna di Carpenter, e comunque scrive in un'epoca diversa, ma ciò che deve mettere insieme quelle due

scritture è una stessa prospettiva, quella cioè che una società libera non sia possibile se non nella comprensione della quintessenziale unità delle rivendicazioni di natura sessuale, del movimento delle donne, degli uraniani (omosessuali), e degli operai. Nessuno di questi problemi è risolvibile separatamente, ma solo a partire dall'insieme politico che essi costituiscono. Vediamo dunque Carpenter per tentare di capire dove veramente si situa Lawrence, la sua filosofia, la sua prospettiva ideologica, assai spesso confusa con una prospettiva di destra, soprattutto con riferimento a *The Plumed Serpent*, anche se in un passo messo in bocca a Cipriano in una prima versione del romanzo, e poi espunto, si trova un giudizio contrario: "Fascism won't hold against the lust for anarchy which is at the bottom of the *fascisti* themselves. The fascisti only live because they think they can bully society. It is a great bully movement, just as communism is a bully movement".⁵

La prospettiva in cui si pone *Lady Chatterley's Lover* è sicuramente di radicale democratizzazione in quell'Inghilterra della fine degli anni venti, in quell'Europa per la quale la prima guerra mondiale aveva sancito la fine della lunga era aristocratica, e della società di casta, e degli *ordines*, perché questo, pare a me, è il problema preliminare in un libro in cui l'aristocratico Sir Clifford Chatterley è rimasto paralizzato combattendo nella prima guerra mondiale, e sua moglie, donna dell'alta borghesia scozzese, del resto educata come donna libera (e dell'educazione, del romanzo di formazione di Connie vengono date con precisione le coordinate), stante l'impotenza di Sir Clifford, si innamora del guardiacaccia Mellors, d'estrazione operaia, anche se ingentilito da una mezza carriera militare (fino a tenente) che ne fa in qualche modo quello che nell'Inghilterra di quegli anni si chiamava comunque un gentiluomo, anche se ovviamente non un gentiluomo di sangue. Questo è dunque il problema.

Carpenter detta un paradigma ideologico poi variamente declinato, a me pare, fino al 1968 e certo oltre fino al postmoderno. Carpenter era nato nel 1844: uomo della classe media, avviato agli studi teologici a Cambridge dove ebbe un incarico di *lecturer* in matematica fino a diventare *fellow* del suo college. Fu poi ordinato pastore angli-

cano, *curate*, cappellano tradurremmo, nella Parish di F. D. Maurice, pastore d'ispirazione cristiano socialista e di una qualche notorietà. Nel 1873 Carpenter abbandonò sia l'Università di Cambridge sia la carriera ecclesiastica. Come scrive il grande Samuel Hynes in *The Edwardian Turn of Mind*, un libro indispensabile per capire la questione censoria nell'Inghilterra al giro del secolo XIX: "Carpenter's life was a more and more complete rejection of Victorian conventions in politics, religion, and sex, and even in diet and costume".⁶ Carpenter scoprì dunque la sua vocazione di *dissenter* radicale: vegetariano, uno che si costruiva da sé le sue scarpe, omosessuale praticante, e anche dunque difensore dei diritti degli Uraniani, come venivano chiamati allora. Un tipo così non poteva non predicare, e non scrivere. Vale la pena di ricordare fra le sue opere, *Towards Democracy*, un poema alla maniera di Whitman, il bardo Americano, autore di *Calamus* — un passo di *Leaves of Grass* — interpretato già allora come una sorta di *outing* del poeta (che, io credo, si sarebbe alquanto stupito di questa interpretazione). Sia come sia ha ragione Hynes nel dire che "Carpenter's life and works are a catalogue of late-Victorian liberation movements".⁷ Non sorprende che all'inizio del Novecento, il nome di Carpenter e i suoi scritti fossero così popolari tra socialisti, anarchici, suffragette, sostenitori del libero amore, tra i *simplifiers*, sostenitori della vita semplice, ma anche tra gli spiritualisti, gli antivivisezionisti, i teosofisti, i vegetariani e, naturalmente, gli omosessuali, quella, insomma, che a partire dalla fine degli anni sessanta del Novecento continuiamo a chiamare cultura alternativa le cui radici, come ben si vede, si allungano indietro verso la fine del secolo diciannovesimo da cui tutte quelle istanze provengono.

Ciò che è da notare è che Carpenter non derivava il suo pensiero dalla scienza positivista della fine secolo, ma dal pensiero indù, invece, prendendo il suo orientalismo dalla cultura del trascendentalismo americano, non Darwin, dunque, né Kraft Ebing, né Havelock Ellis, ma Walt Whitman e il *Bhagavada Gita*. Mi domando — *en passant* — come in *Orientalismo* di Said e in genere negli studi sull'Orientalismo, questa *feature* così importante del nostro tempo che sono i movimenti di liberazione sessuale, donne, gay, non sia per

nulla esplorata. I titoli dei libri di Carpenter sono intenzionalmente e scandalosamente trasparenti per l'epoca a cui si rivolgono e nella relazione che pongono tra sessualità, libertà, e società libera dei diritti individuali; *Sex-love, Sesso-amore, e il posto che occupa nella società libera; Il matrimonio in una società libera; La donna e il suo posto in una società libera; Il sesso intermedio e alcuni tipi transizionali di uomini e donne, L'amore Omogenico e il suo posto in una società libera*.⁸ Il testo più famoso è *Love's Coming of Age*, pubblicato a Manchester dalla Labour Press nel 1896, l'anno dopo la condanna di Wilde nel celebre processo per omosessualità, e l'anno della diaspora omosessuale dalla Londra della fine secolo in preda a forme di paranoia da moralizzazione, come ben mostra il libro di Hynes. La libera società come società in cui esercitare il proprio diritto a vivere la propria vita, questo è sempre e comunque il punto. Così la liberazione sessuale è la liberazione *tout court*, o una parte fondamentale della stessa, a partire dalla considerazione della situazione reificata femminile, dal matrimonio come possesso e luogo di conflitto, dalla repressione violenta dell'omosessualità, dall'idea che quel tipo di società non consentisse alcun vero sviluppo, né crescita, né infine maturazione ad alcun individuo di ogni genere. E prendeva atto, Carpenter, dello "Spirit of revolt which is spreading on all sides"; per lui era evidente che nessun mutamento era possibile nell'istituzione matrimoniale se non come parte di un mutamento integrale che coinvolgesse la democratizzazione, l'uguaglianza dei diritti e l'abolizione della società classista: "The freedom of woman must ultimately rest on the Communism of society".⁹ Per Carpenter democrazia, amore, libertà sessuale erano semplicemente sinonimi, o comunque istanze strettamente interconnesse e coincidenti con la ricerca di libertà e realizzazione individuale. Oggi forse abbiamo dimenticato che negli anni dopo il sessantotto, ma con ispirazioni che venivano in parte dal freudanesimo di sinistra, da Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, come da Marcuse, *Eros e civiltà*, le prospettive della modernizzazione e della ricerca della felicità non erano affatto diverse.

Ma torniamo al nostro problema. Mi scuso intanto per la lunghissima premessa, o per un saggio che infine non sarà che una lunga pre-

messa per me tuttavia indispensabile per capire di cosa, storicamente si tratti. Non stiamo parlando di un romanzetto a metà tra erotismo, se non pornografia, e romanzo rosa, un romanzetto che ebbe un certo successo di scandalo – oggi incomprensibile –; stiamo parlando invece di un importante romanzo politico, perché questo è *L'amante di Lady Chatterley*, non tanto, non solo un romanzo dell'eros, ma soprattutto un romanzo della *polis* e della rivoluzione dei rapporti interpersonali in quella *polis* irrigidita da un classismo fuori tempo; si capisce così perché quel romanzo politico debba essere il romanzo della resurrezione della carne, per citare un altro classico della rivoluzione sessuale, e cioè Norman O. Brown, *Life against Death*, e come sia più rilevante nella storia del costume e della cultura che non per la sua riuscita estetica.

Ricordiamo uno dei colloqui che si svolgono a Wragby, la residenza dei Chatterley; siamo al capitolo settimo, si sta parlando di un libro ipotetico che molto assomiglia all'utopia di Huxley, *Brave New World*, con donne 'immuni', e cioè non vivipare, e figli in provetta (il romanzo di Huxley fu pubblicato nel 1932, ma come si sa l'amicizia di Lawrence e Huxley si strinse attorno al 1926 tra la prima e la seconda versione di *Lady Chatterley's Lover* in cui dunque tornano dei dialoghi, delle conversazioni di quell'anno, proprio con Huxley). Uno degli interlocutori, Dukes, dunque dice che piuttosto egli crede:

[...] all'utopia di una resurrezione del corpo, una volta che ci saremo scrollati di dosso il macigno del cerebralismo, dei soldi e di tutto il resto. Avremo allora una democrazia del contatto umano al posto della democrazia del quattrino.

Qualcosa riecheggì in Connie, Lady Chatterley, castigata dalla lunga astinenza in conseguenza dell'impotenza del marito, 'datemi la resurrezione del corpo, la democrazia del contatto'.

Connie non capisce bene, ma "quelle parole paiono darle conforto". Sto citando dalla bella traduzione di Serena Cenni¹⁰. E a Wragby si parla anche di Bolscevismo, naturalmente, con opinioni diverse, ma con un'idea di fondo espressa da un altro degli interlocutori, Tommy,

quando dice che è vero che “il bolscevismo non è intelligente, anzi stupido, esattamente come la vita occidentale; tutti gelidi, privi di passione, idioti, insomma, tutti bolscevichi, in Inghilterra come in Russia”.¹¹ Per non esserlo bisognerebbe ricordarsi di avere un cuore, un pene, insomma della propria umanità. Ma Clifford pensa a un certo punto, quando Connie dimentica di dargli il formale bacio della buonanotte, che lei è proprio una bolscevica, insensibile e gelida come una bolscevica.¹² C’è molto di più in quell’aggettivo “bolscevica” che non un’affermazione generica di disapprovazione, poiché è chiaro che il passo si riferisce, a partire da una piccola trasgressione formale, ad ogni tipo di trasgressione formale, di trasgressione alle forme di quella società, a partire dalla rigida distinzione in classi sociali. E Connie, lo sappiamo bene, nel momento in cui Clifford la chiama bolscevica, si è già ribellata alle convenzioni, ed è dunque la rivoluzionaria, e in favore del libero amore, dell’amore comunista, come forse si diceva allora (anche se la prima edizione, uscita a Londra nel 1924, di *My [Noi]* di Zamyatin era già stato pubblicato a sfatare quel mito). Attraverso Connie si consuma un’importante processo di democratizzazione graduale, come dire, i cui stadi sono definiti dai suoi rapporti erotici, o di mancato *eros*, con il mondo maschile: prima il marito, tornato paralizzato dalla grande guerra, l’aristocratico reso impotente da quella guerra che ha sancito la fine del tempo dell’aristocrazia, sicché Clifford è del tutto inadeguato a vivere nella modernità; Connie ha poi una storia con Michaelis, lo scrittore di successo, ma di bassa estrazione sociale, un piccolo borghese arrampicatore e *parvenu* del quale Clifford, nel suo snobismo disperato, a mala pena sopporta la volgare presenza. Infine il peggio, dal punto di vista di Clifford, è ovviamente Mellors, l’ultimo grado della *boue*, del fango. Mellors è il guardiacaccia, una figura del resto socialmente ibrida, da una parte, come si è detto operaio, che viene dalla classe operaia, dai minatori (come lo stesso Lawrence), ma che è anche stato ufficiale dell’esercito britannico, certo un subalterno, un tenente, ma un uomo di qualche cultura, che sta a metà, come il suo linguaggio, tra il mondo da cui proviene, e il mondo in cui non è entrato, tra inglese oxfordiano e dialetto del Derbyshire. Mellors

potrebbe essere un *would-be-gentleman*, come si sarebbe detto, tuttavia in altri tempi. Più semplicemente egli è una figura *in limine*, in metamorfosi, tra due mondi, entrambi rifiutati in cerca di qualcosa di diverso. Un ibrido, dunque, ma un uomo, a sentir lui, a tutto tondo, e con gli attributi (la traduzione di Serena Cenni, giustamente, è più esplicita).

C'è dunque una progressione democratica, interclasse per così dire nei tradimenti di Connie, che passa dal marito aristocratico, al piccolo borghese *parvenu*, al guardiacaccia tuttavia ingentilito e colto, che però non abbandona le sue radici e parla, nei momenti cruciali, il ruspante e certo "volgare" dialetto del Derbyshire. Del resto Connie declina indirettamente la sua fede socialista nel momento in cui discute con la sorella Hilda. Entrambe hanno avuto una educazione progressista e intellettuale, e Connie rimprovera a Hilda di non accettare il rapporto che essa ha con Mellors, perché il guardacaccia appartiene a una classe inferiore, "he is one of the low": "Che bella socialista che sei! E pensare che ti sei sempre schierata dalla parte dei lavoratori".¹³ Ma Connie evidentemente capisce, alla maniera di Carpenter, che si deve trattare, nel socialismo, di una democrazia del contatto, per l'appunto.

Torniamo a Clifford, perché, io credo, sono soprattutto le sue ragioni quelle più dimenticate, e che io, dato che sono uno studioso, almeno credo, della cultura aristocratica, mi sento di dovere se non difendere, almeno comprendere, perché certamente Clifford è giudicato molto pesantemente da Lawrence, e senza alcuna indulgenza. In fondo la sua ferita, la sua paralisi, le sue cicatrici orrende, anche interne, di cui Lawrence è consapevole, non ne mitigano la freddezza, il *selfcontrol* aristocratico, la finta imperturbabilità che non è che una maschera, o un *habitus*. Ma, il fatto è che Clifford, è perdente nella storia, ed è inattuale, come capita del resto a ogni gentiluomo che si rispetti, e che non può parlare il linguaggio del mondo in cui si viene a trovare. Così in fondo Clifford ripete il gergo politico dei *radical tories* vittoriani, la fazione di Disraeli che, in un discorso al parlamento, nel 1842 (*Selected Speeches*, a cura di T. E. Kebbel, Vol. I, p.50), difendeva l'idea di un neofeudalesimo e la leggenda del

cavaliere di impresa, o *chevalier de robe*, il cavaliere borghese, che prende il posto del cavaliere antico, di spada, *de l'épée*, per difendere la plebe, curarsene, darle lavoro; lui che è l'*aristos*, il migliore, e che deve pensare e prevedere anche per loro, sicché il suo privilegio anche economico è naturale, una naturale differenza di classe che fa di lui il difensore e protettore dei poveri. E Clifford non si rende minimamente conto delle contraddizioni implicite nel suo discorso e non ha ovviamente alcuna sensibilità democratica, dato che parte dall'idea di una sua superiorità legata al caso, alla fortuna, alla famiglia, l'educazione. La sua paralisi è simbolica, se non allegorica, certo, e ne indica l'inattualità di figura che sta per cadere, anzi è già caduta fuori dalla storia; egli è presentato come lo sconfitto senza remissione. Si tratta del resto di un *topos* antico, e rinnovato nella frequente figura dell'impotenza sessuale in tutta la letteratura tra Otto e Novecento, a partire, che so, dall'Octave dell'*Armance* di Stendhal, rinnovata nel Ralph di *Ritratto di Signora* di James, che si trova ancora in un libro come *Fiesta* di Hemingway, uscito lo stesso anno di *Lady Chatterley's Lover* e con un altro nobile cavaliere ferito nella sua virilità, ciò che ne indica l'impotenza ad agire nella storia, nella realtà, ne indica la definitiva disfatta: sto parlando del Jake di *Fiesta* di Hemingway. Su questo *topos* dell'impotenza, tipico della figura aristocratica nella *koiné* occidentale tra la restaurazione francese e gli anni *entre deux guerres*, rinvio al mio *Cavaliere e gentiluomo*.¹⁴

Cannadine in un suo bel libro sul declino dell'aristocrazia inglese,¹⁵ statistiche alla mano, dimostra che in percentuale il tributo di sangue della gioventù aristocratica, in Inghilterra, come in Francia, Austria e Germania, fu pesantissimo. Le famiglie aristocratiche si ritrovarono spesso senza eredi, comunque senza i primogeniti; insomma una generazione di vite spezzate, proprio come quella di Clifford, dalla guerra, dalla guerra imperialista non del sistema aristocratico ma del sistema già vincente, quello liberal borghese dell'industria e dei pescecani di guerra. Clifford, è vero, tenta di adeguarsi, disperatamente; a capo di una impresa mineraria, egli prima si dedica alla scrittura creativa, per poi abbandonarla e dedicarsi anima e corpo al capitale, alla sua impresa, e divenire abile e sagace uomo d'affari. La

sua impotenza, tuttavia, è il segno fisico di un declino della sua classe che gli si imprime nel corpo; è un' impotenza nei confronti del tempo divoratore che gli ha mangiato la vita; la sua impotenza è il segno di una paralisi di classe. E insomma, se Connie ha dalla sua tutte le sue ragioni della modernizzazione, certo è che Clifford non può proprio capirle perché esse sono il segno di quello che D'Annunzio, nel *Piacere* attraverso il suo *dandy* e gentiluomo Andrea Sperelli, avrebbe chiamato il "grigio diluvio democratico"¹⁶ che è esattamente l'Apocalisse che Clifford paventa e vede arrivare sapendo di essere impotente a fermarla. E il "grigio diluvio democratico" si dà attraverso la promiscuità sociale, la sessualità interclasse, non degli uomini, da sempre ammessa se non incoraggiata, certo, a patto che per essa si riaffermi il principio della superiorità di classe nel maschio, ma della sessualità interclasse della donna, sicché certo la popolana, la contadina può sottostare alle voglie del signore, mentre non è concepibile che una *Lady* vada a letto con i suoi dipendenti.

La lezione di Carpenter che metteva insieme la democrazia, la morale e la libera pratica sessuale, l'uguaglianza dei diritti tra tutti i soggetti, sessualità e democratizzazione, è del resto anche in un altro libro, *Maurice* di E. M. Forster, scritto tra il 1914 e il 1915, proprio negli anni in cui era chiaro che la grande guerra aveva modernizzato l'Europa, l'aveva resa moderna, liquidando proprio il ceto aristocratico. *Maurice* racconta esattamente la stessa storia dell'*Amante di Lady Chatterley*, ma in clima di "inversione" sessuale, raddoppiando, per così dire uno scandalo che comunque non ci fu perché E. M. Forster si guardò bene dal pubblicare il romanzo della sua vita che uscì soltanto postumo, per espressa volontà del suo autore, nel 1971, curato da Furbank, a un anno dalla morte di Forster.¹⁷ Così come *A Room with a View* (1908) anche *Maurice* racconta una storia non troppo lontana di democratizzazione sessuale. In *A Room with a View* si tratta della scelta di una giovane di buona famiglia alto borghese, tra Cecil, l'aristocratico *dandy*, l'estenuato cultore della bellezza, che viene rifiutato, e il giovane Emerson, di ceto medio, ma di assai più certa e ruspante virilità. Anche *Maurice*, per altre vie, racconta un'analogo storia di formazione e autoidentificazione

sessuale in un triangolo che comprende le tre classi, l'aristocratico Clive, il borghese Maurice, e il proletario, l'operaio e guardiacaccia Alec Scudder. *Maurice* è un romanzo di formazione omosessuale, esattamente come *L'amante di Lady Chatterley* è il romanzo di formazione e della presa di coscienza e della ricerca di libertà di una donna nell'epoca terminale del mondo aristocratico e nel trionfo di quello borghese del denaro e del profitto. E anche *Maurice*, del resto, affonda profondamente le sue radici nella scrittura del vecchio Carpenter. Forster, del resto racconta in un suo scritto del 1960, in cui ritorna su *Maurice*, dando figura al momento di insorgenza della sua vera ispirazione, che egli era andato, come in cerca di un salvatore, a trovare Carpenter, che gli venne presentato da un amico Lowes Dickinson, a Milthorpe. In quell'occasione, George Merrill, il *comrade*, il compagno di Carpenter, gli toccò il sedere: "he touched my backside, gently and just above the buttocks. I believe he touched most people's. The sensation was unusual and I still remember it, as I remember the position of a long vanished tooth. It was as much psychological as physical. It seemed to go straight through the small of my back into my ideas, without involving my thoughts. If it really did this, it would have acted in strict accordance with Carpenter's yogified mysticism, and would prove that at that precise moment I had conceived".¹⁸

È un passo straordinario, per discrezione di *humour* e capacità di comunicare, basti dire che quel tocco fu la rivelazione di un mondo, e passò direttamente dall'osso sacro alla mente, all'anima, esattamente come capita con le sensazioni sessuali in Lawrence. Maurice, racconta dunque la storia dell'educazione sentimentale ed erotica di Maurice. Prima il suo amore platonico con il nobile, l'aristocratico Clive, incontrato all'università (Maurice è figlio di medio alta borghesia). Un amore romantico, e del tutto platonico, ellenico, ellenizzante, e descritto nei modi accesi delle storie romantiche e a volte, mi si consenta di dirlo, con accenti *en travesti*, da romanzo rosa, forse appositamente, perché questa parte è il romanzo delle illusioni. Ma giunge la disillusione: Clive si sposa, e fa capire a Maurice che la fase omoerotica della sua vita è passata, e che si tratta dunque di

passare all'età adulta. Maurice allora trova l'amore e l'eros, carnale, e la passione in Alec Scudder, un personaggio del tutto alla maniera di Carpenter, un'illustrazione delle sue tesi, come lo è del resto anche il rapporto tra Maurice ed Alec. Alec è un *gamekeeper*, un guardacaccia proprio come Mellors. Ricordo al proposito una critica curiosa e beffarda di *Lady Chatterley's Lover* in "Field and Stream", una rivista di caccia e pesca, in cui, del romanzo di Lawrence, si dice con falso candore che certo si tratta di un libro di grande interesse per chi ama la vita all'aria aperta. Vi si trovano molti bei passi sull'allevamento del fagiano, sui rimedi contro bracconieri e parassiti. Purtroppo il libro contiene anche troppi materiali estranei e si è obbligati a sfogliare pagine e pagine per riuscire a trovare ciò che interessa la gestione di una riserva di caccia, sicché, concludeva il recensore, *The Gamekeeper's Handbook* di J. R. Miller rimaneva insuperato. Abbiamo trovato questo passo in un libretto di citazioni¹⁹ e ci ritorniamo su perché ci pare geniale per lo *humour* ellittico che esprime. Non è invece ellittico Forster a proposito del suo guardiacaccia: "Alec è esattamente quel tocco al posteriore che ricevetti a Milthorpe, a casa Carpenter"; Alec, del resto, "is senior in date to the prickly gamekeeper of D. H. Lawrence"²⁰, con quel «prickly», ispido, direi, che considero un vero colpo d'ingegno. La nota d'autore di Forster è di un qualche interesse, più per quel che fa capire che per quello che dice, aggiungendo che il romanzo non pubblicato aveva comunque avuto lettori (vi si nomina Lytton Strachey, un altro "Uraniano", ma è chiaro che nella cerchia intellettuale erano in molti a conoscenza del romanzo nel cassetto di Forster); ma le analogie trovano una qualche spiegazione anche sulla base di una comune filosofia sociale e sessuale alla maniera di Carpenter, poiché è attraverso il sesso che il mondo si uguaglia e si fa democratico, perché, si sa, nudi e crudi, a letto, se non siamo uguali, tutti cerchiamo la stessa *jouissance*.

Mi si potrà dire che in Lawrence, in *Lady Chatterley's Lover* in specie, o nel *Serpente piumato* non c'è simpatia per l'omosessualità, specie, bisogna aggiungere, per quella femminile e tuttavia vale la pena di ricordare quel passo in cui Mellors ricorda il suo passato di ufficiale e l'intimità con i suoi uomini. Non vi si declina certo un

elogio dell'omosessualità, ma si parla della consapevolezza del corpo, del contatto epidermico, della tenerezza tra maschi, "tenerezza fisica che è splendida, perfino negli uomini, se vissuta in modo virile",²¹ una formulazione interpretabile, ma su cui non voglio insistere, ricordando certo anche la trattazione dell'omosessualità in *Women in Love* (1920) e in particolare l'introduzione di Lawrence al romanzo espunta già nella prima edizione, in cui si esplicita ciò che del resto è chiaro nel romanzo e cioè il rapporto omoerotico tra Rupert Birkin e Gerald Critch.²² Certo il giudizio di Mellors sull'omosessualità femminile è in chiara forma misogina: "È incredibile quante lesbiche ci siano, più o meno consapevoli. A me sembra che siano tutte lesbiche". "Ti secca?", chiede Connie. "Le ammazzerei", risponde Mellors, e continua: "Quando vado con una donna che è veramente lesbica, dentro di me grido e vorrei ucciderla". "Credi che le lesbiche siano peggio degli omosessuali?", chiede ancora Connie. "Per me sì – risponde Mellors – mi hanno fatto soffrire di più. Teoricamente non saprei. So solo che quando vado con una lesbica, che sia consapevole o meno, io vedo rosso".²³ Dal che risulta che in genere il mondo dell'inversione sessuale non è quello più apprezzato dal *gamekeeper*, e che i pregiudizi, che hanno a che fare con la teorizzazione di Lawrence su maschile (*upper self*, penetratore) e femminile (*lower self*, passivo) secondo la prospettiva che si trova in *Fantasia of the Unconscious*,²⁴ sono là in modo forte quanto non risolto.

Quel che rimane vero è che in entrambi i libri, *Lady Chatterley's Lover* e *Maurice*, a parte le analogie più ovvie ed esterne, si consuma un fuoco sacro che attraverso il corpo giunge all'anima, perché soma e psiche non sono cose diverse e separate, ma strettamente, inestricabilmente e intimamente connesse. E, in fondo, ciò che capita a Connie, e anche a Mellors, quando si incontrano, un po' alla volta, è la stessa eroica ispirazione che colpisce Forster quando gli viene toccato il sedere dall'assistente di Carpenter, e che colpisce il suo Maurice non tanto quando incontra l'aristocratico e freddo Clive, che non ha sesso, evidentemente, esattamente come Clifford ne è glacialmente e aristocraticamente privo, ma quando trova Alec, e con lui, la propria natura, perché, infine, questo, seguire la propria

natura, non separarsi da essa, è per entrambi il segreto, se non della felicità, del ritrovarsi con se stessi, e non separati da sé. Perché in questa separazione, strumentale al mondo aristocratico come poi a quello borghese, in quel mondo di maschere, in cui la *facies* dissimula il sentire, in quel mondo di resistenza alle passioni, e di razionalità fredda e calcolata, il mondo economico di denaro, e possesso, e oggetti di possesso, non c'è che illibertà. Ed entrambi i libri sono esattamente questo itinerario di formazione verso la libertà, il mondo libero, la *free society* vagheggiata da Carpenter. Sono itinerari di speranza, verso una qualche utopia della resurrezione del corpo, poiché come scrive Mellors nella lettera indirizzata a Connie e che chiude *Lady Chatterley's Lover*: “Gran parte di noi è unita, e questo solo è reale, aspettando di trovarci presto insieme. John Thomas augura la buona notte a Lady Jane, un po' ammosciato, ma con il cuore pieno di speranza”.²⁵

Ma, tornando all'orientalismo di Carpenter, che è anche in Lawrence, e in modo evidente e alternativo a Freud, John Thomas è il *Lingam* e Lady Jane, la *Yoni*, e insieme il principio del mondo creato. O per usare le parole di Mellors, quando si fa maestro di Connie, che a sua volta però insegna a Mellors a sua volta il ritorno alla vita, si tratta di un'utopia dell'amore e della tenerezza: “La tenerezza! La conoscenza intima del sesso. Fare l'amore è entrare in contatto, il più penetrante dei contatti, e per questo ne abbiamo paura. Siamo consapevoli, e siamo vivi a metà. Dobbiamo ancora divenire del tutto vivi”, oltre le barriere di classe, oltre il pudore, la vergogna, certo attraverso la *phallic hunt for shame*, a cui pensa Connie dopo la notte più appassionata con Mellors (p. 325 e p. 292), un fuoco che brucia le vergogne più intime e antiche, e nascoste nei luoghi più segreti (p. 291). Ma questo, sia come sia, esattamente come Freud, con cui Lawrence non va d'accordo, viene fatto non con il fallo, ma con le parole con cui quella *phallic hunt of shame* si rappresenta, con le parole che ancora, evidentemente, ambiscono a divenire carne per comporre una delle grandi narrazioni d'emancipazione e di libertà che ha caratterizzato tarda modernità e postmoderno, e che coinvolge socialismo, anarchismo, suffragismo, femminismo, *gay and*

lesbian liberation movements, in chiave di anticapitalismo, di un generico socialismo, o, se si vuole, per usare termini più epocalmente probabili, in chiave di critica al mammonismo, che indica tutta la società del capitale, impregnata, anzi ossessa, e posseduta dal denaro (la posizione conservatrice di Thomas Carlyle a me pare importante nel tragitto lawrenciano). Mammona è il potente diavolo del denaro, che l'annuncio apocalittico della liberazione, della resurrezione della carne e dunque dello spirito, deve sconfiggere, sicché il mondo stesso che ne è posseduto, ne venga liberato. In fondo, si tratta ancora del vecchio pensiero libertino, quello originario ed *érudit*, che fa coincidere natura, desiderio e ragione, non quello delle *Relazioni pericolose* di Laclos, naturalmente, ma quello dell'adesione totale alla natura nel pensiero epicureo di Pierre Gassendi, de La Mettrie o La Mothe le Vayer, Théophile de Viau, Naudé, Patin. Il risultato, io temo, per diversi fattori, come mostra la storia, è tutt'altro che garantito.

Note

- 1 Ellis, Havelock and Symons, J.A. *Sexual Inversion: Studies on the Psychology of Sex*. Vol I. London: Wilson and Macmillan, 1897.
- 2 Privately printed, London, 1896. Poi ripubblicato con la London Aeropagitica Society nel 1908.
- 3 Vedi Delavaney, Emile. *D. H. Lawrence and Edward Carpenter: A Study in Edwardian Transition*. London: Heinemann, 1971. Vita Fortunati ("The word unsaid", in Carla Comellini e Vita Fortunati [a cura di]. *D. H. Lawrence cent'anni dopo*. Bologna: Patron, 1991, p. 127) scrive, sulla scorta di Delavaney che in Lawrence, l'influenza del superuomo Nietzsche si fonde con quella dell'uraniano, l'omosessuale artista che assume un ruolo messianico.
- 4 Domenichelli, Mario. "Lawrence, l'inconscio, Freud: il limite, la ripetizione", in *D. H. Lawrence cent'anni dopo*. Cit., pp. 85-100; *Ibid.*, "D. H. Lawrence's Language of the Apocalypse", in *D. H. Lawrence and Literary Genres*. Eds. Simonetta de Filippis and Nick Ceramella. Napoli: Loffredo, 2004, pp. 281-294.
- 5 Cfr. *Quetzcoatl: The Early Version of The Plumed Serpent* (1923); Ed. Louis L. Martz. London: Black Swan Books, 1995, p. 248; si veda anche l'introduzione a *The Plumed Serpent* di L. D. Clark e Virginia Crosswhite Hyde. London: Penguin Books, 1995, p. xx e Appendix III.
- 6 Princeton: Princeton University Press, 1968; ora London: Pimlico, 1991, p. 149.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Sex-Love*. Manchester: Labour Press, 1894; *Homogenic Love*. Manchester: Labour Press, 1894; *Marriage and its Place in a Free Society*. Manchester: Labour Press, 1894; *Woman and Her Place in a Free Society*. Manchester: Labour Press, 1894; *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*. London, Swan, Sonnenschein, e Manchester: S. Clarke, 1908.
- 9 Carpenter, Edward. *Love's Coming of Age*. Manchester: Labour Press, 1896; edizione ampliata 1906, p. 54 (nota).

- 10 Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Trad. e cura di Serena Cenni. Venezia: Marsilio, 2001, p. 105.
- 11 *Ibid.*, p. 66.
- 12 *Ibid.*, p. 175.
- 13 *Ibid.*, p. 284.
- 14 Domenichelli, Mario. *Cavaliere e gentiluomo: Saggio sulla cultura aristocratica in Europa. 1513-1915*, Roma: Bulzoni, 2002, pp. 502-519; si veda anche Citton, Yves. *Impuissance, défaillance masculines et pouvoir politique de Montagne à Stendhal*. Paris: Aubier, 1994.
- 15 Cannadine, David. *The Decline and Fall of the British Aristocracy*. New Haven: Yale University Press, 1990; vedi anche Marwick, Andrew. *The Deluge: British Society and the First World War*. 1965; London: Macmillan, 1991, in particolare il capitolo IV (*Gentlemen in England 1915-16*). Rinvio anche a Girouard, Mark. *The Return to Camelot*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- 16 d'Annunzio, Gabriele. *Il piacere*. 1889; Milano: Treves, 1923, p. 38. Si tratta dell'*incipit* del cap. II.
- 17 Forster, Edward M. *Maurice*. New York: Norton, 1971.
- 18 Forster, Edward M. *A Room with a View, Howards End, Maurice*. Camp Hill (Pa): Quality paperback Book Club, s.d., p. 249.
- 19 Hexley, Helen (ed). *Book Lovers Quotations*. London: Pinpoint Design Company, 1990.
- 20 Forster, Edward M. *A Room with a View, Howards End, Maurice*. Cit., p. 252.
- 21 *L'amante di Lady Chatterley*. Cit., p. 235.
- 22 Si veda al proposito, Cianci, Giovanni. "Introduzione a D. H. Lawrence", in *Donne innamorate*. Torino: Einaudi, 1995, p. xxiv.
- 23 *L'amante di Lady Chatterley*. Cit., p. 244.
- 24 Rinvio a Domenichelli Mario. "Lawrence, l'inconscio, Freud. Il limite, la ripetizione". Cit.
- 25 *L'amante di Lady Chatterley*. Cit., p. 352 (si tratta dell'*explicit*).

Riferimenti bibliografici

- Cannadine, David. *The Decline and Fall of the British Aristocracy*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Carpenter, Edward. *Sex-Love*. Manchester: Labour Press, 1894.
- Carpenter, Edward. *Homogenic Love*. Manchester: Labour Press, 1894.
- Carpenter, Edward. *Marriage and its Place in a Free Society*. Manchester: Labour Press, 1894.
- Carpenter, Edward. *Woman and Her Place in a Free Society*. Manchester: Labour Press, 1894.
- Carpenter, Edward. *Love's Coming of Age*. Manchester: Labour Press, 1896.
- Carpenter, Edward. *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*. London: Swan, Sonnenschein, e Manchester: S. Clarke, 1908.
- Cianci, Giovanni. "Introduzione a D. H. Lawrence", in *Donne innamorate*. Torino: Einaudi, 1995.
- Citton, Yves. *Impuissance, défaillance masculines et pouvoir politique de Montagne à Stendhal*. Paris: Aubier, 1994.
- Carla Comellini e Vita Fortunati (a cura di). *D. H. Lawrence cent'anni dopo*. Bologna: Patron, 1991.
- d'Annunzio, Gabriele. *Il piacere*. 1889; Milano: Treves, 1923.
- Delavaney, Emile. *D. H. Lawrence and Edward Carpenter: A Study in Edwardian Transition*. London: Heinemann, 1971.
- Disraeli, Benjamin. *Selected Speeches of the late Earl of Beaconsfield*. Two Vols. Ed. T. E. Kebbel. London: Longmans Green & Co., 1882.
- Domenichelli, Mario. *Cavaliere e gentiluomo: Saggio sulla cultura aristocratica in Europa 1513-1915*. Roma: Bulzoni, 2002.
- Domenichelli, Mario. "Lawrence, l'inconscio, Freud: il limite, la ripetizione", in *D. H. Lawrence cent'anni dopo*. A cura di Carla Comellini e Vita Fortunati. Bologna: Patron, 1991.
- Domenichelli, Mario. "D. H. Lawrence's Language of the Apocalypse", in *D. H. Lawrence and Literary Genres*. Eds. Simonetta de Filippis and Nick Ceramella. Napoli: Loffredo, 2004.

Ellis, Havelock and Symons, J. A. *Sexual Inversion: Studies on the Psychology of Sex*. Vol I. London: Wilson and Macmillan, 1897.

Forster, Edward M. *Maurice*. New York: Norton, 1971.

Forster, Edward M. *A Room with a View, Howards End, Maurice*. Camp Hill (Pa): Quality paperback Book Club, s.d.

Girouard, Mark. *The Return to Camelot*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Hexley, Helen (ed). *Book Lovers Quotations*. London: Pinpoint Design Company, 1990.

Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Trad. e cura di Serena Cenni. Venezia: Marsilio, 2001.

Lawrence, D. H. *Quetzcoatl: The Early Version of The Plumed Serpent* (1923); Ed. Louis L. Martz. London: Black Swan Books, 1995.

Lawrence, D. H. *The Plumed Serpent*. London: Penguin, 1995.

Marwick, Andrew. *The Deluge: British Society and the First World War*. 1965; London: Macmillan, 1991.

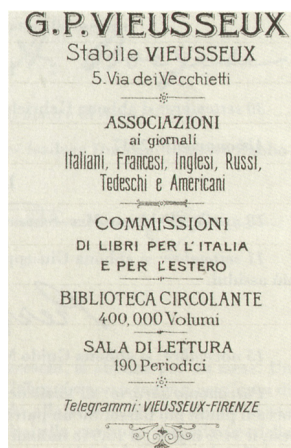
**D. H. Lawrence:
sollecitazioni culturali in Toscana**

Laura Desideri

Sulle tracce di Lawrence al Vieusseux

1. Le fonti: luoghi, registri, libri

Raro esempio di sopravvivenza di uno dei tanti gabinetti di lettura ottocenteschi diffusi in Europa, il Gabinetto Vieusseux, fondato nel 1819 dal mercante ginevrino Giovan Pietro, conserva ampia documentazione sui libri e le letture degli stranieri che sono transitati a Firenze tra Otto e Novecento. Le raccolte di riviste e di volumi della biblioteca circolante, insieme ai registri degli abbonamenti e dei prestiti, costituiscono una grande fonte per disegnare una mappa della città cosmopolita, fittamente popolata di scrittori, di artisti, di intellettuali soprattutto stranieri. Le vicende dei numerosi autori che hanno soggiornato e scritto a Firenze, conquistando fama e notorietà anche dal circuito della biblioteca circolante, possono essere così ricostruite seguendo le tracce della loro presenza, insieme ai dettagli della vita in città, in un suggestivo sistema di relazione tra luoghi, autori, scrittura, lettori, letture.¹



Nel 1898, alle soglie del nuovo secolo, lo “stabilimento” di Giovan Pietro Vieusseux, ormai diretto dal pronipote Carlo, si trasferisce in un palazzo in Via Vecchietti, al n. 5, rispondente anche in via del Campidoglio e via dei Pescioni. L’organizzazione del Gabinetto è grosso modo quella in vigore dai primi anni di attività: la lettura in sede – dalle 8 di mattina alle 10 di sera – si svolge nel salone dei giornali inglesi, americani, italiani, francesi, belgi, svizzeri, russi, spagnoli (i periodici tedeschi stanno in un salotto a parte), nel salone delle riviste e opere illustrate, nella saletta della Biblioteca consultativa, con repertori, vocabolari, enciclopedie. Ma c’è anche la stanza degli scacchi, come dichiarato fino dal manifesto di apertura: “E per chi amasse sollevare lo spirito non mancheranno i due giuochi degli Scacchi e della Dama, che sono i soli conciliabili colla quiete opportuna, ed indispensabile ad uno stabilimento letterario”.² I libri della biblioteca circolante, destinata al prestito a domicilio e tempestivamente rifornita di novità in lingua originale e in traduzione, sono distribuiti dalle 9 di mattina alle 5 di sera. Ai due servizi si accede tramite il pagamento di una quota associativa distinta per i giornali e per la biblioteca.



A fianco di questi locali, a piano terreno, c’è una sala da the, *Albion Tea Rooms*, che si affaccia su Via Vecchietti, “una strada quietta dove passava relativamente poca gente”, secondo la testimonianza di Giuseppe Orioli (destinato ad avere un grande ruolo nella pubblica-

zione di *Lady Chatterley*), che nel 1910 apre con Davis la sua prima libreria antiquaria, Davis&Orioli, collocata proprio nelle vicinanze del Vieusseux: “Era un bel negozio, con un assortimento di libri scelto, benché non molto vasto. Il nostro primo catalogo conteneva qualche antica edizione interessante. [...] Gli stranieri che risiedevano a Firenze, inglesi e non inglesi, avevano preso l’abitudine di visitare il nostro negozio, ma pochi di essi comperavano libri. Tra costoro era Horne...”³



Se la libreria di Orioli aveva un pubblico circoscritto ai cultori e ai collezionisti del libro antico, il Gabinetto Vieusseux, con tutte le novità letterarie in lingua originale e in traduzione, oltre ai giornali e alle riviste, poteva contare su un’utenza ampia, costituita in prevalenza da stranieri, fra i quali dominano gli abbonati di lingua inglese. La testimonianza di Arnold Bennett, nel suo *Florentine Journal*, ci introduce nello “stabile” di Via Vecchietti, in data lunedì 4 aprile 1910, con una descrizione puntuale degli ambienti, delle procedure di abbonamento e dei tempi di consegna dei libri, non trascurando di sottolineare lo stile affabile del direttore, nonché l’equivoco riguardo alla sua identità (Carlo Vieusseux infatti scambia lo scrittore con il direttore del “New York Herald”, James Gordon Bennett):

Bibliothèque Vieusseux this morning, with Mock: a fine spacious place, with all the newspapers & magazines of several

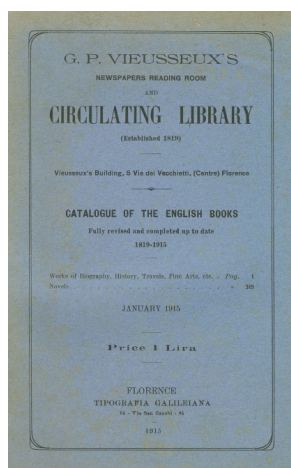
countries, and big rooms full of books bound in half-vellum. A pleasant general impression of whiteness. I became a subscriber for 3 books for a month, 5 lire. I signed my name in a big tome. No other formalities. Mr Viesseux, an old active white-haired man with a fine brow and a brisk gay manner, of course asked me if I was of 'The N.Y. Herald'. I chose Stendhal's 'Rome Naples et Florence'. Viousseux knew the number of it, which was 60,000 something. Also a book of Grazia Deledda's. Orders for production of these books seemed be vague. Bit after a long wait they came, each by a different messenger. ⁴ (FJ 29)

Il "big tome" a cui allude Bennett è il *Libro dei soci*, dove sono registrate, fino dal giorno dell'inaugurazione (25 gennaio 1820), tutte le associazioni al Gabinetto, contraddistinte dalla firma dell'abbonato, il recapito in città, il tipo e la durata dell'abbonamento.⁵ Da questi registri, in uso fino al giugno 1926, è possibile ricavare il flusso delle presenze al Viousseux per oltre un secolo: complessivamente circa 155.000 abbonamenti di lettori di passaggio o residenti a Firenze. Fino dall'inizio dell'attività, la maggioranza degli abbonati provengono da paesi anglofoni; nei primi anni del Novecento gli inglesi e gli americani sono al 60%, mentre i francofoni intorno all'8%. Sempre per questi anni, gli abbonamenti femminili sono il 56% del totale, di cui il 71% di lingua inglese, il 22% di lingua italiana, il 5,5% di lingua francese, l'1,5% di lingua tedesca e altre lingue.⁶



Se i frequentatori del Vieusseux sono nella stragrande maggioranza anglofoni, i libri della biblioteca circolante nella prima metà dell'800 sono prevalentemente in francese: 45% del totale, seguiti dagli italiani e dagli inglesi fino all'Unità e nel periodo successivo solo dagli inglesi. Ma nel primo ventennio del '900 i francesi subiscono un calo significativo, scendendo al 37%, a vantaggio dei libri in inglese, che salgono al primo posto (41%).⁷

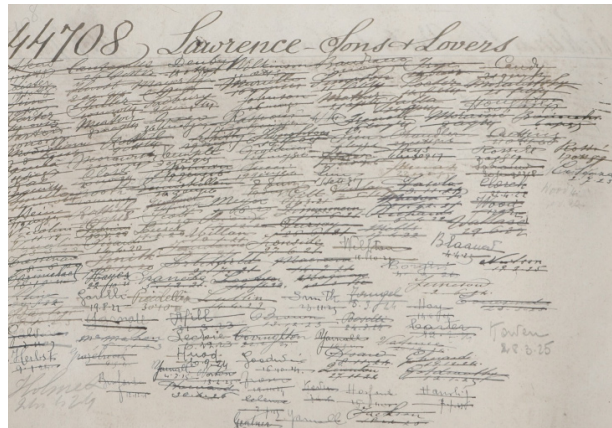
Dai registri del *Libro dei prestiti* (dove sotto ogni titolo sono annotati i nomi dei lettori) si può ricostruire, pur con qualche lacuna, la fortuna dei libri della circolante, rifornita tempestivamente di tutte le novità di interesse storico-letterario, e in particolare di narrativa. I romanzi della *circulating library* e della *bibliothèque circulante* venivano spesso acquistati in più copie e messi a disposizione dei lettori, sempre molto numerosi.⁸



2. Libri di Lawrence nella *circulating library*: 1913-1926

Ma prima di ricorrere al *Libro dei prestiti*, per studiare la fortuna di un autore nella comunità cosmopolita del Vieusseux, è opportuno ricostruire la cronologia dell'ingresso dei suoi libri in biblioteca, considerando la data di stampa (quando il libro esce dalla tipografia e comincia a circolare) e il momento in cui approda al Gabinetto fiorentino, generalmente per acquisto.

La tempestività con cui il Vieusseux si rifornisce di autori inglesi, anche in edizioni americane, è confermata anche per Lawrence⁹: il primo libro che entra nella biblioteca circolante è *Sons and Lovers* (London, Duckworth and Co.), finito di stampare nel maggio 1913 e registrato a pochi mesi di distanza, al numero 44708. A questo fanno seguito, sempre editi da Duckworth: *The Prussian Officer and Other Stories*, finito di stampare il 26 novembre 1914 e registrato all'inizio del '15 al numero 46042; *Twilight in Italy*, finito di stampare nel giugno 1916 e registrato nello stesso anno al numero 46679. *The Lost Girl*, edito dal londinese Secker, finito di stampare nel novembre 1920, viene registrato l'anno successivo al numero 49150, mentre *Sea and Sardinia* entra come dono nell'edizione americana di Seltzer, dopo oltre un anno dalla data di stampa (gennaio 1921). Nel novembre 1923 arrivano altri due titoli, editi da Secker: *Kangaroo*, finito di stampare nel settembre 1923 e registrato al numero 51078, *Aaron's Rod* al numero 51089; nel dicembre *Women in Love* nell'edizione del 1921 (numero 51093) e i racconti *The Ladybird*, *The Fox*, *The Captain's Doll* (numero 51095), entrambi dell'editore Secker.¹⁰



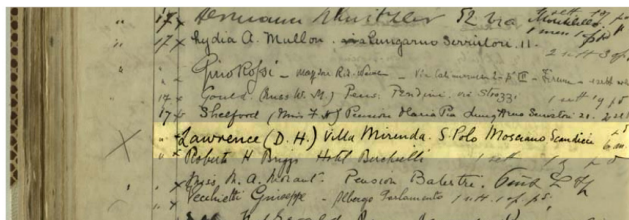
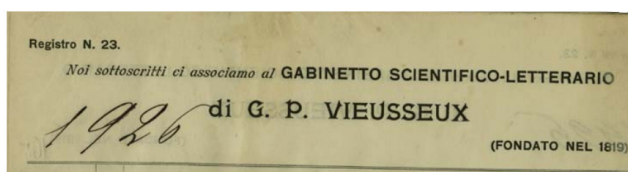
Tra i titoli di Lawrence arrivati al Vieusseux tra il '13 e il '26 manca il secondo romanzo, *The Rainbow*, pubblicato da Methuen nel 1915 ma oggetto di una pesante censura, con il sequestro e la distruzione da parte della polizia inglese delle copie distribuite dalla casa edi-

trice: solo nel 1929 questo libro, pervenuto nell'edizione americana di Seltzer del 1924, comincerà a circolare tra gli abbonati alla biblioteca.

Riguardo ai lettori dei libri citati, i registri del *Libro dei prestiti*, lacunosi proprio in questi anni, ci danno poche indicazioni: l'unico caso che vale la pena di citare è quello di *Sons and Lovers*, che tra il settembre del 1913 e la prima metà del 1926 (anno in cui viene abbandonato questo sistema di registrazione dei prestiti), registra circa 130 lettori. Tra questi, molti cognomi anglofoni o di famiglie anglofiorentine (tra le prime lettrici, la contessa Gigliucci, abbonata a più riprese dal 1915), ma anche un'italiana che vogliamo ricordare: l'anglista e traduttrice Giulia Celenza, autrice della prima versione italiana dell'*Atalanta in Calydon* di Swinburne, pubblicata a Firenze da Battistelli nel 1922, con la prefazione di Emilio Cecchi.¹¹ La Celenza risulta abbonata al Vieusseux fino dal 29 luglio 1916, ma il prestito di *Sons and Lovers* risale al 2 luglio 1925, quando il Gabinetto si è ormai trasferito al Palagio di Parte Guelfa, nel primo anno della direzione del germanista Bonaventura Tecchi. È certo che la Celenza, scomparsa prematuramente nel 1933, continua a frequentare anche il Vieusseux di Montale (direttore dal 1929 al 1938), negli anni in cui traduce *Kim*, *Il signore di Ballantrae*, *Gita al faro*, *Sogno di una notte di mezza estate*¹²: ce lo ricorda lo stesso Montale in un "pensierino" sugli anni della sua direzione: "non dimentico la rara frequentatrice Giulia Celenza che Firenze ha scandalosamente dimenticato".¹³

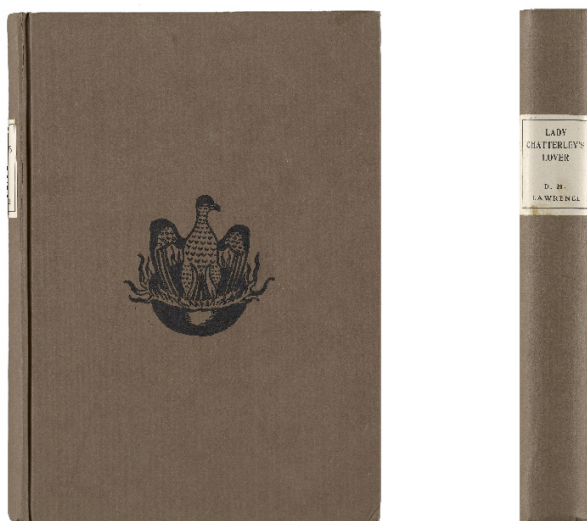
Ma ritorniamo a Lawrence e al suo arrivo a Firenze, nell'aprile 1926, dopo aver trascorso alcuni mesi sulla riviera ligure. Lo scrittore, insieme alla moglie Frieda e alle due figlie di lei, prende alloggio presso la Pensione Lucchesi sul Lungarno della Zecca, ma poche settimane dopo, nel mese di maggio, si trasferisce in una villa sopra Scandicci, che gli è stata segnalata da un eccentrico pittore inglese, Arthur Wilkinson, che vive in quelle zone. L'intenzione è di risiedervi almeno un anno, per svolgere con più agio le ricerche sugli Etruschi e visitare personalmente i siti archeologici delle città e delle necro-

poli, che compariranno in *Etruscan Places*: da Volterra, a Cortona, Perugia, Chiusi, fino a Tarquinia. Quando scrive a Martin Secker, il 29 aprile 1926, ancora su carta intestata della Pensione Lucchesi, Lawrence fa esplicito riferimento alle letture sugli Etruschi e alla sua intenzione di abbonarsi al Gabinetto Vieusseux, dove potersi rifornire di testi utili: "I'm reading Italian books on the Etruscans – very interesting indeed. I'll join Vieusseux's library here – they will have more things".¹⁴ Pochi giorni dopo, il 17 maggio, Lawrence registra la propria associazione nel *Libro dei soci*, indicando il nuovo recapito, "Villa Mirinda S. Polo Mosciano Scandicci" e il tipo di abbonamento prescelto: alla biblioteca, due opere per volta, per 6 mesi.¹⁵



Purtroppo non siamo in grado di ricostruire quali libri sono stati presi in prestito da Lawrence e nemmeno se ci sono stati altri abbonamenti al Vieusseux, perché proprio intorno a quella data si interrompe l'uso di scrivere i nomi dei lettori sotto i titoli riportati negli appositi registri e anche di registrare gli abbonamenti nel *Libro dei soci*. D'ora in poi, le tracce di Lawrence al Vieusseux sono limitate all'ingresso dei suoi libri: tra maggio e giugno '26, mentre lo scrittore frequenta le *reading rooms* del Palazzo di Parte Guelfa, arriva il volume *Studies in Classic American Literature*, edito a Londra da Secker nel 1924 (ma finito di stampare il 27 agosto 1923), registrato al numero 52689, mentre qualche mese dopo viene acquisito *The Plumed Serpent*, sempre dello stesso editore, al numero 53184. Nello stesso periodo viene messo a disposizione dei

lettori anche *St. Mawr*, insieme a *The Princess*, nell'edizione americana di Alfred A. Knopf, al numero 53528.



3. Il caso di *Lady Chatterley's Lover*

La storia della stesura e della pubblicazione di *Lady Chatterley's Lover* è stata dettagliatamente ricostruita da Serena Cenni nella sua ricca introduzione alla ristampa anastatica della prima edizione, che vede la luce nel giugno 1928, presso la tipografia Giuntina.¹⁶ Dopo i reiterati rifiuti dell'editore Martin Secker e anche dell'americano Knopf, timorosi di offendere il senso del pudore dei propri lettori e di incorrere nelle rigide maglie della censura, Lawrence decide di affidare la stampa del suo romanzo ad un tipografo fiorentino, che gli è stato presentato dall'amico Giuseppe Orioli, ormai stabilitosi nella libreria antiquaria del Lungarno Corsini. Il suo nome è Lorenzo Franceschini, direttore della Tipografia Giuntina, con sede in via del Sole, ritratto personalmente da Lawrence nel *pamphlet* in difesa di *Lady Chatterley*, dal titolo "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*":¹⁷

A white-moustached little man who has just married a second wife, he was told: Now the book contains such and such words,

in English, and it describes certain things. Don't you print it if you think it will get you into trouble! – What does it describe? he asked. And when told, he said, with the short indifference of a Florentine: O! ma! But we do it every day! – And that seemed, to him, to settle the matter entirely. Since it was nothing political or out of the way, there was nothing to think about. Everyday concerns, commonplace. (*APLCL* 334)

Questo “omino dai baffi bianchi”, arguto e ironico, non si lascia intimorire dai contenuti del romanzo “fallico” e procede alla stampa del libro, che vedrà la luce verso la fine di giugno, in mille copie rilegate, numerate e firmate dall'autore:

The original first edition, issued in Florence, is bound in hard covers, dullish mulberry-red paper with my phoenix (symbol of immortality, the bird rising new from the nest in flames) printed in black on the cover, and a white paper label on the back. The paper is good, creamy hand-rolled Italian paper, but the print, though nice, is ordinary, and the binding is just the usual binding of a little Florentine shop. There is no expert bookmaking in it: yet it is a pleasant volume, much more so than many far “superior” books. (*APLCL* 334)

La povertà dei mezzi tipografici è tale che la stampa viene fatta in due fasi, componendo la prima metà del volume e poi la seconda:

There was just enough type to set up a half of it: so the half was set up, the thousand copies were printed, and, as a measure of caution, the two hundred of ordinary paper, the little second edition, as well: then the type was distributed, and the second half set up. (*APLCL* 334)

Il piccolo tipografo fiorentino, inoltre, non conosce l'inglese e questo spiega il motivo degli errori di stampa sparsi in tutto il libro:

And if there are many spelling errors – there are – it is because the book was set up in a little Italian printing-shop, such a family affair, in which nobody knew one word of English. They none of them knew any English at all, so they were spared all blushes: and the proofs were terrible. The printer would do fairly well

for a few pages, then he would go drunk, or something. And then the words danced weird and macabre, but not English. So that if still some of the hosts of error exist, it is a mercy they are not more. (*APLCL* 334)

Conclusa la stampa, inizia la “lotta” per la vendita degli esemplari:

Then came the struggle of delivery. The book was stopped by the American customs almost at once. Fortunately in England there was a delay. So that practically the whole edition – at least eight hundred copies, surely – must have gone to England. (*APLCL* 335)

Se queste sono le difficoltà della distribuzione nei paesi anglofoni, viene da chiedersi come ha circolato il romanzo dello scandalo a Firenze, dove il libro è stato stampato.

Al di là dell'ipotesi che sia stato distribuito personalmente da Lawrence con la cedola di acquisto in una ristretta cerchia di persone, è opportuno verificare la sua presenza nelle biblioteche della città, a partire dalla Biblioteca Nazionale Centrale e la Marucelliana, ambedue governate dalla legge del diritto di stampa. Nella premessa metodologica alla sua ricerca su “Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del *Morgante* di Luigi Pulci”, Neil Harris cita proprio il caso del “romanzo più importante pubblicato a Firenze nel corso del Novecento” e degli esemplari usciti dalla Tipografia Giuntina di Via del Sole, diventati rari:

Nella stessa Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che rappresenta, anche in virtù del deposito legale, l'archivio ufficiale dell'editoria italiana, la notorietà del libro fece sì che l'esemplare d'obbligo venisse collocato negli ultimi scaffali del fondo Magliabechiano, ma oggi esso risulta disperso. Per fortuna l'altra copia destinata per legge alle biblioteche cittadine risulta amorevolmente custodita presso la Marucelliana; nell'insieme, però, gli esemplari della prima impressione di questo classico della letteratura d'amore, tirato in mille copie, in Italia si reperiscono con difficoltà.¹⁸

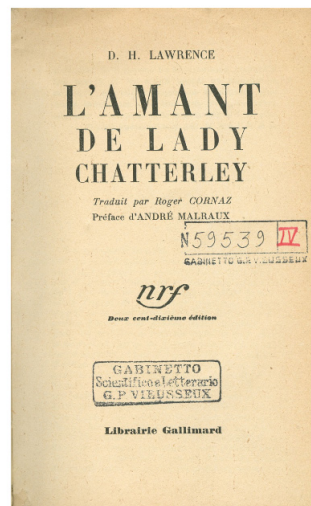
Da parte nostra possiamo aggiungere un altro dato, riferito non a grandi biblioteche statali ma alla biblioteca circolante del Vieusseux,

diretta in quegli anni da Bonaventura Tecchi, collocata, fra l'altro, a poche centinaia di metri da Via del Sole. Sulla "Nazione" del 13 febbraio 1929 si informa la colonia inglese e americana e "i cultori di letteratura anglosassone" che "un nuovo spirito" di vita caratterizza il Gabinetto Vieusseux:

Infatti gli acquisti [...] per il reparto inglese e americano, che costituisce il più dovizioso e ricco fondo di volumi di lingua inglese esistente a Firenze, si susseguono con opportuno eclettismo e con rinnovata larghezza di mezzi [...].

Per quel che riguarda l'Inghilterra, tutti gli autori più quotati di romanzi e di novelle sono rappresentati con le loro ultime opere tanto i più autorevoli e famosi come Wells e Bennett quanto gli avanguardisti geniali come Lawrence, Huxley, Gerhardt e la Woolf e la Macaulay, e uno stuolo d'altri minori".¹⁹

In realtà in questa cittadella anglofona l'edizione fiorentina del romanzo dello scandalo non verrà mai acquistato, probabilmente per non urtare la *pruderie* degli abbonati inglesi e americani, da sempre i maggiori "contribuenti" del Gabinetto fiorentino.



I lettori del Vieusseux avranno accesso a *Lady Chatterley's Lover* solo

nel marzo 1932, quando viene registrata l'edizione integrale francese pubblicata da Gallimard, nella traduzione di Roger Cornaz, con prefazione di André Malraux. L'edizione inglese, stampata da The Odissey Press nel 1933, arriverà l'anno dopo (9 giugno 1934), come la precedente acquistata dal direttore di allora, Eugenio Montale.²⁰

Ma ritorniamo alle contrastate vicende della prima edizione, sempre attingendo al racconto di Lawrence, vittima della pirateria editoriale che si scatena subito dopo la pubblicazione del romanzo:

The first stolen edition was being sold in New York almost within a month of the arrival in America of the first genuine copies from Florence. It was a facsimile of the original, produced by the photographic method, and was sold, even by reliable bookseller, to the unsuspecting public as if it were the original first edition. The price was usually fifteen dollars, whereas the price of the original was ten dollars: and the purchaser was left in fond ignorance of the fraud.²¹ (*APLCL* 305)

Contro il proliferare di questi falsi, che si diffondono a macchia d'olio, Lawrence decide, d'accordo con la Tipografia, di mettere in circolazione le duecento copie di riserva, al prezzo di ventun scellini: una seconda edizione economica, che non riesce a contrastare, data l'esiguità del numero delle copie, la dilagante supremazia degli esemplari fraudolenti. In considerazione di questo, Lawrence stringe un nuovo accordo con l'editore e libraio americano Edward W. Titus, con negozio in Rue Delambre a Parigi, per un'ulteriore edizione economica, in tremila copie, da sessanta franchi ciascuna, per la primavera del 1929. Per questa edizione Lawrence, ormai nell'ultimo anno di vita (morirà infatti a Vence, sulla riviera francese, il 2 marzo 1930), scrive una schermaglia polemica e sarcastica con l'editoria fraudolenta, intitolata *My Skirmish with Jolly Roger* "written especially and exclusively as an introduction to this popular edition".²²

Come accennato sopra, nemmeno l'edizione del '29 entra nella *circulating library* del Vieusseux di quegli anni, ma se oggi consultiamo il catalogo in linea delle nostre collezioni ne troviamo una co-

pia, alla collocazione FO-2929: si tratta dell'esemplare presente nella biblioteca privata di Ugo Ojetti e di sua figlia Paola, pervenuta al Vieusseux nel 1977 e collocata presso l'Archivio contemporaneo "A. Bonsanti" (sede in Via Maggio Palazzo Corsini-Suarez), dove si conservano gli archivi – carte e libri – di personalità del '900 italiano. È difficile stabilire con esattezza il momento in cui lo scrittore e bibliofilo Ojetti è entrato in possesso di una delle 3.000 copie stampate a Parigi, ma i ritagli conservati tra le pagine del libro ci consentono di fare delle ipotesi. I primi due si riferiscono ad articoli scritti in occasione dell'uscita della traduzione da Gallimard: Monaldo sulla prima pagina dell'"Ambrosiano" del 13 febbraio 1932, dedica due colonne alla *Lady* del '29, recuperando il giudizio di Emilio Cecchi su Lawrence ("non è scrittore vizioso [...] non è un freudiano [...] da vero inglese, per giunta di razza popolana, sostanzialmente è un moralista"), mentre Margherita Sarfatti, nella "Stampa" del 9 agosto, riconosce all'*Amante di Lady Chatterley* "una sua morale pagana, sana e schietta". L'altro articolo invece, proviene dal giornale francese "Le Temps", del 20 agosto 1935: a cinque anni dalla morte di Lawrence, Émile Henriot scrive su *Lawrence ou le nouveau Jean-Jacques*, stabilendo un preciso parallelismo con Rousseau. Questi i ritagli di Ugo Ojetti, ma ce n'è un altro di epoca successiva, probabilmente "archiviato" da Paola Ojetti: nella terza pagina del "Corriere della sera" del 23 novembre 1960 – *Trentadue anni di scandalo: il romanzo letto in tutto il mondo non può essere ancora stampato da nessun editore inglese* – Alberico Sala, a proposito delle nuove denunce contro la pubblicazione del romanzo in Inghilterra, si chiede: "i giudici della Corte londinese conoscono la risposta dell'editore fiorentino che stampò nella primavera del 1928 la prima edizione del libro?".

A distanza di ottanta anni, la risposta dell' "omino coi baffi", espressa con la concisa indifferenza del fiorentino – "Oh! Ma! Ma se è una cosa che facciamo tutti i giorni!" – ancora riecheggia nelle pagine del romanzo dello scandalo.

Note

- 1 Con questo approccio metodologico sono state recentemente ricostruite le vicende di Ouida a Firenze: cfr. Ciacci, Margherita e Desideri, Laura. “Ouida a Firenze: letture e lettori nella comunità cosmopolita”. Intervento al convegno *Ouida in Exile: The Stubborn Pilgrim*. Papers from the International Conference, Bagni di Lucca 30-31 agosto 2008, in corso di pubblicazione in “Anglistica Pisana”, Special Number, VI.i (2009). A cura di Mara Barbuni, Mario Curreli e Franco Marucci.
- 2 Manifesto di apertura del Gabinetto scientifico e letterario G.P. Vieusseux, 9 dicembre 1919, conservato nell’Archivio storico (d’ora in poi ASGV: IV, 9). Per la storia e il funzionamento del Vieusseux fino dalle origini, cfr. la “Cronologia:1819-2003”. A cura di Laura Desideri, nel volume *Il Vieusseux: Storia di un Gabinetto di lettura*. Firenze: Polistampa, 2004, pp. 11-187.
- 3 Orioli, Giuseppe. *Le avventure di un libraio*. Milano: Modernissima 1944, pp. 109-114. Sull’attività di Orioli editore si veda De Zordo, Ornella. *Una proposta anglofiorentina degli anni Trenta: The Lungarno Series*. Firenze: Olschki, 1981.
- 4 Bennett, Arnold. *Florentine Journal: 1st April–25th May 1910*. Illustrated by the author, with an introduction by Sacheverell Sitwell. London: Chatto & Windus, 1967. L’incontro avviene con Carlo Vieusseux, direttore fino al 1920; il numero di collocazione di *Rome Naples et Florence* è sicuramente errato, perché a quell’epoca non era stato superato il numero 40.000. Nel diario di Bennett (che mi è stato gentilmente segnalato da Maurizio Bossi), il Vieusseux ricorre anche in data 13 aprile: “Afterwards we went into Vieusseux’s [sic]* full of eagerness to buy the 2/6 edition of Villari’s ‘Savonarola’; but when they asked 4½ lire for it, we thought it too dear and our ardour cooled!” (*ivi*, p. 46). L’asterisco si riferisce a una nota del curatore che segnala “Vieusseux earlier; A. B. spelt this name variously”.
- 5 I 23 volumi del *Libro dei soci* (ASGV XIX-XX2B) sono consultabili anche in rete all’indirizzo http://www.vieusseux.fi.it/librosoci/libro_soci.html. L’abbonamento di Bennett, come indicato nel diario, è registrato il 4 aprile 1910, per “1 month library” (LS, 20).

- 6 Per la presenza dei lettori anglofoni nei primi anni di attività del Gabinetto, cfr. Desideri, Laura. “Viaggiatori inglesi nelle Vieusseux’s reading rooms (1820-1825)”, in *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna: Gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*. Atti del Convegno internazionale (Perugia, Palazzo Sorbello, 10-12 maggio 2007). A cura di Attilio Brilli ed Elisabetta Federici. Bologna: Pendragon, 2009, pp. 133-143. Per gli abbonamenti femminili nel primo decennio del ‘900, cfr. Cusmano, Lucia. “Lettrici del Novecento: la lettura delle donne attraverso gli abbonamenti al Gabinetto Vieusseux (1900-1909)”, in *Antologia Vieusseux* n.s., VI 16-17 (gennaio-agosto 2000): 39-60.
- 7 Per la ricerca dei titoli della biblioteca circolante cfr. catalogo on-line all’indirizzo: <http://opac.comune.firenze.it/easyweb/w0222/>.
- 8 Nei 27 volumi del *Libro dei prestiti* (ASGV XIX-XX2C) sono riportati 54.000 titoli della biblioteca circolante, in ordine progressivo di numero di collocazione (da 1 a 54.000). I dati di questa fonte, incrociati con i nomi degli abbonati registrati nel *Libro dei soci*, ci consentono di ricostruire chi erano i lettori, quando leggevano e che cosa leggevano. Per un esame metodologico delle due serie di registri cfr. Desideri, Laura. “Fonti per la storia della lettura: luci e ombre nei registri del Vieusseux (1820-1926)” in *Studi e testimonianze offerti a Luigi Crocetti*. A cura di Danesi, Daniele [et. al.]. Milano: Editrice Bibliografica, 2004, pp. 159-181.
- 9 Cfr. Roberts, William. *A Bibliography of D. H. Lawrence*. London: Hart-Davis, 1963.
- 10 Meno tempestivo l’ingresso di *The Boy in the Bush*, finito di stampare nell’agosto 1924, ma arrivato al Vieusseux circa un anno dopo (coll.: 52415).
- 11 Sulla Celenza si veda il profilo di Mario Praz, in apertura alla traduzione di Shakespeare, William. *Sogno di una notte d’estate*. Firenze: Sansoni, 1934, pp. V-X.
- 12 Si segnalano qui altre traduzioni: Kipling, Rudyard. *Kim*. Prima versione italiana condotta sull’edizione MacMillan e corredata di note illustrative da Giulia Celenza. Milano: Corticelli 1928; Stevenson, Robert Louis. *Il signore di Ballantrae*. Traduzione dall’inglese e note di Giulia Celenza, Milano: Corticelli 1929; Woolf, Virginia. *Gita al faro*. Traduzione dall’inglese di Giulia Celenza, prefazione di Emilio Cecchi. Milano: Treves 1934.

- 13 *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux raccolti da Marco Marchi celebrandosi il secondo centenario della nascita del fondatore: 1779-1979*. Firenze: Tip. Mori 1979, p. 8.
- 14 *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 444. Dal 13 maggio '26 al 7 giugno '28 Lawrence scrive da Villa Mirinda, Scandicci, Florence, come risulta dall'intestazione delle lettere.
- 15 LS, 23. Si segnala qui anche l'abbonamento di Aldous Huxley, presente fino dal 6 aprile 1921, alloggiato in una villa nei dintorni di Firenze, come scrive sul *Libro dei soci*: "Villa Minucci, in Via Santa Margherita Montici, n°4" (LS 22). La moglie di Huxley, Maria, si presterà come dattilografa del testo scabroso di Lawrence che altri non avevano voluto trascrivere.
- 16 Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. A cura di Serena Cenni. Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2008.
- 17 Questo libello viene pubblicato per la prima volta a Londra nel 1930: qui è citato dal volume della Cambridge Edition di *Lady Chatterley's Lover* e "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*". Edited by Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 305-335.
- 18 Harris, Neil. "Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del *Morgante del Pulci*". *Rinascimento* 45 (2005): 180.
- 19 Lector. "Nuovi libri di letteratura inglese e americana", *La Nazione*. 13 febbraio 1929. Tra le ultime accessioni di Lawrence, poco prima dell'uscita di *Lady Chatterley*, si segnalano due copie di *England, my England*, nell'edizione Tauchnitz (Collection of British authors, 4825): coll. 55196, registrato nel "Bollettino delle pubblicazioni italiane e straniere" 1° giugno 1928.
- 20 Si segnalano qui le collocazioni delle due edizioni: 50539 e 62061, ricordando che il secondo risulta smarrito.
- 21 Lawrence, D. H. "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*". Cit.
- 22 Si tratta della prima parte del già citato "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*".

Riferimenti bibliografici

Bennett, Arnold. *Florentine Journal: 1st April –25th May 1910*. Illustrated by the author, with an introduction by Sacheverell Sitwell. London: Chatto & Windus, 1967.

Ciacci, Margherita e Desideri, Laura. “Ouida a Firenze: letture e lettori nella comunità cosmopolita”. In corso di pubblicazione in “Anglistica Pisana”, Special Number, VI.i (2009). A cura di Mara Barbuni, Mario Curreli e Franco Marucci.

Cusmano, Lucia. “Lettrici del Novecento: la lettura delle donne attraverso gli abbonamenti al Gabinetto Vieusseux (1900-1909)”, in *Antologia Vieusseux* n.s., VI 16-17 (gennaio-agosto 2000).

Desideri, Laura. “Cronologia:1819-2003”, in *Il Vieusseux: Storia di un Gabinetto di lettura*. Firenze: Polistampa, 2004.

Desideri, Laura. “Viaggiatori inglesi nelle Vieusseux’s reading rooms (1820-1825)”, in *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna: Gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*. A cura di Attilio Brilli ed Elisabetta Federici. Bologna: Pendragon, 2009.

Desideri, Laura. “Fonti per la storia della lettura: Luci e ombre nei registri del Vieusseux (1820-1926)”, in *Studi e testimonianze offerti a Luigi Crocetti*. A cura di Daniele Danesi [et. al.]. Milano: Editrice Bibliografica, 2004.

De Zordo, Ornella. *Una proposta anglofiorentina degli anni Trenta: The Lungarno Series*. Firenze: Olschki, 1981.

Harris, Neil. “Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del *Morgante del Pulci*”. *Rinascimento* 45 (2005).

Kipling, Rudyard. *Kim*. Prima versione italiana condotta sull’edizione MacMillan e corredata di note illustrative da Giulia Celenza. Milano: Corticelli, 1928.

Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Lawrence, D. H. *Lady Chatterley’s Lover*. “A Propos of *Lady Chatterley’s Lover*”. Edited by Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Marchi, Marco. *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux raccolti da Marco Marchi celebrandosi il secondo centenario della nascita del fondatore: 1779-1979*. Firenze: Tip. Mori, 1979.

Orioli, Giuseppe. *Le avventure di un libraio*. Milano: Modernissima, 1944.

Roberts, William. *A Bibliography of D. H. Lawrence*. London: Hart-Davis, 1963.

Stevenson, Robert Louis. *Il signore di Ballantrae*. Traduzione dall'inglese e note di Giulia Celenza. Milano: Corticelli, 1929.

Woolf, Virginia. *Gita al faro*. Traduzione dall'inglese di Giulia Celenza, prefazione di Emilio Cecchi. Milano: Treves, 1934.

Sitografia

http://www.vieusseux.fi.it/librosoci/libro_soci.html

<http://opac.comune.firenze.it/easyweb/w0222/>

Simonetta de Filippis

D. H. Lawrence and Tuscany: Art, Nature, Ideology¹

Italy played a crucial role in D. H. Lawrence's art and life, as a source of inspiration for many of his works – novels, essays, poems, plays, travel books – and above all as a place where he could find a more authentic approach to life and where he developed and clarified his own ideology and vision of the world.

Lawrence spent several years in Italy, and Italy came to embody for him a positive alternative to England.² Indeed, with its Victorian values, England stood for Lawrence as the emblem of moralism, hypocrisy, intellectualism, a land irretrievably devastated by industrialisation, a society dominated by an ideology mainly based on the principles of acquisition, power and money; Italy and its peasant civilisation, on the other hand, with its pagan and natural landscape, still displayed for Lawrence its profound association with essential values and vital feelings as a result of a vision of life centred on the most authentic driving forces of human existence.

Tuscany was certainly for Lawrence one of the deepest experiences in his contacts with Italian culture.

Lawrence was in Tuscany for the first time after the First World War, and his first writings about Tuscany can be dated back to that period: letters, essays, poems, and a novel, *Aaron's Rod*, which he had started in London in 1917, and which he completed in Italy in 1921. Its protagonist, like Lawrence, turns his back on England and his bourgeois lifestyle, and moves to Florence driven, like Lawrence, to a more authentic life centred on his artistic approach to existence which, in the case of Aaron, is inspired by music.

It is interesting to compare some passages from the novel with two short prose writings on Florence – *David* and *Looking Down on the City* – written between the end of 1919 and May 1921.

David develops around Michelangelo's masterpiece, the marble statue in the Piazza della Signoria outside the Palazzo Vecchio, a strongly symbolic presence which cannot but attract the attention of passers-by. Lawrence too is deeply impressed by the huge marble sculpture and considers it from his own ideological perspective, interpreting it as the meeting-point and a sort of balance between those oppositions – north and south, fire and water, warmth and the cold, blood and mind, body and intellect, male and female – which were the backbone of his dualistic vision:

David, by the Arno. [...] Here his soul found its perfect embodiment, in the trembling union of southern flame and northern waters. (*SOEP* 187:29-33)

The city of Florence thus marks the boundary between north and south, and in *David*, symbol of the city, Lawrence can trace a double nature: “Dionysus and Christ of Florence. A clouded Dionysus, a refractory Christ” (*SOEP* 187: 4-5). *David* is the vigorous adolescent whose huge muscular body is in itself an exaltation of physical life, fixed as it is in the “fleeting moment of adolescence” (*SOEP* 187:38). Yet *David* is also the future leader, the great charismatic figure in whom Lawrence identifies the originator of the pre-Christian world and of an ideology which would eventually lead to the mortification of that same physicality so vividly celebrated in the moment caught by Michelangelo, an ideology which would gradually come to characterise modern western society and which would cause the loss of an authentic religious spirit and of a vital concept of human existence.³

The style of the essay *David* is very peculiar, structured as it is on a striking syncopated rhythm made up of a series of very short sentences, almost half broken, sometime consisting of one single word repeated often, typical of poems and songs and, as in poetry, they work on the reader's mind with great evocative strength, while their meanings gradually emerge and become clear. The narrative struc-

ture is also unusual and seems to draw inspiration from the use of the camera, following film techniques: from the window overlooking the Arno, Lawrence's eye moves towards a wider shot of Florence in the morning, then suddenly zooms on the statue of David in the Piazza della Signoria, and then moves back again, along the river, above the City, on David, while the soundtrack of the words, at first indistinct, gradually becomes clear and meaningful voicing Lawrence's thoughts. Here are the opening lines:

Perpetual sound of water. The Arno, having risen with rain, is swirling brown: café-au-lait. [...]

Morning in Florence. Dark, grey, and raining, with a perpetual sound of water. Over the bridge, carriages trotting under great ragged umbrellas. [...] Midday from San Miniato—and cannon shots. [...]

David in the Piazza livid with rain. Unforgettable, now I am safe in my upper room again. Livid—unnatural. He is made so natural that he is against nature, there in his corpse-whiteness in the rain. [...] The Neptune, the Bandinelli statues, great stone creatures, do not matter. Water trickles over their flanks and down between their thighs, without effect. But David—always so sensitive. (*SOEP* 185:2-24)

A similar narrative pattern is followed in the chapter entitled "Florence" in *Aaron's Rod*. Aaron, in his room overlooking the Arno, hears the sound of the river through the open window, along with the noise of the traffic and that of the falling rain. He then goes out and walks through the streets of Florence until he arrives in the Piazza della Signoria where, though his eye is caught by the cluster of Bandinelli's marble statues first, he subsequently let his gaze linger on the statue of David:

The first thing he had seen, as he turned into the square, was the back of one of these Bandinelli statues: a great naked man of marble, with a heavy back and strong naked flanks over which the water was trickling. And then to come immediately upon the David, so much whiter, glistening skin-white in the wet, standing a little forward, and shrinking.

He may be ugly, too naturalistic, too big, and anything else you like. But the David in the Piazza della Signoria, there under the dark great Palace, in the position Michelangelo chose for him, there, standing forward stripped and exposed and eternally half-shrinking, half-wishing to expose himself, he is the genius of Florence. The adolescent, the white, self-conscious, physical adolescent: [...] (AR 211:26-37)

In the following chapter, “High Up over the Cathedral Square”, Aaron looks down from a terrace over the square, catching glimpses of the façade of the cathedral, and “the stem of Giotto’s tower, like a lily stem [...] Florence, the flowery town. Firenze [...] The Fiorentini, the flower-souled. Flowers with good roots in the mud and muck, as should be: and fearless blossoms in the air, like the cathedral and the tower and the David” (AR 232:20-26). Lawrence’s dychotomic vision is here resolved in the harmony of oppositions: tall lilies blossom from the roots buried in the mud, and they seem to long to reach upwards, just like the cathedral, like Giotto’s tower, like the statue of David.

In *Looking Down on the City* Florence is described from above the Piazzale Michelangelo in emotional and intense words:

The town lies below and very near. The river winds beneath one, under four bridges, disappearing in a curve on the left. And the brown-red town spreads out so thick, so intense, so far. One could almost stroke it with the hand. The Duomo—the naked tower of Giotto—the hawk-neck of Palazzo Vecchio—a few other churches— [...] One has looked down on many cities [...] But Florence is different, quite different: not worldly. [...]

A far-off sadness, an emotion deeper than the natural planes of emotion, unrealizable, lying in the sub-stratum of one’s being. Florence! Beautiful, tender, naked as a flower— [...] (SOEP 194:15-37)

The melancholic feelings evoked by Florence seem to depend, according to Lawrence, on its being a perfect symbol of the Renaissance:

It must be, I think, the pain which overcomes a man when he eats of the fruit of the Tree of Knowledge. At the Renaissance mankind, and Florence perfectly, took a new apple and opened a new field of consciousness, a new era. With it came the sense of sin and despair, as well as of delirious triumph. (*SOEP* 195: 4-8)

Modern consciousness has caused, in Lawrence's opinion, a terrible loss of authenticity and spontaneity, and only a few people and a few places in the world still retain a correct awareness of the deep meanings of life. Florence is one of those rare places: "There is faith still in Florence" and "the Florentines still seek" (*SOEP* 195:26-31) as it happens with the adolescents.

In April 1926 Lawrence moved to Tuscany where he spent the last years of his life, and Tuscany became a great source of inspiration for many writings; among these, a number of short prose essays, written between June 1926 and May 1927, refer specifically to Florence and Tuscany.

Fireworks, probably the first of these writings, contains a vivid description of Florence and the fireworks organised to celebrate St. John's day (24 June 1926). Lawrence observes the fireworks from above the Piazzale Michelangelo, and, also in this case, his comments tend to suggest symbolic meanings as when he underlines the medieval charm of the Palazzo Vecchio, untouched by the "modern spirit" in spite of the electric light bulb put there specially for the feast:

The Palazzo Vecchio [...] lifts its long slim neck, and is like a hawk looking round; [...] Like an old fierce bird from the Middle Ages it lifts its head over the level town, eagle with notched plumes. (*SOEP* 203:17-21)

Lawrence then describes the crowd, the people who, from a distance, look very small in comparison with the tall buildings and the statues in the Piazza della Signoria:

People were streaming out of the piazza, all in one direction; and all having that queer little lively crowded look, under the high buildings, that you see in the street-scenes of old pictures. Throngs and groups of striding and standing and streaming little humans, that still have a charm of alert life. And all diminutive, because of the large buildings that rise around them. (SOEP 204:17-22)

The impression produced on the spectator is totally different from that of the crowd observed from the top of a skyscraper in New York City:

Look down on the street from the twenty-second storey in New York, and you see people creeping with the quick mechanical repulsiveness of ants. (SOEP 204:25-27)

Here, Florentines and New Yorkers are compared according to Lawrence's ideological perspective, as emblems of two opposed lifestyles: the Florentines are still in touch with real values, still having "a charm of alert life", whereas the New Yorkers appear dehumanised by a mechanical society which makes them similar to lifeless robots, akin to repulsive ants.

A detailed description of Tuscan nature is offered in *Flowery Tuscany* (February-April 1927), an essay consisting of four parts: in the first two parts, Lawrence describes Tuscan nature, and reveals his profound love for nature and his wide knowledge of flowers in particular. The third part, following the previous discourses on nature, develops into ideological comments and remarks, discussing the concept of permanency as a deathly characteristic of the northern countries, whose sense of tragedy is determined by their non-acceptance of the temporal, and consequently the idea of death; conversely, "in the sunny countries, change is the reality, and permanence is artificial and a condition of imprisonment" (SOEP 237:20-21). Lawrence openly declares his 'southern', non-tragic view of life:

For my part, if the sun always shines, and always will shine, in spite of millions of clouds of words, then death, somehow, does not have many terrors. In the sunshine, even death is sunny. And there is no end to the sunshine. (SOEP 238:17-21)

The fourth part of *Flowery Tuscany* opens with the description of the joyous singing of the nightingales in Tuscany and then continues with the portrayal of two young Germans striding through the streets of Florence towards some unknown destination, talking to each other, and giving the impression that they have brought with them “that sense of remote, far-off lands [...] that sense of mysterious, unfathomable purpose” (SOEP 239: 25-27), the mystery of “*somewhere else*, of an unknown country, an unknown race, a powerful, still unknown northland” (SOEP 241:1-2). Towards the end of this essay Lawrence gradually makes his point: the young Germans are turning to the south and the sun “in the great adventure of seeking themselves” (SOEP 242:10-11), as the predominance of rational thought has prevented them from experiencing real life; now, at last in Italy, in Florence, they can be free from the weight of mechanical concepts and view of life:

The young don't choose to think any more. Blindly, they turn to the sun.

Because the sun is anti-thought. Thought is of the shade. In bright sunshine no man thinks. So the Wandervögel turn instinctively to the sun, which melts thoughts away, and sets the blood running with another, non-mental consciousness. (SOEP 242:30-35)

The same quest for authentic vitality is, indeed, what has led Lawrence to Italy, to Tuscany, an experience which enriches him and makes him more perceptive and capable of understanding human nature.

During the period spent in Tuscany, in April 1927, Lawrence visited the Etruscan places, an experience that made a strong ideological impact on him and one he described in his essays *Sketches of Etruscan Places* on Cerveteri, Tarquinia and its painted tombs, Vulci, and Volterra.

His interest in the Etruscan culture can be dated back to his previous visit to Tuscany, in 1919-1920. In September 1920, at Fiesole, he

wrote the poem “Cypresses”, in which he offers his first interpretation of Etruscan culture as the repository of the ancient mystery of life: “The undeliverable secret,/Dead with a dead race and a dead speech, and yet/Darkly monumental in you,/Etruscan cypresses [...]”. His vision, however, still remains blurred and indistinct, expressed as it is in an undecided tone and in the repetition of a series of interrogative forms, questions which are left unanswered: “Tuscan cypresses,/What is it? [...] Is there a great secret?/Are our words no good? [...] Is it the secret of the long-nosed Etruscans? [...] Were they then vicious, the slender, tender-footed/Long-nosed men of Etruria? [...]” (CP 296). The cypresses appear to the poet as dumb witnesses of a wiped-out people; a year later, in September 1921, Lawrence again refers to the Tuscan cypresses in a letter to his mother-in-law, and draws an almost physical parallel between those mysterious trees and the inhabitants of ancient Etruria:

This is Tuscany, and nowhere are the cypresses so beautiful and proud, like black flames from primeval times, before the Romans had come, when the Etruscans were still here, slender and fine and still and with naked elegance, black haired, with narrow feet. (10 September 1921; L iv 84)

In the same period Lawrence completed his novel *Aaron's Rod* in which he also writes about cypresses describing them as a significant and revealing presence for the rather uneasy protagonist:

[...] he took the tram to Settignano, and walked away all day into the country, having bread and sausages in his pocket. He sat for long hours among the cypress trees of Tuscany. And never had any trees seemed so like ghosts, like soft, strange, pregnant presences. He lay and watched tall cypresses breathing and communicating, faintly moving [...] And his soul seemed to leave him and to go far away, far back, perhaps, to where life was all different and time passed otherwise than time passes now. [...] In the dark, mindful silence and inflection of the cypress trees, lost races, lost language, lost human ways of feeling and knowing. Men have known as we can no more know, have felt as we can no more feel. Great life-realities gone into darkness.

But the cypresses commemorate. In the afternoon, Aaron felt the cypresses rising dark about him, like so many high visitants from an old, lost, lost subtle world, where men had the wonder of demons about them, the aura of demons, such as still cling to the cypresses, in Tuscany. (AR 265:15-34)

Thus, in 1920-21 Lawrence already interprets the Etruscans as a people capable of feeling the real meaning and flux of life, the keepers of true knowledge and understanding of the profound significance of human existence; later, during his visit to the Etruscan sites, in 1927, Lawrence's own ideology seems to find a clearer structure and expression in his contact with the past and the remains of Etruscan culture.

It is no surprise that Lawrence felt attracted and intrigued by the Etruscans, particularly the mysterious charm that had always been attributed to that ancient civilisation. For centuries historians, archaeologists, linguists and scholars have tried to penetrate that halo of mystery, trying to explain their origin, to decipher their language, to interpret the symbols in their archaeological remains. Lawrence was inevitably tempted by the mystery of that still unknown civilisation and felt free to elaborate his own interpretation of that ancient world. The Etruscan culture was, in Lawrence's view, the symbol of a lost vitality, of the spontaneity and the sense of wonder that the modern world had sadly lost; the Etruscans expressed an ideal of life which seemed to correspond to Lawrence's own vision of existence, and then, to him, the Etruscan culture represented the ancient order, the pagan world which had retained all the virtues he associated with the pre-Christian world.

Lawrence specifies that he makes no scientific pretence because "There is really next to nothing to be said, *scientifically*, about the Etruscans. Must take the imaginative line" (L v 473). Indeed, he expresses his open disagreement with the accredited historians, even such prestigious names as the 19th century historian Theodor Mommsen, since they were far too inclined to celebrate the grandeur of Rome and, therefore, they could not treat the Etruscans with the due objectivity.⁴ Lawrence admits that he aims to re-write Etruscan

history from an un-Roman perspective. The idea of the Etruscans advocated by those historians is that of a weak and depraved people; however, Lawrence, from his own ideological viewpoint, presents them as the symbol of simplicity, spontaneity, vitality, in total contrast with the values of the corrupted world of ancient Rome, ruled by the logic of power, conquest, and domination.

In his Etruscan essays, Lawrence develops his ideas according to a dualistic vision and formulates the ideological structure of his discourse on a series of oppositions: Etruscans and Greeks, Etruscans and Romans, past and present, Italian peasants and Fascist officers, life and death.

The essay on Volterra – the only Tuscan town among the Etruscan places depicted by Lawrence in his book – opens with a rather detailed and accurate geographic description:

Volterra is the most northerly of the great Etruscan cities of the west. It lies back some thirty miles from the sea, on a towering great bluff of rock that gets all the winds and sees all the world, looking out down the valley of the Cecina to the sea, south over vale and high land to the tips of Elba, north to the imminent mountains of Carrara, inward over the wide hills of the Pre-Appenines, to the heart of Tuscany. [...] Volterra is a sort of inland island, still curiously isolated, and grim. (*SOEP* 157:3-9, 14-15)

The icy weather makes Lawrence rather uneasy and he therefore prefers to visit the town museum where, though the cold is still quite severe, “Yet very soon, in the rooms with all those hundreds of little sarcophagi, ash-coffins, or urns, as they are called, the strength of the old life began to warm one up” (*SOEP* 163:23-25). Lawrence describes above all the alabaster urns which he finds “alive and attractive” (*SOEP* 163:35), and comments:

For me, I get more pleasure out of these Volterran ash-chests than out of—I had almost said, the Parthenon frieze. [...] they are fascinating like an open book of life, and one has no sense of

weariness with them, though they are so many. They warm one up, like being in the midst of life. (*SOEP* 164:19-20, 29-31)

Lawrence, as usual, looks for signs and symbols which may express the deep sense and warmth of life, and therefore interprets the Etruscan urns in the Volterra museum in those terms corresponding to his own ideology and his own life vision. Towards the end of the essay, however, he criticises museums as a sort of “object-lessons” on extinct people, whereas “What one wants is a contact. The Etruscans are not a theory or a thesis. If they are anything, they are an *experience* [...] A museum is not a first-hand contact: it is an illustrated lecture. And what one wants is the actual vital touch” (*SOEP* 171:1-2, 19-20).

In this essay on Volterra the political-ideological discourse is particularly open. The city is astir for the arrival of the new “podestà” sent from Florence by the Fascist regime, and a special celebration is organised. Some girls salute Lawrence in the street with the Roman-Fascist salute, “out of sheer effrontery: a salute which has nothing to do with me, so I don’t return it. Politics of all sorts are anathema. But in an etruscan city which held out so long against Rome, I consider the Roman salute unbecoming [...]...” (*SOEP* 158:33-37). Lawrence had already commented on the Fascist salute in the essay on Tarquinia, when he had observed some Fascist officers saluting “in the Fascist manner: alla Romana”, and had criticised their stupid and arrogant behaviour by drawing a comparison between past and present, Etruscans and Romans in the past on the one hand, and Italian peasants and Fascist officers in the present on the other hand. Indeed, Lawrence points out the simple and natural behaviour of the peasants, so different from the arrogance and violence of the Fascists, who draw inspiration from the model of ancient Rome in the hope of reviving its great power according to the same logic of oppression and terror. The intense and passionate passages in which Lawrence deals with this matter are his best and most effective defence against those accusations sometimes levelled at him of favouring Fascist ideology, particularly with reference to the previous phase of his writing, namely

the “leadership novels” (*Aaron’s Rod*, *Kangaroo* and *The Plumed Serpent*); in *Sketches of Etruscan Places*, on the contrary, Lawrence explicitly criticises the Fascist ideology based on the glorification of Rome, and shows his open contempt for the Fascist regime and its clumsy attempts to revive the glorious past of the Roman empire.

Rome and Etruria therefore represent for Lawrence two opposed visions: the Etruscan culture – and by extension life in the modern Tuscan countryside – is the expression of that vitality and natural sensuality characterising the pre-Christian world; conversely the Romans – and by extension the contemporary Fascists – are dominated by the will to conquering and expanding their power and, as a consequence, they do not pay attention to real life and cannot penetrate its true meaning. Based on this contrast, then, Lawrence defines his own image of the Etruscan world and comes to consider the wider opposition between past and present, between the ancient phallic consciousness of the Etruscan world and the mechanical and intellectualistic vision of the modern world.

Etruria is, in fact, the last stage in the long Lawrentian journey, a journey which had taken him to different continents in search of authentic and natural forms of life, a quest along which he is accompanied by his fictional characters: Alvina, the protagonist of *The Lost Girl*, and Aaron, in *Aaron’s Rod*, leave England to go to Italy; the Somers in *Kangaroo* move to Australia; Kate in *The Plumed Serpent* measures herself against Mexico and the Amerindian culture; Lou and her mother, the two female protagonists of *St Mawr*, choose New Mexico; Juliet, the central character of the short story *Sun*, like Lawrence leaves the United States to go back to the Mediterranean and to Italy. In that long pilgrimage Lawrence and his characters seem to get closer and closer to their destination, but they never reach it refrained as they are by disillusionments and second thoughts, subjugated by the charm of civilisations which are too alien and remote from their own cultural roots.

Back in Italy, in Tuscany, Lawrence seems to have found the final destination of his search, and concentrates on the composition of

his prophetic novel, *Lady Chatterley's Lover*, but only after visiting the Etruscan places is he able to complete the third and final version of the novel.⁵ Thus, at the end of his own journey and ideological quest, Lawrence takes his characters back to England, a world in which the contrast between nature and industry appears ever more strident, and entrusts his protagonists with his prophetic message of life and love as the only and essential means to recover a cosmic harmony.

Italy, Tuscany, Etruria, then, offer to Lawrence a cultural experience that provides him with significant answers to his long search, helping him to clarify his own ideals and his own vision of the world, those ideals and that vision that he fully expresses in *Lady Chatterley's Lover* through his provocative but vital and sincere message of life.

Endnotes

- 1 The subject of the present essay has been partly discussed in the “Introduction” to D. H. Lawrence, *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Harmondsworth: Penguin Books, 1999.
- 2 Lawrence first lived in the north of Italy, in Gargnano, on Lake Garda, and in Lerici, near La Spezia (1912-1914). In 1919, when the First World War ended, he returned to Italy and settled in Sicily, near Taormina, where he remained until 1922. In 1925, after a few years spent in the USA and Mexico, Lawrence returned to Italy again and lived in Spotorno, in Liguria, between November 1925 and April 1926; he then moved to Tuscany and for his last Italian period (1926-1928) he chose Scandicci, near Florence.
- 3 The young shepherd anointed by God is also the subject of a Biblical play, *David*, which Lawrence wrote in 1926; the play follows the story of David, from the killing of Goliath to his ascent as a political and religious leader, who gradually introduces a new religion and a new vision of life replacing the natural, primitive religion represented by Saul.
- 4 “Now, we know nothing about the Etruscans except what we find in their tombs. There are references to them in Latin writers. [...] Most people despise everything B.C. that isn't Greek [...] So etruscan things are put down as a feeble Graeco-Roman imitation. And a great scientific historian like Mommsen hardly allows that the Etruscans existed at all”. (*SOEP* 9:11-12, 19-23)
- 5 The first two versions – *The First Lady Chatterley* and *John Thomas and Lay Jane* – were written between October 1926 and February 1927; in April Lawrence visited the Etruscan places; in the autumn, in November 1927, he began the third version of the novel.

Works cited

Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Lawrence, D. H. *The Complete Poems*. Eds. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. IV. Eds. Warren Roberts, James T. Boulton and Elizabeth Mansfield. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bethan Jones

Inviolable Secrets: D. H. Lawrence's Tuscan and Etruscan Nature Poetry

Since 1912-14, Lawrence had been fascinated by the inhabitants, the landscape and the atmosphere of Italy: "One must love Italy, if one has lived there. It is so non-moral. It leaves the soul so free. Over these countries, Germany and England, like the grey skies, lies the gloom of the dark moral judgement and condemnation and reservation of the people. Italy does not judge".¹ He had lived in Italy and written extensively about it, notably in *Twilight in Italy, Sea and Sardinia* and the poetry volume *Birds, Beasts and Flowers*. In *Sea and Sardinia*, written in 1921, Lawrence refers to the 'conscious genus' characterising every part of Italy, which he associated in particular with the early Mediterranean gods: "Man has lived there and brought forth his consciousness there and in some ways brought that place to consciousness, given it its expression, and really finished it. The expression may be Proserpine, or Pan, or even the strange "shrouded" gods of the Etruscans or the Sikels, none the less it is an expression".²

Lawrence's stay in Italy in 1920 provoked the interest in the Etruscans he displayed in "Cypresses", a poem published in *Birds, Beasts and Flowers* (1923). Simonetta de Filippis argues that this poem "shows clearly how Lawrence had already traced the main elements which he later developed into the more complex and conscious vision offered in *Sketches of Etruscan Places*".³ In order to account for the immediate inspiration for Lawrence's writing of this poem, she quotes Rosalind Baynes's recollection that "Sometimes [Lawrence] came to Fiesole where I was now living, climbing by a steep track up through the olives and along under the remains of Fiesole's Etruscan walls.

[...] It was here several [...] poems were suggested – ‘Cypresses’, for example”.⁴ De Filippis also refers to a letter written by Lawrence to his mother-in-law a year later, in which a physical parallel is once again drawn between the Tuscan cypresses and the Etruscan race:

This is Tuscany, and nowhere are the cypresses so beautiful and proud, like black-flames from primeval times, before the Romans had come, when the Etruscans were still here, slender and fine and still and with naked elegance, black-haired, with narrow feet.⁵

The terminology closely reflects that of “Cypresses”, while the sense that an Etruscan ‘secret’ is contained within the trees is similarly expressed in a letter written six weeks later to Catherine Carswell, in which Lawrence asks: “will you tell me *what* then was the secret of the Etruscans, which you saw written so plainly in the place you went to? Please don[']t forget to tell me, as they really do rather puzzle me, the Etruscans”.⁶

While Rosalind Baynes asserts that the poem was written in 1920, Christopher Pollnitz has offered an alternative possibility. He argues that Lawrence’s interest in the Etruscans, and his identification of cypresses with them, appears to have been stronger in 1921, given the evidence of a number of letters from this period and of a related passage in *Aaron’s Rod*,⁷ a novel which Lawrence was revising as late as October 1921.⁸ It is possible that Lawrence composed the poem during his visit to Florence in August-September 1921, when he also wrote the poems “Bat” and “Man and Bat”.

In the *Birds, Beasts and Flowers* collection, Lawrence often supplies a specific poem with a reference to the place in which it was composed, and three are attributed to Florence. The first is an overtly political poem entitled “The Revolutionary”, reflecting Lawrence’s awareness of violent clashes between the revolutionary Fascists and Socialists in Florence during February 1920. The other two poems (more relevant to my purposes here) – “Bat” and “Man and Bat” – are identifiable as companion pieces in terms of subject matter and style. Both were composed during Lawrence’s stay in Nellie

Morrison's upstairs apartment at 32 Via de' Bardi, Florence from 25 August-20 September 1921. These poems reveal a hostile reaction to the 'otherness' of the creature described. They both dramatise a moment of horrified realisation, though in the first poem this occurs at one remove, while in the second it is disturbingly immediate.

The first poem – "Bat" – is concerned with setting at its outset, while "Man and Bat" plunges into a traumatic moment of psychological reaction. In "Bat", Florence is vividly and poignantly evoked:

When the tired flower of Florence is in gloom beneath the
glowing
Brown hills surrounding [...]

When under the arches of the Ponte Vecchio
A green light enters against-stream, flush from the west,
Against the current of obscure Arno [. . .]
Look up, and you see things flying
Between the day and the night [...]⁹

In the second poem the setting is conveyed in a much more cursory, functional fashion:

When I went into my room, at mid-morning,
Say ten o'clock . [. . .]
My room, a crash-box over that great stone rattle
The Via de' Bardi [...]¹⁰

In the latter the setting shrinks and becomes microcosmic: rather than a sweeping panorama we are given a room within a specified street. The setting of the second poem indicates that it will be the scene of a more intimate, personal drama.

In both, the narrator makes an initial mistake regarding the bats' identity. In "Bat", the creatures are perceived as 'Swallows with spools of dark thread sewing the shadows together', while in "Man and Bat" the intruding creature is at first glance identified as 'a bird', though later in the poem it is described as 'a bat, big as a swallow!' In both cases, it is the detailed portrayal of the movement of the bat or bats that signals the end of this misapprehension. In "Bat" the movement

is described through a densely packed sequence of vivid images:

Dark air-life looping
 Yet missing the pure loop . [. . .]
 A twitch, a twitter, an elastic shudder in flight
 And serrated wings against the sky
 Like a glove, a black glove thrown up at the light
 And falling back.

 Never swallows!
Bats!

In “Man and Bat”, the moment of realisation is truncated, and more abruptly conveyed:

A bird
 Flying round the room in insane circles.

 In insane circles!
 . . . *A bat!*

Yet, as if in emulation of the insane circles, this poem constantly returns to the frenzied motion of the bat in flight. The line ‘Round and round and round’ opens several stanzas, functioning as a kind of incessant refrain, while the almost dizzying circular motion is described as ‘twitchy’, ‘nervous’, ‘intolerable’, ‘neurasthenic’ and ‘impure’. This impression is enhanced by a relentless sequence of adjectives which evoke the flight at various stages of the encounter: the creature is ‘fumbling’, ‘stumbling’, ‘lunging’, ‘blundering’, ‘leaping’, ‘dithering’ and (most vividly of all) ‘flicker-splashing’ in flight.

Both poems equally convey a repugnance antithetical to the narrator’s response in other *Birds, Beasts and Flowers* poems such as “Snake” and “Mountain Lion”. While the snake is ‘one of the lords of life’¹¹ and the death of the mountain lion with its beautiful dead eyes creates a gap in the world that no human can fill,¹² the bat causes ‘an uneasy creeping in one’s scalp’. In “Bat” the creatures with ‘Wings like bits of umbrella’ possess repellent exteriors reflecting an inner ‘wildly vindictive’ delight:

Creatures that hang themselves up like an old rag, to sleep;
And disgustingly upside down.
Hanging upside down like rows of disgusting old rags
And grinning in their sleep.

In the second poem, the creature is explicitly 'A disgusting bat' and 'the impure one', the disgust also evident in the description of the bat once he has become exhausted and is crouching in a corner:

And there, a clot, he squatted and looked at me.
With sticking-out, bead-berry eyes, black,
And improper derisive ears,
And shut wings,
And brown, furry body.

Brown, nut-brown, fine fur!
But it might as well have been hair on a spider; thing
With long, black-paper ears.

While the first poem ends with the ironic observation that 'In China the bat is symbol of happiness./Not for me!',¹³ "Man and Bat" expands into a poem of dramatic altercation. The narrator chases and flicks the bat around the room until it swerves into the window bay but is blown back, repelled by the bright light. The bat is not allowed for an instant to 'cleave, cling like a blot with his breast to the wall', and the language conveying the creature's movement reflects the debilitating tiredness:

Round and round and round
Near the ceiling as if in a web,
Staggering;
Plunging, falling out of the web
Broken in heaviness,
Lunging blindly,
Heavier;
And clutching, clutching for one second's pause,
Always, as if for one drop of rest,
One little drop.

Unwilling to kill the bat but determined that it will not stay in his room, the narrator spurs the creature on until it falls, exhausted, then scoops it up in a jacket and shakes it out of the window.

The end of the poem enacts a spatial broadening in order to describe the bat as it recedes into the distance. The poem, which began with the microcosmic interior of a room, expands to incorporate a panoramic view analogous to that of the previous poem:

And away he went!
 Fear craven in his tail.
 Great haste, and straight, almost bird-straight above the Via de'
 Bardi.
 Above that crash-gulf of exploding whips,
 Towards the Borgo San Jacopo.

Yet the final stanza returns to an image of the personified, vindictive bat, triumphing over the man that tormented him:

And now, at evening, as he flickers over the river,
 Dipping with petty triumphant flight, and tittering over the
 sun's departure,
 I believe he chirps, pipistrello, seeing me here on this terrace
 writing:
There he sits, the long loud one!
But I am greater than he. [. . .]
I escaped him. [. . .]

Ultimately, then, the Florentine setting serves as the context for two poems in which the 'otherness' of nature serves as a distancing device. While in the rhetoric of "Snake" the narrator is willing to acknowledge subservience to the uncrowned king of the underworld, in "Man and Bat" the bat's imagined gloating at being the greater of the assailants sorely rankles. Yet, as in "Snake", these poems testify to Lawrence's extraordinary capacity to evoke birds, beasts and flowers in context, creating a vividly scene dramatised against the backdrop of a fading Tuscan sky.

While the two "bat" poems might be directly associated with the Tuscany of Lawrence's own time, "Cypresses" evokes modern-day

Tuscany only to find in it residual echoes of a treasured past. It is a poem that testifies to the profound impact of the Etruscans on Lawrence both as man and writer, providing a relatively early glimpse of the fascination that was to come. I will discuss "Cypresses" in conjunction with selected late poems of 1929, in order to indicate the longevity and profundity of the Etruscan influence on Lawrence as poet. The sentiment of "Cypresses" is epitomised in the simple lines:

What would I not give
To bring back the rare and orchid-like
Evil-yclept Etruscan?¹⁴

The poem advocates a return of this ancient race, in a manner comparable with the group of poems placed at the forefront of the "Last Poems" notebook of 1929. Ostensibly, the poetry that begins "Last Poems" is concerned with the imagined return of Olympian deities (in poems such as "The Greeks are Coming"). Yet a consideration of these gods/heroes in relation to those of the poem "Cypresses" reveals an extraordinary correlation with the Etruscans. In "Middle of the World" the 'return' of the mythological protagonists is described as follows:

I see descending from the ships at dawn
slim naked men from Cnossos, smiling the archaic smile
of those that will without fail come back again,
and kindling little fires upon the shores
and crouching, and speaking the music of lost languages.¹⁵

The Etruscans of "Cypresses" too are described as 'subtly-smiling': they are characterised by 'The smile, the subtle Etruscan smile still lurking/Within the tombs'. They are also referred to as 'Going with insidious, half-smiling quietness/And some of Africa's imperturbable sang-froid/About a forgotten business'.

In their easy physicality and insouciance, the Etruscans of "Cypresses" bear a good deal of resemblance to the mythological protagonists of the 1929 poems, who are identifiable by their laughter rather than by words:

So now they come back! Hark!
 Hark! the low and shattering laughter of bearded men
 with the slim waists of warriors, and the long feet
 of moon-lit dancers [...]

They are dancing! they return, as they went, dancing!
 For the thing that is done without the glowing as of god,
 vermilion,
 were best not done at all.
 How glistening red they are!¹⁶

Despite being ‘slim-waist[ed] warriors’ these men are characterised by the ‘long feet’ belonging to dancers. In “Cypresses” the Etruscans are ‘slender, tender-footed/Long-nosed men of Etruria’; they are also ‘sensitive-footed’, ‘Naked except for fanciful long shoes’ and ‘slender, flickering men of Etruria’. The term ‘flickering’ suggests the kind of transience that Lawrence associates with the flower-like wooden cities of the Etruscans, in contrast with the ‘ponderous erections’ made of stone left by more ostentatious, self-conscious peoples.

The physicality of the Etruscans is indistinguishable in “Cypresses” from their mental processes, as is evident in the phrase ‘Dusky, slim marrow-thought’ as well as ‘one old slim imperishable thought’. The Etruscans are also associated with ‘a dark thought/For which the language is lost’, which relates to the ‘music of lost languages’ spoken by the crouching men from Cnossos in “Middle of the World”. In “Cypresses” the mystery resulting from the loss of the Etruscan language facilitates a critique of the contemporary in which the implicit values of our language are questioned – ‘are our words no good?’ – and:

Nay, tongues are dead, and words are hollow as hollow seed-
 pods,
 Having shed their sound and finished all their echoing
 Etruscan syllables,
 That had the telling.

Modern language may ‘echo’ Etruscan words, but it does not have ‘the telling’: the Word employed by the modern world is hollow,

lacking the 'sound' that can create resonance beyond meaning. In contrast with verbal communication, the narrator of Lawrence's "Autobiographical Fragment" – set in a futuristic, Etruscanised Eastwood – is able to understand the language of the inhabitants as a dog hears and understands, without reliance on the meaning of words.¹⁷

In "Cypresses", the notion of evil becomes untrustworthy because of the way in which a conqueror's dogmatic code has replaced all other language systems:

For as to the evil
We have only Roman word for it,
Which I, being a little weary of Roman virtue,
Don't hang much weight on.

The ludicrous attribution of evil or viciousness to the Etruscans is suggested through the juxtaposition of a deterministic label with vivid natural imagery:

Vicious, you supple, brooding, softly-swaying pillars of dark
flame.
Monumental to a dead, dead race...

The incongruity achieved here creates a similar effect to the rhetorical question 'Is the gentian savage, at the top of its coarse stem?'¹⁸: both invite a redefinition of the key term ('savage'/'vicious') involved in the process of cultural determinism. It seems absurd to ascribe such human attributes as savagery and viciousness to a gentian flower or a cypress tree, and by poetic extension it becomes ludicrous to refer in this way to the dead, lost Etruscan race. A further incongruity is evident in Lawrence's description of the 'slender, flickering men of Etruria,/Whom Rome called vicious', provoking a reversal in which viciousness is attributed not to the Etruscans but to the Roman race that destroyed them:

There is only one evil, to deny life
As Rome denied Etruria
And mechanical America Montezuma still.

Montezuma, of course, was (and is) frequently represented as a monster of evil tyranny. A modern analogy is used in order to suggest that the Etruscan ‘delicate magic of life’ has been lost and never yet regained – it is still buried – for modernity is still intent on the same repression that characterised the Roman subjugation of the Etruscan race. In *Sketches* Lawrence’s championing of the Etruscans against the Romans is expanded and treated with greater conviction, perhaps in response to the political situation of Italy in 1927-8, in which the country was increasingly dominated by a repressive fascist state.

The poetry suggests, therefore, that the meaning of life has been lost, and as a consequence it advocates an imaginative ‘return’; it articulates the need to ‘invoke spirits’ in order to infuse ‘meaning back into life again’:

They say the fit survive,
But I invoke the spirits of the lost.
Those that have not survived, the darkly lost,
To bring their meaning back into life again,
Which they have taken away
and wrapped inviolable in soft cypress-trees,
Etruscan cypresses.

Yet this 1920/21 poem offers no clear explanation of the way in which such an invocation might be made: the Etruscan secret remains ‘wrapped inviolable’ in the cypress trees. Given this early fascination, however, it is unsurprising that after his visit to Etruria in April 1927 and his writing of the travel book *Sketches* in the succeeding months, Lawrence used Etruscan culture to bring a new layer of meaning into his poetry of 1928-30. This would account for the close connections I have illustrated between “Cypresses” and the group of mythological poems at the forefront of the “Last Poems” notebook. The Etruscans had grown to occupy a crucial role in his writing of the twenties; his language referred back to his own early work but with a different context and a new kind of urgency.

Endnotes

- 1 *The Letters of D. H. Lawrence 1901-13*. Vol. I. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 544.
- 2 Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 116-17.
- 3 *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. xxiii.
- 4 Nehls, Edward. *D. H. Lawrence: A Composite Biography*. Vol. II. Madison: University of Wisconsin Press, 1958, pp. 49-50.
- 5 *Letters*, Vol. IV (1921-24). Eds. James T. Boulton, Elizabeth Mansfield and Warren Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 84.
- 6 *Ibid.*, p. 105.
- 7 Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 265.
- 8 *Ibid.*, pp. xxviii–xxx. I am indebted to Christopher Pollnitz for the use of his annotations to the forthcoming Cambridge edition of Lawrence's poetry.
- 9 "Bat", in *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Eds. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. London: Penguin, 1993, p. 340. All subsequent quotations from this poem can be found on pp. 340-42.
- 10 "Man and Bat", *Ibid.*, p. 342. All subsequent quotations from this poem can be found on pp. 342-7.
- 11 *Ibid.*, p. 351.
- 12 *Ibid.*, p. 402.
- 13 The word for bat, *fu*, has the same sound as the word for happiness.
- 14 "Cypresses", in *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Cit., p. 297. All subsequent citations from this poem derive from pp. 296-98.
- 15 "Middle of the World", *Ibid.*, p. 688.

- 16 “For the Heroes are Dipped in Scarlet”, *Ibid.*, p. 689.
- 17 *Late Essays and Articles*. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 60.
- 18 “Flowers and Men”, in *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. op. cit., p. 684.

Works cited

- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1901-13*. Vol. I Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1921-24*. Vol. IV. Eds. James T. Boulton, Elizabeth Mansfield and Warren Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Lawrence, D. H. *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Eds. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. London: Penguin, 1993.
- Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lawrence, D. H. *Late Essays and Articles*. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Nehls, Edward. *D. H. Lawrence: A Composite Biography*, Vol. II. Madison: University of Wisconsin Press, 1958.

Serena Cenni e Sandro Melani

Lawrence on Screen: filmare uno scandalo

È noto agli studiosi lawrenciani che lo scrittore, nell'autunno del 1926 durante il soggiorno fiorentino, scrisse di getto una prima versione di *Lady Chatterley* cui seguirono nel 1927 una seconda, più lunga di un centinaio di pagine e più elaborata (conosciuta come *John Thomas and Lady Jane*) e, infine, una terza, quella definitiva, pubblicata a Firenze nell'estate del 1928. Le tre versioni, che differiscono per inserzioni di nuovi eventi, trasformazione e sostituzione di personaggi e presentazione diversificata del finale, dispiegano un *incipit* abbastanza simile che vede in sequenza il famoso commento autoriale d'apertura – “Ours is essentially a tragic age but we refuse emphatically to be tragic about it”, successivamente modificato nella seconda e terza versione in “Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically” – l'apparizione dei coniugi Chatterley (lui, paralizzato dalla vita in giù per lo scoppio di una granata in guerra, lei, in funzione di apparente, oblativa domesticità), il disagio e l'insoddisfazione di Constance dopo il trasferimento con Clifford a Wragby Hall, la solitaria residenza di campagna dei Chatterley, l'incontro con il guardiacaccia nel bosco mentre Sir Clifford guida la sua carrozzella a motore, e un ulteriore incontro tra Constance, che si è inoltrata da sola nel bosco, il guardiacaccia e la bimba di lui in lacrime per un gatto che il padre ha ucciso per impedirgli di predare le fagiane in cova. Poi, dopo una breve ellissi temporale, le tre versioni segnalano l'inizio di una sequenza che si rivelerà strutturalmente ed emozionalmente decisiva per il prosieguo del romanzo: l'improvvisa visione del corpo di Mellors che, solo e nel silenzio, si sta lavando ai margini del bosco. Poiché ci soffermeremo,

in questa analisi, proprio sulle transcodificazioni filmiche di questo evento ad opera di quattro registi europei – Marc Allégret (1955), Just Jaeckin (1981), Ken Russell (1993) e Pascal Ferran (2006) – può essere interessante prenderne in esame la dinamica evenemenziale per evidenziarne l’elaborazione testuale operata dallo scrittore nelle sue tre versioni narrative, prima di volgerci ad una comparazione contrastiva (testo/film) più dettagliata.

The First Lady Chatterley. In un sabato piovoso che impedisce a Clifford di uscire con la carrozzella a motore, Constance si offre di recarsi in sua vece a casa di Parkin per portargli la sua ambasciata. Trovando chiusa la porta del cottage, va sul retro dell’edificio e nel cortile vede Parkin che si lava a torso nudo, i pantaloni arrotolati fino alle anche alla maniera dei minatori e la testa immersa nel catino. D’istinto si ritrae e torna a passeggiare nel bosco (“Constance retired immediately and went back into the wood, to stroll around for a time” [FLC 27]),¹ quasi per tacitare l’improvviso sommovimento interiore che la visione del corpo parzialmente nudo del guardiacaccia le ha procurato. Nel silenzio e nell’oscurità del bosco viene però colta da un tremito intenso a cui solo con difficoltà riesce a imporre un certo controllo:

The white torso of the man had seemed so beautiful to her, splitting the gloom. The white, firm, divine body with that silky firm skin! Never mind the man’s face, with the fierce moustache and the resentful, hard eyes! Never mind the stupid personality! His body in itself was divine, cleaving through the gloom like a revelation. Clifford even at his best had never had that silky, rippling firmness, the more than human loveliness. (27)

Con fatica torna al *cottage* e bussa, ma al cospetto del guardacaccia che le apre, vestito adesso con gli abiti migliori che possiede per recarsi in città in occasione della serata prefestiva, riesce a malapena a balbettare la commissione per cui è venuta fin lì (“She stammered almost uncontrollably as she delivered her message, and he listened, watching her with those hard eyes” [27]). Guardandolo, avverte appieno il divario tra la purezza quasi divina del suo corpo e la banalità del suo aspetto

consueto: “She did not like his face. She realised that she was weary of people’s faces, and of their mechanical personalities, and of the monotonous, impertinent things they always thought. Could it be possible the star-like, lonely body was hidden under that ridiculous clean shirt and necktie?” (28). Portata a termine la sua missione, Constance riprende il cammino verso Wragby, decisa a non concedere a Parkin la benché minima attenzione: “She turned away. And as she went into the gloom, she felt him watching her. He would be thinking something stupid and mean! Let him think. He was nothing. Even in spite of the hidden loveliness of the body, he was nothing. She was extremely bored by common, stupid people” (28).

John Thomas and Lady Jane. L’episodio della visione improvvisa del corpo seminudo di Parkin che, inconsapevole di essere osservato, si sta lavando è stavolta molto più lungo e articolato, sebbene non presenti variazioni significative. Dopo che al cottage, nel cui focolare brilla ancora la brace rossa, nessuno le ha aperto la porta, Constance si sposta nel cortile sul retro e lì, “as if she had been shot” (*JTLJ* 43),² si ferma di botto ad osservare Parkin che si sta lavando. La descrizione è analoga, arricchita soltanto dal particolare dell’acqua saponosa e fumante che Parkin, tenendo gli occhi chiusi, si spruzza addosso, “over his brown hair and over the reddened back of his neck”. La semplice fuga nel bosco alla vista del torso nudo del guardiacaccia (*FLC*) si trasforma qui in una pausa più lunga in cui Constance è costretta a sedersi su un ciglio umido di pioggia per riprendere il controllo del proprio Io sopraffatto dalla visione improvvisa:

He was so near, Constance could have touched him. She withdrew in haste and silence, back to the wood. There, she hastened through the wet trees, to be safely out of sight of the cottage. Then, suddenly, a weakness came over her, and she sat down on a low bank, oblivious of the wet, oblivious of the dripping gloom of the forest.(43)

In simultanea, un articolato monologo narrato, contribuisce a un affioramento delle emozioni così a lungo represses e a una maggiore focalizzazione e sublimazione del corpo dell’uomo:

The white torso of the man had seemed so beautiful to her, opening the gloom. The white, firm, divine body, with its silky ripple, the white arch of life, as it bent forward over the water, seemed, as she could not help it, of the world of gods. There still was a world that gleamed pure and with power, where the silky firm skin of the man's body glistened broad upon the dull afternoon. Never mind who he was! never mind what he was! She had seen beauty, and beauty alive. The body was of the world of the gods, cleaving through the gloom like a revelation. And she felt again there was God on earth; or gods. (43-44)

Mentre si avvia poi verso il cottage, Constance avverte dentro di sé una sorta di stupore quasi doloroso instillato in lei dalla visione del corpo puro e divino di Parkin e si affretta, in un groviglio di percezioni/appercezioni, a tentare di allontanarlo dalla sfera delle sue sensazioni, ipotizzando che si sia trattato solo di un miraggio, o il frutto di un attimo di eccitazione mentale: “And still she felt an ache in herself, as if she were moving a cramped limb. There was an ache, and a vague, heavy yearning, like a stream, started to flow in her. She was afraid of this yearning, so she suppressed it quickly from her consciousness. She would be matter-of-fact” (44). Quando le apre la porta, Parkin è tornato ad essere quello di sempre; qualsiasi traccia di fulgore è stata cancellata, ma Constance, però, riesce a comunicare gli ordini di Clifford solo balbettando, in preda a un disperato furore: “She did not like him. He seemed hard and impudent. She did not like his ruddy, vermilion face. She did not like his pink braces, nor his shot-silk necktie. And she did not like his shirt of grey and pinkish-striped flannelette. All very well, having a pure body under that striped flannelette shirt! And with that red, common face!” (45). Sulla via del ritorno verso Wragby, infine, si interroga su come sia possibile che un corpo così divino rimanga celato dietro la volgare banalità degli abiti festivi: “The hidden loveliness of his body, even if it were there under the flannelette shirt, was not his. He knew nothing of it. He was too common and stupid. She was bitterly bored by common, stupid people” (46).

Lady Chatterley's Lover. In linea con l'andamento generale della

nuova stesura, anche l'episodio del bagno è più scarno e contratto della sua versione precedente, pur conservando la stessa scansione evenemenziale. Al suo arrivo al *cottage*, Constance, già in qualche modo intimidita dal ricordo dei "far-seeing eyes" del guardacaccia, bussa anche stavolta ripetutamente alla porta senza ottenere risposta, spia dalla finestra l'interno della stanza che, immersa nell'oscurità, pare restia a lasciare invadere da chicchessia la propria intimità, e infine si dirige sul retro della casa. Mellors si sta lavando e del suo corpo la voce narrante mette in risalto la magrezza e un'agilità da donnola che ne connota l'intensa sinergia con il bosco e con gli animali: "He was naked to the hips, his velveteen breeches slipping down over his slender loins. And his white slim back was curved over a big bowl of soapy water, in which he ducked his head, shaking his head with a queer, quick little motion, lifting his slender white arms, and pressing the soapy water from his ears, quick, subtle as a weasel playing with water, and utterly alone"³ (*LCL* 66). Constance è costretta a ritrarsi velocemente nel bosco, mentre il testo segnala le sue reazioni psicosomatiche e il tentativo di razionalizzare quel sommovimento interiore che l'ha sopraffatta: "Connie backed away round the corner of the house, and hurried away to the wood. In spite of herself, she had had a shock. After all, merely a man washing himself! Commonplace enough, heaven knows. Yet, in some curious way, it was a visionary experience: it had hit her in the middle of her body. (...) Connie had received the shock of vision in her womb, and she knew it. It lay inside her. But with her mind she was inclined to ridicule. A man washing himself in a back yard! No doubt with evil-smelling yellow soap! – She was rather annoyed. Why should she be made to stumble on these vulgar privacies!" (66).

La "visionary experience" che ruota esclusivamente intorno ai "pure, delicate, white loins" del guardiacaccia e al senso di "aleness" e di purezza emanato dalla sua persona – "Perfect, white, solitary nudity of a creature that lives alone, and inwardly alone. And beyond that, a certain beauty of a pure creature. Not the stuff of beauty, not even the body of beauty, but a lambency, the white flame of a single life, revealing itself in contours that one might touch:

a body!” (66) – contribuisce ad una sempre più intensa visceralità delle sensazioni della protagonista. Quando Mellors le apre la porta con un sorriso sul volto e la invita a entrare, lei accetta. Nel corso del loro breve colloquio (in cui le battute in dialetto delle prime due versioni si stemperano in un inglese più acculturato), Mellors le appare ora cordiale, gentile e tranquillo, ora duro e distaccato, ora ironico, ma pur sempre enigmatico e sconcertante: “He was in trousers and flannel shirt and a grey tie, his hair soft and damp, his face rather pale and worn-looking. When the eyes ceased to laugh they looked as if they had suffered a great deal, still without losing their warmth. But a pallor of isolation came over him, she was not really there for him” (68). Al momento del commiato quest’uomo insolito con la sua magrezza e la schiena un po’ curva ma con l’aria giovanile e luminosa conferitagli, a dispetto dei suoi trentott’anni, dai capelli biondi e dall’azzurro degli occhi e che la precede lungo il sentiero del giardino per aprirle il cancello, si è impresso una volta per tutte nella mente di Constance.

Eccezion fatta, forse, per il controverso *Women in Love* (1969), su cui, comunque, oggi grava l’ipoteca della firma irrimediabilmente ‘datata’ di Ken Russell, i film tratti dai romanzi di D. H. Lawrence – dal *Sons and Lovers* (1960) di Jack Cardiff a *The Fox* (1968) di Mark Rydell, *The Virgin and the Gipsy* (1970) di Christopher Miles, *The Rainbow* (1989), ancora di Ken Russell, e ben quattro versioni di *Lady Chatterley’s Lover*, firmate da Marc Allégret nel 1955, Just Jaeckin nel 1981, di nuovo Ken Russell nel 1993 e Pascale Ferran nel 2006 – sono passati lasciando dietro di sé un senso di insoddisfazione, accompagnato, ma nemmeno sempre, da qualche *frisson* erotico. A prescindere dalla loro maggiore o minore qualità filmica, essi riaprono ancora una volta il complesso dibattito sul rapporto tra cinema e letteratura e sulla natura di qualsiasi trasposizione cinematografica (termine, sia detto per inciso, senza dubbio preferibile a “riduzione”, che sottende l’idea che essa sia sempre, anche nei casi più felici, un surrogato del testo originario da prendere in esame solo con sdegnosa condiscendenza). Trasporre, lo sappiamo

bene, è un atto con cui si effettua una traduzione da un linguaggio a un altro, nel nostro caso una transcodificazione dal sistema della comunicazione letteraria a quello della comunicazione filmica e, come ogni traduzione, ogni trasposizione già di per sé non può che essere una forma di infedeltà, ineluttabile proprio in quanto legata a meccanismi fisiologici diversi. Ma al di là di tale infedeltà, fino a che punto è lecito trasformare, e questa volta davvero tradire, il testo originario in nome dell'autonomia interpretativa e della ricreazione personale senza ritrovarsi sottoposti a drastiche critiche che investono le stesse basi su cui è costruito il film? Oppure, rovesciando i termini della questione, fino a che punto in nome del rispetto filologico si può soffocare tale impulso creativo senza correre il rischio di essere stavolta accusati di aver dato vita a un prodotto meramente illustrativo, a una sorta di inerte parassita costretto a succhiare la linfa vitale dalla pagina scritta su cui si è insediato con la stessa tenacia di un paguro? La risposta dipenderà dall'orientamento critico prescelto, ma in ogni caso una messa a fuoco del grado di scollamento tra personaggio letterario e personaggio filmico non può che rivelarsi proficuamente inevitabile e un buon esempio ci viene offerto dal caso delle quattro Constance Chatterley e dei quattro Parkin/Mellors.

Se nelle tre versioni del romanzo *Constance Chatterley* è brevemente descritta dal narratore come una giovane donna dai soffici capelli castani, gli occhi azzurri e i fianchi morbidi e rotondi, che oblitera in una ripetitiva, doverosa domesticità, il tormento di essere una *demi vierge* (come brutalmente la descrive il padre, Sir Malcom Reid), in *The First Lady Chatterley* il guardacaccia Parkin appare (e le appare) come un uomo dotato di una luminosa e inconsueta bellezza, agile, piuttosto basso, con vivaci occhi castani in contrasto con i modi pacati e impenetrabili e folti baffi bruni e marziali. *John Thomas and Lady Jane* non ne altera in seguito né il ritratto fisico, anche se aggiunge il particolare di una schiena robusta e di un volto quasi vermiglio per il continuo contatto con l'aria aperta, né il comportamento, di nuovo improntato a una cauta evasività, frammista a una vigorosa rigidità militare. *Lady Chatterley's Lover*, infine, dopo

aver per lo più confermato tali caratteristiche fisiche e comportamentali, procedendo comunque lungo le direttive di un processo di scarnificazione verbale, presenta un Oliver Mellors biondo, con gli occhi azzurri e una costituzione delicata che, pur nella sua vitalità, finisce per acquistare una certa rassomiglianza con il suo creatore, rafforzando così nel lettore l'impressione che, ben più di Tommy Dukes, ne sia lui a tutti gli effetti il portavoce. Tenendo presente questo inquadramento generale dei due personaggi principali, si veda adesso in quale modo una stessa sequenza narrativa di particolare significatività, quella che per la prima volta mette Constance al cospetto del corpo seminudo del guardacaccia impegnato nelle sue abluzioni, si articola e venga poi transcodificata sullo schermo dai quattro registi sopra citati, che si sono mossi, merita sottolinearlo subito, in epoche e contesti culturali differenti.

Il romanzo di Lawrence viene trasposto per la prima volta in Francia, alla metà degli anni Cinquanta, con *L'amant de Lady Chatterley*⁴, ambientato negli stessi anni e diretto da Marc Allégret, che aveva debuttato nel cinema realizzando nel 1927 un documentario, *Voyage au Congo*, insieme a André Gide. Allégret è l'unico tra i registi che prenderemo in esame ad adattare con piglio originale l'intero romanzo e, in particolare, questo episodio dell'inatteso impatto con il corpo del guardacaccia, distaccandosi dal testo lawrenciano nella presentazione di una Lady Chatterley che si avvicina al cottage di Mellors a cavallo. Molto interessante da osservare è l'abbigliamento di Constance Chatterley (giacca dal taglio maschile, pantaloni, stivali e frustino) che, immediatamente, la posizionano, almeno in questa prima parte della sequenza, come figura (anche spazialmente) dominante. In un giornata in cui il rimbombo dei tuoni annuncia l'arrivo di un temporale, Constance (una Danielle Darrieux dal volto quasi duro e severo, diverso da quello un po' campagnolo che il romanzo ci fa intuire) giunge a cavallo al *cottage* del guardacaccia e, frustino in mano, bussa alla porta. Non ottenendo risposta, gira l'angolo e scorge Mellors che, inconsapevole di essere osservato, è chinato su un bacile e intento alle sue abluzioni all'aria aperta. Vigoroso e aitante, quale era l'attore di origini siciliane Erno

Crisa con i suoi folti baffi scuri e il volto dai lineamenti scolpiti alla maniera di una statua greca, Mellors, in precedenza fugacemente apparso in tenuta da lavoro in qualche fotogramma della caccia al cinghiale che apre il film, viene adesso ripreso solo di schiena e a figura intera. La macchina da presa scivola dal torso nudo dell'uomo al volto di Danielle Darrieux/Constance che tradisce la sorpresa e il turbamento dell'inattesa visione chiudendo gli occhi, stringendo forte il frustino e arretrando nel bosco. Nel momento in cui si riavvicina al *cottage* e consegna il messaggio di Sir Clifford, senza smontare da cavallo e tenendo in mano il frustino, Mellors viene ripreso di fronte in mezzo primo piano, mentre si infila e si abbottona la camicia. Nonostante i presagi di un temporale sempre più vicino, Constance rifiuta l'invito a ripararsi nel cottage e si dirige al galoppo verso Wragby, ma la forte pioggia la costringe a cercare subito riparo nel capanno dove, tenendo sempre in mano il frustino, si sofferma, con distacco, ad osservare le stie per le uova dei fagiani. Lì viene raggiunta da Mellors che, al termine della sequenza, dopo essersi rifiutato con le sue brusche maniere di farle avere un duplicato della chiave del capanno e dopo che il temporale è finito, l'aiuta a risalire a cavallo. Ma appena ripartita la fiera e austera Lady Chatterley, irata per il comportamento poco cordiale dell'uomo, cade fratturandosi un braccio e Mellors la raggiunge, le fascia con il foulard il polso dolente e fattala risalire, quasi premurosamente, a cavallo la guida verso casa, prendendo significativamente lui, questa volta, in mano il frustino. Erno Crisa, con il suo aspetto decisamente mediterraneo, non corrisponde certo all'immagine disegnata da Lawrence, ma ad Allégret va riconosciuto il merito di aver offerto una lettura originale venata, a tratti, di intenso simbolismo e di aver cercato di accostarsi al substrato ideologico del romanzo tramite lunghe disquisizioni, che spesso tradiscono l'origine teatrale della sceneggiatura, sul senso della solitudine e della vita, sulla difficoltà della costruzione quotidiana dell'amore, sull'importanza della dedizione reciproca e sulla tenera e gioiosa innocenza del corpo e della fisicità, in nome della quale viene offerto un finale del tutto privo di ombre e incertezze sul futuro dei due amanti.

Se è improbabile che Erno Crisa possa corrispondere all'idea formata, pur con tutte le sue mille variazioni, nella mente dei lettori, ancor meno corrispondente appare senza dubbio alcuno il Mellors (Shane Briant) che, dopo una prima apparizione nel momento in cui è chiamato a spingere la carrozzella di Clifford, nel *Lady Chatterley's Lover*⁵ diretto da Just Jaeckin nel 1981 offre la sua nudità integrale allo sguardo trasognato di Sylvia Kristel, il cui volto più dolce e più giovane di quello di Danielle Darrieux meglio si confà alla Lady Chatterley lawrenciana che, nel romanzo, ha solo 27 anni. Stavolta Constance non deve portare nessuna ambasciata al guardacaccia, ma sta solo passeggiando nel bosco per raccogliere giunchiglie e narcisi appena spuntati seguendo il consiglio di Mrs. Bolton, installata a Wragby per accudire Clifford. Dopo un campo lungo e una panoramica su Constance, che cammina nel bosco avvolta in un pesante cappotto quasi a sottolineare la mortificazione del suo corpo, una soggettiva del nudo integrale di Mellors, impegnato a insaponarsi, inquadrato di schiena e in tralice in modo da lasciarne intravedere i genitali, costringe Constance ad appostarsi nel verde, stupita da tale inattesa visione. L'intera sequenza è costituita da un'alternanza di piani interi, medi e di dettagli dei loro corpi, dalle natiche insaponate di lui alle mani inguantate di lei, tanto avida di toccare quel corpo da spezzare il rametto di un albero, e di nuovo dalle cosce muscolose di lui agli occhi di Constance in deliquio, fino alle sue labbra frementi nel momento in cui viene raggiunto un parossistico orgasmo veicolato dall'immagine della pompa ("fallica") dell'acqua azionata da Mellors e del getto che ne scaturisce.

A dispetto della sue precedenti esperienze, le cose non migliorano granché nemmeno con la *Lady Chatterley*⁶ del 1993, per la regia di Ken Russell, autoproclamatosi sacerdotale affidatario delle trasposizioni lawrenciane ed investitosi del ruolo attoriale del padre di Constance. Nella nostra sequenza, costruita, senza soffermarsi su nessun dettaglio specifico, su figure intere, primi piani e mezzi primi piani, Constance (una bamboleggiante Joely Richardson dai boccoli biondi, dall'ampio cappello di velluto rosso e dalle scarpette di pelle scamosciata) alla vista di Mellors (Sean Bean) che si lava, nudo fino

alla cintola, si nasconde nel verde, mordicchiandosi graziosamente il mignolo per il turbamento, e solo con molto imbarazzo riesce a riferirgli l'ambasciata di Clifford, nonostante che egli si sia già infilato la camicia. Forse dipende anche dal fatto che il guardacaccia, irriverente e sfrontato, abbassa gli occhi su di lei con l'aria di saperla lunga e con uno sguardo indagatore che ha tutta l'aria di volerla valutare come donna e come oggetto sessuale. Il Mellors di Ken Russell, di nuovo troppo robusto anche se almeno più credibile come cittadino britannico del latino Erno Crisa e del simil *cowboy* Shane Briant, nonostante l'impegno del regista a creare uno stretto legame tra i loro amplessi e il mondo naturale, non riesce a portare alla luce i presupposti ideologici che al suo rapporto con Constance conferiscono validità non in nome dell'amore nel senso tradizionale della parola ma della sacralità dell'incontro tra due essenze primordiali, quella maschile e quella femminile, da cui può e deve prendere le mosse il processo rigenerativo di un'umanità ormai logora e stanca. E d'altronde, come potrebbe farlo nel contesto di una sceneggiatura che al termine del film lo vede rispondere al richiamo dell'altoparlante di un transatlantico diretto in Canada che invita John Thomas a recarsi sul ponte di prima classe dove lo attende Lady Jane? Parodia (in)volontaria?

Il risultato migliore è dunque, senza dubbio, quello ottenuto nel 2006 dalla *Lady Chatterley*⁷ della regista francese Pascale Ferran, che ha ricevuto in patria ben cinque *César* e che per la sceneggiatura si è basata sulla seconda stesura del romanzo. La sequenza in oggetto è più breve dell'originale descritta in *John Thomas and Lady Jane* che, a sua volta, si configura come una notevole espansione degli otto paragrafi di cui è costituita la stessa sequenza in *The First Lady Chatterley*. Giocata su un'alternanza di figure intere (panoramica su di lei che si avvicina al cottage, campo lungo su di lei che bussa al cottage e, solo successivamente, su di lui che si lava), mezzi primi piani (spalle nude di lui e volto di lei che lo osserva) e primi piani tra cui si inseriscono due soli dettagli, quello dei piedi di Constance (Marina Hands) che si drizza sulla punta degli stivaletti per scrutare all'interno del *cottage* di Parkin (Jean-Louis Coullo'ch) dopo che

nessuno è venuto ad aprire la porta e quello, significativo, delle sue mani inerti sul grembo mentre, seduta su un tronco, cerca di placare l'ansito che l'ha colta alla vista del corpo seminudo del guardacaccia, la sequenza si conclude con Constance che, calmatasi, riprende la via di casa senza riferirgli nessuna ambasciata. Parkin, finalmente, non è affatto avvenente e se in lui ci può essere una forma di bellezza non risponde certo a nessun canone tradizionale, ed è questo un punto di forza del film che con i suoi tempi lunghi e dilatati riesce davvero a trasmettere completamente il senso della naturalezza della fisicità, della sua innocenza e della sua scontrosa tenerezza.

Se la nervatura narrativa delle tre versioni, la descrizione spaziale e gli scambi dialogici tra i due protagonisti possono essere facilmente adattabili nel passaggio da romanzo a testo filmico, più difficilmente transcodificabile è, a nostro avviso, il denso apparato di commenti, sia euforici che disforici che, sotto forma di psiconarrazioni e monologhi narrati e non, si dispiega al momento della fascinazione erotica subita da Constance alla vista del corpo nudo di Mellors. La profusione aggettivale e avverbiale che di quel corpo maschile enfatizza la bellezza, la "divinità" e il nitore in grado di squarciare la cupezza del reale con l'impeto di una rivelazione ("The white, firm, divine body with that silky firm skin!", "His body in itself was divine, clearing through the gloom like a revelation", "How beautiful. How beautiful! And with what power of pure white, rippling, rapid life!"), si appanna nella trasposizione filmica costretta a utilizzare altri mezzi che non l'intenso, erotizzante, linguaggio metaforico lawrenciano per delineare il turbamento e la "visionary experience" di Lady Chatterley. Così il frustino che la Costance di Allégret stringe con piglio autoritario, o il rametto involontariamente spezzato dalla mano guantata della Constance di Jaeckin i cui occhi non riescono a distogliersi dal corpo totalmente nudo del guardiacaccia, o il mignolo maliziosamente portato alle labbra dalla Lady russelliana o le mani curate, ciecamente abbandonate in grembo da una Constance di Pascale Ferran in versione più sofferente delle altre, si ostendono come sostituti non linguistici per segnalare la profondità della visione e la visceralità dell'improvvisa, inattesa esperienza, mentre

la macro-opposizione tematica *nudità vs abbigliamento* si dispiega visualmente per enfatizzare, da un lato, l'antitesi tra il corpo svestito di Mellors, in armonia con l'ambiente naturale del bosco, e quello di Constance coperto, nascosto, 'mascherato' dagli orpelli imposti dalla società e dalla 'classe' di appartenenza; dall'altro, implicitamente, la scoperta della *bellezza* di quel corpo vivo vs la consapevolezza della *passività* del corpo paralizzato di Clifford. Non è un caso che, tornata nella costrizione del maniero di Wragby, Constance compia un gesto dichiaratamente simbolico e si denudi di fronte allo specchio della sua camera da letto per osservare la piattezza e l'assenza di turgore del proprio corpo (seno, ventre, natiche) che, pur giovane, si sta avviando verso una precoce sfioritura: non ancora morto, come quello del povero Clifford, ma nemmeno del tutto vivo come quello di Mellors; non ancora inerte, ma nemmeno più elastico e attivo. Il processo rigenerativo di Constance, dopo la mortificazione dell'eros dei primi anni di matrimonio, ha qui il suo germe e la sua speranza: nella lenta acquisizione di un linguaggio e di una sintassi del corpo che troverà la sua piena maturità nello spontaneo fluire all'unisono con il corpo dell'altro e con quello della natura.

Note

- 1 Lawrence, D. H. *The First Lady Chatterley*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974. Tutte le citazioni dalla *First Lady Chatterley* sono tratte da questa edizione.
- 2 Lawrence, D. H. *John Thomas and Lady Jane*. Heinemann: London 1972. Tutte le citazioni da *John Thomas and Lady Jane* sono tratte da questa edizione.
- 3 Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Tutte le citazioni da *Lady Chatterley* sono tratte da questa edizione.
- 4 *L'amant de Lady Chatterley* (Fr., 1955; b/n, 101 min.). Regia: Marc Allégret; sceneggiatura: Marc Allégret, dalla pièce di Gaston Bonheur e Philippe de Rothschild; fotografia: Georges Perinal; musica: Joseph Kosma; costumi: Paulette Coquatrix; interpreti: Danielle Darrieux (Constance); Leo Genn (Clifford); Erno Crisa (Mellors); Bertha Tissen (Mrs. Bolton); Janine Crispin (Hilda).
- 5 *Lady Chatterley's Lover* (USA, 1981; col., 104 min.). Regia: Just Jaeckin; sceneggiatura: Christopher Wicking e Just Jaeckin, da un adattamento di Marc Behm; fotografia: Robert Fraisse; musica: Richard Harvey e Stanley Myers; costumi: Shirley Russell; scenografia: Anton Furst; interpreti: Sylvia Kristel (Constance); Shane Briant (Mellors); Nicholas Clay (Clifford); Ann Mitchell (Mrs. Bolton); Pascale Rivault (Hilda).
- 6 *Lady Chatterley* (GB, 1993; col., 110 min.). Regia: Ken Russell; sceneggiatura: Michael Haggag e Ken Russell; fotografia: Robin Vidgeon; musica: Jean-Claude Petit; costumi: Evangeline Harrison; interpreti: Joely Richardson (Constance); James Wilby (Clifford); Sean Bean (Mellors); Shirley Anne Field (Mrs. Bolton); Hefty Baynes (Hilda); Ken Russell (Sir Michael Reid).
- 7 *Lady Chatterley* (Belg.-Fr.-GB, 2006; col., 168 min.). Regia: Pascale Ferran; sceneggiatura: Roger Bohbot e Pascale Ferran, da *Lady Chatterley et l'homme du bois*; fotografia: Julien Hirsch; musica: Béatrice Thiriet; costumi: Marie-Claude Hirsch; interpreti: Marina Hands (Constance); Hippolyte Girardot (Clifford); Jean-Louis Coullo'ch (Parkin), Hélène Alexandridis (Mrs. Bolton), Hélène Fillières (Hilda).

Riferimenti bibliografici

Lawrence, D. H. *The First Lady Chatterley*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

Lawrence, D. H. *John Thomas and Lady Jane*. Heinemann: London, 1972.

Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Filmografia

L'amant de Lady Chatterley (Fr., 1955; b/n, 101 min.). Regia: Marc Allégret.

Lady Chatterley's Lover (USA, 1981; col., 104 min.). Regia: Just Jaeckin.

Lady Chatterley (GB, 1993; col., 110 min.). Regia: Ken Russell.

Lady Chatterley (Belg.-Fr.-GB, 2006; col., 168 min.). Regia: Pascale Ferran.

Marija Knežević

D. H. Lawrence: A Modernist in Florence

This paper explores the rich grounds the cultural ambient of Florence gave to three, in Henry James's words, "poor aspirants [that] must live in perpetual exile"¹ to assess their artistic identity and help define the foundations of modern art. It focuses on their responses to a particular place in Florence, Piazza della Signoria, where Michelangelo's *David* stands. As a symbol of resurgence, this Renaissance statue must have made confronting with it painful to the three artists, Edward Morgan Forster, Henry James, and David Herbert Lawrence, working at the crossroads of their times, in an age of doubt and disillusionment.

In their different ways, artistic aspirations and achievements of these modern writers contain various parallels to the central artistic figure of their response. Like Michelangelo did after the imaginative death of Savonarola's rule, they were looking back to the past for the solution of their confused present. Besides, just as this great Italian artist worked in an improvised workshop fighting the colossal Carrara's marble, which bore imprints of his predecessors who had attempted chiselling it into the great symbol of the Florentine republican spirit, so did Forster, James, and Lawrence struggle within the oppressive net of the Victorian morality and literary conventions. Thus they risked to be assailed by their contemporaries, just as Michelangelo's exposed "Giant" was thrown stones at while carried towards the Piazza della Signoria in May 1504. Be it in ideological, as in Forster, in formal, as in James, or in both these spheres, as here we have discerned in Lawrence's work, the tension of pen, just as is that in the muscles of *David*, is traceable throughout their works.

Finally, while the haunted hermeneutic consciousness of the new era was threatening the earnest artistic endeavour with perpetual loss, these restless travellers, although of different artistic sensibility, still hoped that the rare and original impulse of the Tuscan masters, whose works represented the birth of European modernity, might still contain the promise of perpetual regeneration and the material to conceive life ever again.

For the harmony it achieves “between the works of man and the earth that upholds them”², the Mediterranean represents the human norm against which E. M. Forster judges British middle-class breeding. His relentless scrutiny encompasses a range of superficial approaches to this cradle of European culture, and allows him a parallel view of the antagonism the “acquiring-cultural-capital” telos demonstrates towards life. However, Forster does not disparage the naivety of those who walk around with Baedekers and “extend uncritical approval to every well-known name,” (*A Room With a View* 61),³ or those who feed their imagination on the perilous Florentine passages. Neither does his satirical edge aim only at the vulgar views on the photographs brought back home – excluding Botticelli’s *Birth of Venus* which stays in Italy because “Venus, being a pity, spoiled the picture, otherwise so charming” (*Ibid.*). But he focuses his critical edge exactly on the self-acclaimed experienced voyagers, who maintain there should be “an examination paper [set] at Dover” (*ARV* 39)³ before *the superficial Britishers* endeavour to *do their trip* to Italy, who profess to have “learned to take siesta after lunch, who took drives the pension tourists have never heard of,” who mourn desecration of “the Florence of Dante and Savonarola” (*Ibid.* 71-72), and declaim that “in these days of toil and tumult one has great need of the country and its message of purity,” while the town “[b]eautiful as it is, it is the town” (*Ibid.* 71) in all its orderliness. And, finally, who have heard of all the three Medicis named Lorenzo, but fail to understand that the simple verse “Non fate guerra al maggio” represents an assertion of life.

Given these complex and aggressive determinants, Forster has his

heroine, a young English lady, “who had not yet acquired decency” (*Ibid.* 26) according to standards at home, open the window of her pension room and, because of the very view unfolding before her inexperienced sight – “the lights dancing in the Arno, and the cypresses of San Miniato, and the foothills of the Apennines,” which metaphorically rose “black against the rising moon” (*Ibid.* 23) – he also get her open her heart for the qualitative changes that the encounter with the warm south land brings about. Now it remains to Forster to follow, with his most delicate style of English humoristic prose, Lucy’s steps along the alluring Tuscan passages that made her gradually learn that delicacy of manners hinders submission to life. Accordingly, while on one of the unavoidable tours of Santa Croce, she is perplexed by the “black-and-white façade of surpassing ugliness” (*Ibid.* 39) and the sudden outer simplicity of the famous site. Yet she also becomes anxious because, without her Baedeker, she cannot recognize the frescoes by Giotto “in the presence of whose tactile values she was capable of feeling what was proper”, and because “[t]here was no one even to tell her which, of all the sepulchral slabs that paved the nave and transepts, was the one that was really beautiful, the one that had been most praised by Mr. Ruskin” (*Ibid.* 40). But, upon entering the Piazza della Signoria, at the hazardous hour of twilight, “when unfamiliar things are real” (*Ibid.* 62), Lucy gets what D. H. Lawrence would call courage of her own feelings. She fixes “her eyes wistfully on the tower of the palace, which rose out of *the lower darkness* like a pillar of roughened gold” (my italics) – where she also must have seen David, but doesn’t say so – and learns that, indeed, “[o]ne doesn’t come to Italy for niceness [...] one comes for life” (*Ibid.* 37), which is as mysterious and unpredictable as could never be hoped to rest contained into a definite form. Forster now lets the “taint of the Renaissance” (*Ibid.* 43) contaminate the gothic architecture of the Victorian middle class throughout the novel and uncultivated beauty, so that it undermines the refinements of social art. Therefore, when on Fiesole the profusion of “violets ran down in rivulets and streams and cataracts” (*Ibid.* 88) making the

terrace “the primal source whence the beauty gushed out to water the earth,” the indecent George would kiss Lucy, and “the snares of anatomy and perspective” (*Ibid.* 43) would hinder rounding up the central medieval chapter (of life), revealing to the eyes of the stiff Britishers the “Michelangesque” (*Ibid.* 149) nakedness of George. In its insouciance, the novel announces equilibrium of body and soul as a “chalice for youth” (*Ibid.* 152), and closes its perfect structure with chapter “The End of the Middle Ages” sending the two young people on their honeymoon back to the pension Bertolini in the Florence of *their* hearts, and not necessarily anyone else’s.

For her enduring suggestiveness, Florence, for Henry James, presents a museum of artistic significance preserved in a world of emptiness. Although, in his travel sketches, he often commences by noticing her peaceful beauty in October, or Fiesole containing “the promise of Nature’s return to grace”⁴ in February, allowing the famous faint-blue miasmatic view of the town. Alternatively, he may notice “a snatch of song from a warm Italian voice” (*IH* 111), it is “the musing wanderer, still wandering and still musing” (*Ibid.* 110) in quest of a “sacred canvas and immortal bronze and stone” (*Ibid.* 242), whose perspective James most urgently assumes and, which “had the place to himself – had the thick shadow-masses of the great palaces” (*Ibid.* 110). Tuscan palaces, bathing “their sore old feet” (*Ibid.* 241) in the “yellow flood” of the Arno, here to James “the most dignified dwellings in the world” (*Ibid.* 111). Their many painting-rooms enabled surveillance of the “felicitous work” (*Ibid.* 112) which thrilled the artist and taught him the quietness “of the intent act” of creating. However, James’s angst rises with the acknowledgement that the mystery-imbued palaces had become cheap winter residences for Anglo-Saxon families, and develops into resented acceptance of “this spiritual solitude [...] when we see a great tradition broken we feel something of the pain with which we hear a stifled cry” (*Ibid.* 113).

Authored by deep aesthetic unrest of a creator in art, in the era of Einstein, James’s argument with Ruskin, whom he calls “a light

litterateur" (*Ibid.* 377), assumes that "there are a great many ways of seeing Florence [...] and for enjoying it we find a great many more pretexts than Mr. Ruskin seems inclined to allow" (*Ibid.* 378), detaching himself from any didactic purpose in Italy, "where art, so long as it really lived at all, was spontaneous, joyous, irresponsible". He rather praises the accomplishment of Walter Pater's *Studies on the History of Renaissance* for the recognition of the "inimitable grace" (*Ibid.* 261) and "mystic superstition" that lies in the heart of a truly reverential art. Here James gives examples of "ineffable elegance" of Sandro Botticelli's *Coronation of the Virgin*, with its angels' "blowing robes [...] tossed into folds of which each line is a study, their charming feet had a relief of a most delicate sculpture" (*Ibid.*). Delighted, he deepens his deviance from the nineteenth-century mimesis, and arguing further with Ruskin's *Mornings in Florence*, praises Domenico Ghirlandaio's *Last Supper* that shows the artist's enjoyment in the reality "flower[ing] into a thousand amusing graces" (*Ibid.* 259) not merely addicted to ethical enlightenment. In his essay "Italy Revisited" James expresses one of his unsurpassed concise assertions on art:

Art is the one corner of human life in which we may take our ease. To justify our presence there the only thing demanded of us is that we shall have felt the representational impulse. In other connections our impulses are conditioned and embarrassed. (*Ibid.* 117)

An attempt at feeling a representational impulse is textually elaborated in James's short masterpiece "The Madonna of the Future", which is an aesthetic plea, endowed within a Chinese-box narrative, for the way out of the heart of the vacuity that does not allow the illumination of the masterful Renaissance. The story is narrated by "H." to a group of otherwise unspecified "aristocrats of taste" (*MF* 19) upon an anonymous painting, a "wondrous Madonna that mortal eye has never seen" (*Ibid.* 26) and whose creation the narrator all but witnessed in his youthful days in the hearth of Florence. The story "H." reproduces is provoked by an "irrepressible commonplace of praise" (*Ibid.* 12) of the sculptures of David and Perseus in front of

the Palazzo Vecchio. We are not surprised to be told: “I don’t know what has prompted me to be so frank and trustful with you. You look as if you wouldn’t laugh at me. My dear young man” (*Ibid.* 23), since the rapturous aesthetic lecture that follows was uttered in “a tone of the most insinuating deference” by another obsessed mariner through the seas of worshipping soul, who seemed as “picturesque, fantastic, slightly unreal as this late quest, when “[t]he present is sleeping [while] the past hovers about us like a dream made visible” (*Ibid.* 13) may seem to the “chilling blast of skepticism”.

We gradually learn that this “valet de place” (*Ibid.* 23), Theobald, is an old painter of American origin, who has spent his life studying, in a “high aesthetic fever” (*Ibid.* 26), the great masters of this “city of flowers”. His and H.’s walks of “fastidious longing” would make an unparalleled artistic tour through the town, starting from the splendid Medici’s *Venus* in the Uffizi, and Andrea Mantegna’s “loveliness of patient labour [that] suits possibly a more constant need of the soul” (*Ibid.* 17) over San Miniato and the sepulchral chapel of San Lorenzo, to the ducal halls of the Pitti that “imperfectly reveal” the “precious drawings by eminent hands” (*Ibid.* 19) where hangs “the most tenderly fair of Raphael’s virgins, the Madonna in the Chair” that betrays every critical effort, the narrator believes in. Being “[g]raceful, human” it surpasses limitations of given manners and recognizable methods as “it blooms there in rounded softness, as instinct with harmony as if it were an immediate exhalation of genius” (*Ibid.*). Filled with “passionate tenderness” (*Ibid.* 20) that confuses and combines the “heavenly purity” and “earthly charm” of the work, the narrator/auditor imagines the painter’s “restless fever-fit” that made him labour for days with a slow brush, meticulously selecting from the confusion and “the foul vapours” of life, while “the fancy ached with tension, fixed, radiant, distinct, as we see it now!” (*Ibid.*). Witnessing a work of art that renounces the conception of its creator and takes on its own destiny, acknowledging, in addition, the artist’s mastery to rise “to the vision without tremor” and resolve “into finer and lovelier truth the purity which completes it as the fragrance completes the rose,” James defends his own artistic creed of

an idealist. But an idealist in art is not ignorant of nature. Moreover, “[n]o one so loves and respects the rich realities of nature as the artist whose imagination caresses and flatters them” (*Ibid.* 21). Simple as the mere physical phenomena depicted, this visual expression speaks more of the wondrous richness of reality:

flesh in the little naked, nestling child, irradiating divinity [...] the mother’s face and its ineffable suggestiveness, of the mingled burden of joy and trouble, the tenderness turned to worship, and the worship turned to far-seeing pity! Then look at it all in perfect line and lovely colour, breathing truth and beauty and mastery! (*Ibid.* 22-23)

The charm will soon be broken for the artist whose subtle observations are to be desecrated by the blinding light of the materialistic world. “I must make up my Madonna out of de beaux restes!” (*Ibid.* 23), exclaims Theobald, who’s been trying to draw his Madonna out of the counters of a poor Italian maiden whose beauty, he must be disillusioned, has faded over time. When he starts doubting his belief that art can be created from life, he asks himself in agony: “Have I worshipped too long – have I loved too well?” (*Ibid.* 37). Perhaps unconsciously so, James’s story now starts exploring the danger of turning art into tractates and coils to the possibility that the divine and mystic sources of creation are irrevocably denied to the modern artist. When Theobald, uttering his last words, observes that Michelangelo “did his best at a venture” (*Ibid.* 47), the story itself becomes a venture from the assaulting discourses of modernity.

D. H. Lawrence’s textual register of Florence most effectively mirrors his poetics, as Simonetta de Filippis’, in her introduction to *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*, and Peter Preston, in his paper “Seeing Florence to Death: Lawrence in the City of David”, have already sufficiently elaborated. My interest here lies in the degree to what the vital stimulus of Florence, traceable in Lawrence’s writing, corresponds to that articulated in the works of the other two travellers. Very much like Pater, these artists felt the

Renaissance to be “a state of mind, an imaginative event rather than a temporal one”.⁵ Yet, while to Forster’s protagonists the beauty of Florence offered a cathartic experience emancipating from restrictions at home, Henry James, an aesthetic savant as he was, went there “from inanition of the eyes”,⁶ for D. H. Lawrence, a mystic, that is as much of a mystic as a writer can be, the attraction of Florence largely transcended visual appreciation.

Although Lawrence’s Florentine passages reflect on the decadent post-war milieu, develop brilliant impressionist vignettes of the native population, and render succinct impressions of the splendid walks, Lawrence, contrary to the grand tourists, doesn’t want “to *see* things anymore”.² Like James and Forster, he despised the insatiable rush for the sights, which, as Preston says, Lawrence intensely felt to be:

ultimately aggressive act[s]: constant looking has the power to destroy objects and places by rendering them almost invisible. Just as a carpet, a painting or a book spine may fade through exposure to light, so the objects of the human gaze may lose their lustre and become diminished, bleached of those qualities that were supposed to make them worth seeing and worth travelling to see.³

Lawrence’s assertion that “[s]ights are irritating bore. Life is [...] life, not a museum-stuffing”⁴ is widely known. Apart from Michelangelo’s *David*. It is Lawrence’s interpretation of this famous sculpture that pithily conjures his constant occupation with finding ways of achieving equilibrium between life and art, which at the moment of perfection should be also pulsating and venturesome:

D. H. Lawrence’s appreciation of *David* and Florence as a whole symbolically takes place in that particular moment in history, “at the end of the old world and the beginning of the new”,⁵ that is when the war had “worn out all the emotional tissue with which I cared and aspired”⁶ and culture inverted into a nightmare. Questioning the grounds of “this accursed inheritance”,⁷ Lawrence must break off conceptions of art and attempt at divining the indestructible spirit

of place hoping to learn the wisdom of the Renaissance masters. “And then – what else in Florence? Don’t ask me, I am not Ruskin [!]” (*EP* 194), he cries out, which means that he is not going to instruct us what to read prior to seeing the advised sight under the advised light.

Lawrence argues that what the great Florentines perceived was the magical balance of the opposite cosmic aspects embodied in the “Lily-town among her hills” (*Ibid.* 186). Lily being the northern flower at its southernmost borders in Florence, with the “[g]reat snowy Alps, like inquisitive gods from the North” and the sun-bathed Middle-Sea on the South, is also embodied in the Fiorentini, who are “flower-souled [...] risen from earth into the air: and never forgetting the dark, black-fierce earth” (*AR* 232). This spirit, for Lawrence, centres at *David*, in his “Tuscan pose” (*EP* 186) of “vivid self-realization” (*Ibid.* 187). Lawrence saw *David* ambiguously “livid” in his adolescent fleetingness, “a clouded Dionysus”, begotten in the marriage of fire and dew,⁸ “a refractory Christ,” a clue to the modern ache. Accumulating unique pregnancy of expression, that frequently employs oxymoron as a way of bridging various fields of experience and thought (cf. Preston 6), Lawrence traces this vision in the poetics of Cinquecento that foresaw, “artistically, what was coming [...] [t]he magnificent pride of life and perfection granted only to bud” (*EP* 188). In his passionate fashion, Lawrence comprehends that in his time “[m]eekness flooded the soul of Dithyrambus, mist overwhelmed him”. In other words, how is an artist to achieve consummation of the unquenchable fire that throbs through centuries (and needs to be consummated in time, as such is our linear consciousness), if the ambiguous adolescent always belongs to *temps perdu*, if the present is always already lost, having inherited knowledge of “loss even in the very moment of perfection [?]” (*Ibid.* 188). As the climax comes, we see Lawrence’s rapturous recognition of “such a triumph with such a poison in it. The illusion and disillusion of Florence: David frowning, Leonardo unspeakably smiling” (*Ibid.* 195).

To trace the representational impulse and allow his art to testify to

this endeavour, Lawrence writes *Aaron's Rod*, whose greatest merit is its experimental and experiential foundation, i.e. its artistic venture. Embodying, as Steven Vine elaborates in his excellent introduction for the 1995 Penguin edition of the novel, the shattered ideologies of post-war Europe within the picaresque form, *Aaron's Rod* follows the protagonist's venture on a quest for a higher reality, or a naked reality, of his own being in the world, stripped of the many cloaks of conventions. What's more, searching for the grounds where he may utter a voice of his own, Aaron is also voicing an indispensable need of his author, namely to fence off some cosmos from the lumbering thought and artistic inheritance, at the same time aware that he cannot sever the resilient links of his culture.

Having rejected the identity of a married man, father of two daughters, and a secretary for the Miners Union in the Midlands, Aaron Sisson, an amateur flute player, feels his life may gain its meaning if he abides by a writer, Rawdon Lilly, whom he blindly follows to Italy, where his surrender to the impulse of freeing himself, of stripping himself to invisibility, as he says, is realized further. Aaron gradually loses one by one all of his possessions, his past turns into comedy, "[b]ut mixed, like most things in this life" (*AR* 194); while his present easily gets reified, by the modern cinematographic technique, if nothing else: "*Connu! Connu!* Everything life has to offer is known to us, couldn't be known better, from the film" (*Ibid.* 135) deems Aaron, or deems the narrator.

The narrator is a disillusioned persona, whose tone reminds us of his author, obviously embittered by the war, the industrial and Cartesian civilisation, and the general reification of the "wonderful diversity" of the universe. Therefore, although it is in Florence that Aaron feels he has reached "one of the world's living centres, here in the Piazza della Signoria" (*Ibid.* 212), his admiration of the *beaux restes* is also followed by an awareness of loss. "Here," he meditates, "men had been at their intensest, most naked pitch, here, at the end of the old world and the beginning of the new. Since then, always rather pulling and apologetic" (*Ibid.*). When Lilly, paradoxically insists that Florence "*has flowered*" (my italics), and also asks "Why not flower again?"

(*Ibid.* 223), he is actually contemplating not only Florence, as a space capable of providing means of saving something from the flux of disintegration, but also the seeker's capability of perceiving and sustaining the potentiality of flowering. Or, in Walter Pater's words, of "burn[ing] always with this hard, gem-like flame, [of] maintain[ing] this ecstasy"⁹ – which is, actually, in the core of Lawrence's idea of being, precisely of being as a thought-adventure. Aaron responds to Lily's implication in his way of a man, as the narrator claims, unused to dealing with words: "if it's going to [flower], it will [...] Our deciding about it won't alter it" (*AR* 223). Yet Lily's cynicism allows no naïve conclusions – even then, he believes, a decision is being made. In other words, however hard we try, we can never hope to avoid appropriation: "The decision is part of business," he closes.

Aaron's sense of "having arrived", to however promising "passionate, fearless Florence", is subverted with a suggestion that there is nothing beside his self that creates meaning to his circumambient universe. "There's no goal outside you," Lily tells him, "and there's no God outside you. No God, whom you can get to and rest in" (*Ibid.* 295). In this way, not only is Aaron's flight rendered meaningless, but his venture becomes impossible within the borders of the defined universe, i.e. of the mother solipsistic culture. Moreover, when Lily, who has always "fled over the borders" (*Ibid.* 137) by the time any life impulse materialises into a definite meaning, announces his intention "to try life in another continent, among another race," feeling Europe as a whole "like a cage" (*Ibid.*), the only vague identity Aaron develops in relation with this man is endangered.

As many an English traveller before him, who had suffered the burdening inheritance of culture and fought the overwhelming suggestiveness of art, Aaron turns his back from the city for a while. When in the Tuscan countryside, "in an act of pure attention" (*EP* 62) he imagines the cypresses speaking to him like "visitants from an old, lost, lost world [...] his soul leave[s] him and [...] go[es] far away," where "time passed otherwise than time passes now [...] where man had wonder of daemons around them" (*AR* 265). This annihilation of time must be followed by annihilation of form, when

in his clairvoyance Aaron perceives “that our life is only a fragment of a shell of life,” and also annihilation of hope of achieving truth, or arriving anywhere¹⁰ within this world, because the “[g]reat life-realities” had, for this soul, “gone into the darkness” (*Ibid.* 265).

It must happen now that his flute, which has so powerfully flowered in Florence, having returned voice to the Marchesa, (cf. *Ibid.* xxxiii) and that enables his symbolical connection with those greater realities, gets broken in one of countless street disorders of the time. Overcome by this sudden blow, Aaron loses his ability to care about anything, including his sense of life and death. “[T]he loss for him was symbolistic,” we are told. “It chimed with something in his soul: the bomb, the smashed flute, the end” (*Ibid.* 285). In other words, as Steve Vine rightly observes in his introduction to the novel, it *chimed* with the general experience of the post-war shattered culture that was not able to provide this person a pivotal set of values against which to think of his own experience. Lilly teaches Aaron to throw the broken flute into the river, in the flood by which the transience of what we deem our life gets more stressed, perhaps implying that the flute, being “a reed, a water-plant,” cannot be killed. He is also pronouncing Lawrence’s idea of conflict between mechanical force and sensible life which he elaborates throughout his *oeuvre*, as, for example, in another book inspired by the Tuscan spirit, *Etruscan Places*, he says:

Brute force crushes many plants. Yet the plants rise again. The Pyramids would not last a moment compared with the daisy. And before Buddha or Jesus spoke the nightingale sang, and long after the words of Jesus and Buddha are gone into oblivion the nightingale still will sing. Because it is neither preaching nor teaching nor commanding nor urging. It is just singing. And in the beginning was not a Word, but a chirrup. (*EP* 126)

Moreover, this identity of speech and silence, which is suggested in the bird song and towards which all art aspires, renders all the other forms of expression allegorical and becomes uncompromising reminder to the novel.

As the flute floats off and Aaron gains another paradoxical

knowledge of life, i.e. that the flute, as long as he *believes*, will flower anew, so does the novel float off on the river of literary historical necessity surprising the “gentle reader” as true art always does (cf. Pater 47). Resisting conclusions, it stumbles over the atavism of form and strays into the *cul-de-sac* of mimetic art that asks to dwell on the Florentine beauties, while its author is always too conscious of the copiousness of writing on Italy in general that prohibits one authenticity of experience – as he writes in *Sea and Sardinia*:

[i]t is all conscious. Wherever one is in Italy, either one is conscious of the present, or the medieval influences, or of the far, mysterious gods of the early Mediterranean. Wherever one is, the place has its conscious genius [...] – and then – there is a final feeling of sterility. It is all worked out. It is all known: *connu, connu!* (131)

Therefore, while he is hastening the novel’s pace as Aaron “slipped back across the road, and walked away under the houses towards the Ponte Vecchio [...] passed the bridge – and passed the Uffizi – watching the green hills opposite, and San Miniato” (*AR* 206), the novel is wrestling the rushing stream of consciousness, to grasp the one stone out of which to hew its own significant form. This will be true to the immediate present of this particular post-war *picaro*, Aaron.

Yet in the hands of the disillusioned narrator, it would be only too naïve to expect that an experience could be rendered in words, moreover, for the fact that Aaron as a musician does not express himself in words, which makes the narrator’s task even more delicate, as he confesses. On the other hand, even this denunciation could be read as compliant to the *idée fixe* of the day, denying, thus, the possibility of a new art. Therefore, just as his protagonist fights the world, so that he should be hated by it (cf. *Ibid.* 263), likewise does the narrator. Fighting for the space for new books, and new life, against the established modernist idea that “[t]he artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”,¹¹ he ventures into metafictional language. In this way

he risks his complex authority over and his complex relation with the narrated world: “If I, as a word-user, must translate his deep conscious vibrations into finite words, that is my own business. I do but make a translation of the man. He would speak in music. I speak with words” (*Ibid.* 164). The narrator implies that not only is the protagonist inextricably connected with his own *persona*, being its undeniable creation and determining the narrative voice in the like measure, but he also invites the reader to join the creative process:

Don't grumble at me then, gentle reader, and swear at me that this damned fellow wasn't half clever enough to think all these smart things, and realise all these fine-drawn-out subtleties. You are quite right, he wasn't, yet it all resolved itself in him as I say, and it is for you to prove that it didn't. (*Ibid.*)

Several pages later, the narrator gives up interpreting the “inaudible music” of Aaron's voice, letting it flower in its own mode. Moreover, within the seemingly paradoxical assertion quoted below, he ironically points out that all the systems, be they verbal or musical, are by analogy arbitrarily founded as is his authority over Aaron:

It was like a bird's singing, in that it had no human emotion or passion or intention or meaning – a ripple and poise of animate sound. But it was unlike a bird's singing, in that the notes followed clear and single one after the other, in their subtle gallop. A nightingale is rather like that – a wild sound. To read all the human pathos into nightingale's singing is nonsense. A wild, savage, non-human lurch and squander, beautiful, but entirely unaesthetic. (*Ibid.* 227)

There is another poignant moment in which this novel speaks itself out earnestly. Just as Aaron seems to be blindly following Lilly, so does the novel, rolling in its “curious flood of vision,” only seems to be blindly following Aaron, drifting on without any other appreciable aim but Aaron's half-created idea of a necessity to find meaning in life, which he thinks he may pick up on the road. Still, there is nothing this “repulsive world” can give him, he says. “I don't want my Fate or my Providence to treat me well,” he writes in a letter

(*Ibid.* 263). He repudiates even the highest value of the culture that bred him, saying “[f]or all things love is the most deadly to me” (*Ibid.* 264). The letter being written, the narrator comments:

But in the dryness of his withered mind, Aaron got it out of himself. When a man writes a letter to himself, it is a pity to post it to someone else. Perhaps the same is true of a book. His letter written, however, he stamped it and sealed it and put it in the box. That made it final. (*Ibid.* 264)

Yet, does the stamped and posted letter make anything final, or is it only then that a letter gets its own life, devoid from that of the letter’s author? The series of drifting rejections from each particular implication, which make this novel, allows Aaron’s meaning for each reader to judge and trace the creative impulse that led the artist to leave the novel implicit, always in process of self-realization, which may be less than the perfected harmony of the ethic and aesthetic achieved in Renaissance masters, “but still it *may be* good, it *may be* GREAT!” (*MF* 21) as Theobald vehemently cries onlooking at *David*.

Endnotes

- 1 James, Henry. "The Madonna of the Future", in *The Complete Tales of Henry James*. 3. Ed. Leon Edel. London: Rupert Hart, 1962, p. 15. Herein after *MF*.
- 2 Forster, E. M. *A Passage to India*. Ed., Intro. and notes by Oliver Stallybrass. Harmondsworth: Penguin, 1979, p. 278.
- 3 Forster, E. M. *A Room with a View*. Ed., Intro. and notes by Oliver Stallybrass. Harmondsworth: Penguin, 1986, p. 39. Hereinafter *ARV*.
- 4 James, Henry. *Italian Hours*. Ed., Intro. and notes by John Auchard. Harmondsworth: Penguin, 1995, p. 250. Hereinafter *IH*.
- 5 Law, John Easton and Lene Østermark-Johansen. *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 27.
- 6 Pirie, Gordon. *Henry James*. London: Evans Brothers, 1974, p. 17.
- 7 Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed., Intro. and notes Simonetta de Filippis. Harmondsworth: Penguin, 1999, p. 193. Hereinafter *EP*.
- 8 Preston, Peter. "Seeing Florence to Death: Lawrence in the Lily-Town", a paper presented at the international conference *D. H. Lawrence and the Poetic of Travel and Movement*, Université Paris X, France, March 2006, p. 2.
- 9 Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Introduction Richard Aldington. London: Heinemann, 1976, p. 150.
- 10 Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. Ed. Mara Kalnins. Introduction and notes Steven Vine. Harmondsworth: Penguin, 1995, p. 212. Hereinafter *AR*.
- 11 Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed., Intro. and notes by Simonetta de Filippis. Harmondsworth: Penguin, 1999, p. 193.
- 12 Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Gene M. Moore. Ware: Wordsworth, 1999, p. 77.
- 13 See notes to D. H. Lawrence, *Sketches of Etruscan Places*, 187:20-25, 314.
- 14 Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in the Art and Poetry*. Ed., Intro. Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press, 1986, p. 152.

- 15 Lawrence, D. H. *Apocalypse*. Introduction Richard Aldington. New York-London: Penguin-Heinemann, 1980, p. 48.
- 16 Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed., Intro. and notes Seamus Deane. Harmondsworth: Penguin, 1992, p. 233.

Works cited

- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ware: Wordsworth, 1999.
- Forster, E. M. *A Passage to India*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Forster, E. M. *A Room with a View*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- James, Henry *The Complete Tales of Henry James*. London: Rupert Hart, 1962.
- James, Henry *Italian Hours*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Law, John Easton and Lene Østermark-Johansen. *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Harmondsworth: Penguin, 1999.
- Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. London: Heinemann, 1976.
- Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse*. New York - London: Penguin - Heinemann, 1980.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in the Art and Poetry*. Oxford - New York: Oxford University Press, 1986.
- Pirie, Gordon. *Henry James*. London: Evans Brothers, 1974.

Stephen Rowley

Outlining a (Convenient) Theory of Life: Lawrence's Designs on Etruria



Figure 1: *Tomb of the Augurs (Tarquinia).*



Figure 2: *Etruscan design, done by D. H. Lawrence, c. 1927-28.*

In his essay on Lawrence in the Levy edition of *The Paintings of D. H. Lawrence*, Herbert Read accused Lawrence of “abusing art for literary purposes”.¹ The context is of course very specific. Lawrence trained himself to paint by copying the work of other artists. More than this, he learned about other societies and cultures through art which he then worked into his philosophy. We remember Birkin copying the Chinese geese in “Breadalby”. When asked by Hermione “Why do you copy it? [...] Why not do something original?” Birkin replies: “I want to know it. [...] One gets more of China, copying this picture, than reading all the books” (*Women in Love* 81-82). This is a strange reply. I would have expected him to say that one gets more of the geese, or of the artist. He gets more of the country and its civilisation, is in a better position to interpret the Chinese relation to

the universe through copying this piece of art. This is indeed quite a feat. Knud Merrild has testified that Lawrence was earnest and painstaking in his copying, even if the result was not particularly noteworthy. He tells us that Lawrence was always faithful to the original form. However, as regards colour, he deliberately altered the original to suit his own ends. When one knows the importance of colour in his work, one realises that this is not a minor point, colour being central to the Lawrencean philosophy of life. To return to Read's accusation: he was referring specifically to Lawrence's treatment of "The Death of Procris" quoted by Merrild. The latter had been studying the painting in the National Gallery and protested to Lawrence about his copy: "Can't you see the blood is out of key [...] it is out of tone. It is such a fierce, bloody, bloody red that you can't help but see it. It throws your picture out of balance". To which Lawrence replies:

Yes, [...] I delighted so in painting that blood-stream. I could not resist the urge to make it real red-red, only I couldn't get it bloody enough, the warm, slightly steaming, liquid red blood. I wanted to experience the lust of killing in that picture. Killing is natural to man, you know. It is just as natural as lying with a woman. I often feel I could kill and enjoy it. [...] ²

Whether or not the lust of killing is to be experienced in the original painting is beside the point, this is what Lawrence wants to experience. His desire, which he translates through the medium of art, is then shown to be part of a provocatively philosophical conviction that killing is natural to man. The dubious and dangerous methodology employed by Lawrence (and this is not an isolated incident – in "Making Pictures" he openly admits to putting in his own colour when copying other artists), that of deliberately trafficking colour to suit his own convictions, exposes him to Read's justified accusation.

What is the relation between what I have just been discussing and Lawrence's visit to the Etruscan tombs in April 1927 and his consequent appraisal of Etruscan civilisation which so many scholars

see as having repercussions throughout so much of his work? The answer lies in what I feel to be Lawrence's deliberately erroneous interpretation of Etruscan art and the resulting construction he makes of an Etruscan Golden Age, a Golden Age of human intercourse, where all members of society, slaves included, dance and sing and pipe their way through days and nights of dizzy sensuality and sensitive touch which puts them beyond the baser considerations of materialism and power craving that gangrened the society of their nasty neighbours the Romans. Paraphrasing Read, I would go even further to say that Lawrence gave a distorted vision of Etruria in order to satisfy his own literary ends.

I have always found Lawrence's treatment of the Romans in *Etruscan Places* embarrassingly simplistic. The equation is: Etruscans good, Romans bad, or four legs good, two legs bad. To show us how destructive the modern materialistic spirit is in Italy (which of course descends from Roman imperialism), Lawrence has to set up his vision of Etruscan sensitive creativity as a foil. After a sardonic taking apart of the crass scientific spirit which refuses the greatness of Etruscan civilisation, *Etruscan Places* opens with an onslaught on Romans and a defence of so-called Etruscan "viciousness" and concludes: "[...] if the Etruscans were vicious, I'm glad they were. To the Puritan all things are impure, as somebody says. And those naughty neighbours of the Romans at least escaped being Puritans" (*Etruscan Places* 98. Henceforth *EP*).³ "Naughty" is here a very affectionate term but whilst the Etruscans escaped Puritanism there is a curiously anachronistic suggestion here that the Romans did not! In defending Etruscan viciousness, Lawrence does not hesitate to use the example of himself: "Who isn't vicious to his enemy? To my detractors I am a very effigy of vice. *A la bonne heure!*" (*Ibid.*) This remark arouses my suspicions because it makes me wonder what exactly Lawrence is saying. From his comparison, I am tempted to conclude that Lawrence does not see himself in the image of the Etruscans but that he sees the Etruscans in the image of D. H. Lawrence. This is a tentative point and one that I will come back to later. Before that, I would like to examine Lawrence's "methodology," the way in

which he validates his observations of Etruscan civilisation, which, as already stated, hinges upon his own sensitive response to the art found in the painted tombs.

We are not going to take Lawrence to task for his numerous errors of interpretation as regards the various symbols he found in and around the tombs, although I will mention one or two in passing later because of their importance as regards the light they shed on his own work.⁴ Scientific exactitude was not his aim, neither was scientific method his means, as he makes abundantly clear in his scathing remarks on both “the great scientific historian” (*EP* 97) Mommsen (and one wonders which of “great” or “scientific” comes in for most revulsion!) and the young German scientist who accompanies him on the visit and whose blatantly scientific insensitivity to the symbols yelling out their meaning at him is a wonder to the ironic Lawrence and the surprised reader. Lawrence’s method is neither accumulated theory nor scrupulous investigation. Instead, it boils down to trusting your gut reaction, your instinct, your sensitive impressionism. Lawrence urges us not to go by the books but simply “to look sensitively at the tombs and the Etruscan things that are left, one must accept one’s own resultant feeling” (*EP* 117). Lawrence’s resultant feeling he translates into a challengingly and in many ways delightfully coherent philosophical structure. But the result is neither an archaeological guidebook nor a contribution to Etruscology. Through his methodology, Lawrence has in fact performed both an act of attention and an act of appropriation. The result is a very fine literary construct full of insight. Here is an example of Lawrence’s literary construction, his vision of life in Etruscan times:

But in those days, on a fine evening like this, the men would come in naked, darkly ruddy-coloured from the sun and wind, with strong, insouciant bodies; and the women would drift in, wearing the loose, becoming smock of white or blue linen and somebody, surely, would be singing, because the Etruscans had a passion for music, and an inner carelessness the modern Italians have lost. [...] One can almost hear them still, calling, shouting, piping, singing, driving in the mixed flocks of sheep

and goats, that go silently, and leading the slow, white, ghostlike oxen with yokes still on their necks. (*EP* 156-7)

The reader has to decide whether or not this literary construct provides insight into Etruscan civilisation or into D. H. Lawrence's very obvious artistic genius. This vision, with all its suggestive wistfulness and questionable validity has its perfect correlative in Lawrence's plaintively prophetic essay "A Dream of Life" where man is reborn into a sensitive universe, fully in touch with his fellow men who seem to be, fittingly enough, a perfect fusion of English miner and Etruscan aristocrat, delicately white-bodied in his scarlet trousers. It is a vision which also crowns the end of *Lady Chatterley's Lover* where, in his epistolary lament of miners who are only interested in cash, Mellors puts forward his surprising remedy to modern society's ills:

If the men wore scarlet trousers as I said, they wouldn't think so much of money: if they could dance and hop and skip, and sing and swagger and be handsome, they could do with very little cash. And amuse the women themselves, and be amused by the women. They ought to learn to be naked and handsome, and to sing in a mass and dance the old group dances, and carve the stools they sit on, and embroider their own emblems. Then they wouldn't need money. (*Lady Chatterley's Lover* 315. Henceforth *LCL*)

How scarlet trousers could prevent people from thinking about money might intrigue many an economist. Nevertheless, it must be acknowledged that the subject increasingly preoccupied Lawrence during his final years in Tuscany, his visit to the tombs, and the conception of *Lady Chatterley's Lover*.

In terms of Lawrence's later work, most scholars would agree that *Etruscan Places* plays a pivotal role. It would seem to be a legitimate thing to do. I say that in part because I have argued this very point on several occasions in essays over the past twenty-five years! Lawrence's perception of the Etruscan notion of death as a natural extension of life is particularly appropriate here with the obvious

ramifications being *Last Poems*, in particular “Ship of Death” and “Bavarian Gentians”. But here I would like to question my own argument. Before doing so, I will look at a couple of examples of interconnectedness that have helped me build my argument in the past.

The first is the famous mashing of the flowers passage from *Lady Chatterley’s Lover* where Clifford’s mechanised wheelchair crushes the delicate forget-me-nots and bluebells. Here is the scene:

The chair puffed slowly on, slowly surging into the forget-me-nots that rose up in the drive like milk froth, beyond the hazel shadows. Clifford steered the middle course, where feet passing had kept a channel through the flowers. But Connie, walking behind, had watched the wheels jolt over the wood-ruff and bugle, and squash the little yellow cups of the creeping jenny. Now they made a wake through the forget-me-nots. [...]

‘You are quite right about its being beautiful,’ said Clifford. ‘It is so amazingly. What is *quite* so lovely as an English spring!’

Connie thought that it sounded as if even the spring bloomed as an act of Parliament. An English spring! Why not an Irish one, or Jewish!

The chair moved slowly ahead, past tufts of sturdy bluebells that stood up like wheat and over grey burdock leaves. When they came to the open place where the trees had been felled, the light flooded in rather stark. And the bluebells made sheets of bright blue colour, here and there, sheering off into lilac and purple. And between, the bracken was lifting its brown curled heads, like legions of young snakes, with a new secret to whisper to Eve. [...]

Clifford stopped the chair at the top of the rise and looked down. The bluebells washed blue like flood-water over the broad riding, and lit up the downhill with a warm blueness.

‘It’s a very fine colour in itself,’ said Clifford, ‘but useless for making a painting.’

‘Quite!’ said Connie, completely uninterested.

‘Shall I venture as far as the spring?’ said Clifford.

‘Will the chair get up again?’ she said.

‘We’ll try; nothing venture, nothing win!’

And the chair began to advance slowly, joltingly down the beautiful broad riding washed over with blue encroaching hyacinths. Oh last of all ships, through the hyacinthian shallows! oh pinnacle on the last wild waters, sailing in the last voyage of our civilisation! Whither, oh weird wheeled ship, your slow course steering — !! Quiet and complacent, Clifford sat at the wheel of adventure: in his old black hat and tweed jacket, motionless and cautious. Oh captain, my captain, our splendid trip is done! Not yet though! Downhill, in the wake, came Constance in her grey dress, watching the chair jolt downwards. (*LCL* 191-2)

The splendid trip is not done – not yet, for Lawrence has the captain and his ship come aground on the next ascent, thus reversing the tide of industry and striking a fictional blow for all that is tender in this life. The idyll that Lawrence paints – the garden of Eden with its snakes, flood, and Eve figure – is mercilessly crushed, mashed, even raped by the insensitive advance of the machine guided by a captain of industry who is both metaphorically and literally handicapped, stunted in emotional terms. It is unfortunate that Clifford does not tell us why the warm blueness is a fine colour in itself but “useless for making a painting.” We assume that because nature here is not useful, it is therefore of a lesser value and deserves to be run over, mutilated. The spring is decided upon in an act of Parliament because bureaucracy, the institutionalisation of instinctive and natural life, rules. All things must be pigeon-holed, understood and filed away. This is how modern man conquers and controls.

I recognise a parallel between this domination of the natural world, of the warm, sensitive, instinctive life by the brutal and crass desire to crush and exploit, and the cruel, Roman squashing of Etruscan civilisation. There is a great similarity in both imagery and language between the relevant passages. The Etruscans embodied a “great flowering of life” (146) that the Romans could never really extinguish:

The Etruscans were not destroyed. But they lost their being.
They had lived, ultimately, by the subjective control of the great

natural powers. Their subjective power fell before the objective power of the Romans. And almost at once the true race-consciousness finished. The Etruscan knowledge became mere superstition. The Etruscan princes became fat and inert Romans. The Etruscan people became expressionless and meaningless. It happened amazingly quickly, in the third and second centuries B.C.

Yet the Etruscan blood continued to beat. And Giotto and the early sculptors seem to have been a flowering again of the Etruscan blood, which is always putting forth a flower, and always being trodden down again by some superior 'force'. It is a struggle between the endless patience of life and the endless triumph of force. (*EP* 173)

The flowering Etruscan blood is always being trodden under by Roman force or will to power but the sap or blood of Etruscan life cannot be extinguished, like the bluebells under Clifford's triumphant march they will lift their heads again to manifest a spring that no parliament can decree.

The episode of the mechanical crushing of the flowers occurs in the three versions of *Lady Chatterley's Lover*. If it is to be argued that *Etruscan Places*, and the Roman/Etruscan equation has served as point of analogy, then this is what one would expect. Except that, Lawrence wrote versions one and two of *Lady Chatterley's Lover* before he visited the Etruscan tombs. Is it not therefore legitimate to ask whether or not he took a hidden agenda with him as he went down to the underground of Etruria? If that is the case, it must be argued that Etruria was not a discovery for Lawrence but a confirmation, not an epiphany but a substantiation.

When he visited the tombs, Lawrence was apparently very struck by the evidence of an extraordinarily phallic society, evidence of what one might describe as a cult of the phallus (although it must also be said that Lawrence cites – erroneously – both phallus and arx or ark as the fundamental symbols of Etruscan civilisation) where there is such phallic consciousness that even the tumuli are topped by a phallic symbol: "And all these tombs along the dead highway would seem

to have been topped, once, by the beautiful roundness of tumuli, the great mounds of fruition, for the dead, with the tall phallic cone rising from the summit" (*EP* 45). Apparently, there is no proof to substantiate this claim. It is indeed prominent in the tomb paintings themselves where there is no attempt to occult the quite substantial attributes of the male figures. Nevertheless, this conviction leads Lawrence to again abuse art for literary purposes because he proceeds to incorporate the phallus in all of his own paintings. He even boasts of the exploit: "I stick to what I told you, and put a phallus, a lingam you call it, in each one of my paintings somewhere. And I paint no picture that won't shock people's castrated social spirituality" (*Letters*, Vol. V, p. 648). Fine, but is this really something that Lawrence waited on the Etruscans to show him? He admits that he "does it out of a positive belief, that the phallus is a great sacred image" (*Ibid*). Did this belief begin in 1927? What do we make then of the phallic aspects of the trees in *Sons and Lovers* or "The Fox" or indeed so much of the work which preceded his visit to the tombs? Lawrence did not wait on his visit to Etruria to incorporate the phallic quest, the restitution of the phallus as a positive value, into his literary corpus.

The dominant colour of the tombs is red, in all its different shades and tones. Goethe had an interesting thing to say in this respect for he argued that primitive peoples, along with children and those who live close to nature, are particularly attracted to red-orange.⁵ It is a strange statement which goes without explanation or scientific verification but one which echoes Lawrence's visual impressions of the tombs and the innocent, almost juvenile delight in existence that he found there. It is something which is given weight by Frazer in *The Golden Bough* which of course Lawrence was very sensitive to. In his comments on the sacred red of the tombs, Lawrence is partly paraphrasing Frazer but at the same time adding greater insight into the symbolic meaning of the colour. He cites the Red Indians who smear their eyes with vermilion in order "to put strength into their vision, and to see true" (*EP* 139). The colour is stronger than medicine, it is "deeper even than magic. Vermilion is the colour of his sacred or potent or god body. Apparently it was so in all the

ancient world. Man all scarlet was his bodily godly self. We know the kings of ancient Rome, who were probably Etruscan, appeared in public with their faces painted vermilion with minium..." (*Ibid.*). It is interesting that he refers to the kings of ancient Rome and decides that if they used the sacred minium it was because they were of Etruscan origin – a step Frazer did not take. For Lawrence, the hero is definitely dipped in scarlet and whilst it subsequently becomes the dominant colour of his paintings, this conviction is one that he brought with him to Etruria from New Mexico. It is one that he already represented fictionally in *The Plumed Serpent* where Don Ramon tells his men to rub red earth into their limbs: "This is the red blood of volcanoes. Rub yourself with it, you will have the power of the fire of the volcanoes" (381).

The tactile depth of the colour red contributes greatly to the impression of touch that strikes Lawrence so strongly in the tombs. It echoes Kate's words in *The Plumed Serpent* when she says that the magenta colour of the bougainvillea was of such a deep colour that "you could plunge your arms deep in it" (*Ibid.* 422). It is the colour which attacks the senses and awakens the onlooker to its symbolic function – something which Lou says in *St. Mawr*:

She had learned the new joy: to do absolutely nothing, but to lie and let the sunshine filter through the leaves, to see the bunch of red-hot-poker flowers pierce scarlet into the afternoon, beside the comparative neutrality of some foxgloves. The mere colour of hard red, like the big oriental poppies that had fallen, and these poker flowers, lingered in her consciousness like a communication. (50)

Colour communicates knowledge to us, to Lou it communicated knowledge not just of herself but also of the vitality of the universe she was awakening to. This communication is what Lawrence was so delighted to identify in the Etruscan tombs where "all is colour" (*EP* 136), colour is symbol, and symbol holds the secret to religion and what Lawrence refers to as "the living cosmos" (*Ibid.* 148).

It should be obvious from the above remarks that I feel Lawrence's

work as a whole to be an incredible example of, to use a scientific word he may not approve, osmosis. There is permeation, coherency and interconnectedness to which *Etruscan Places* contributes enormously. *Etruscan Places* is simply not necessarily the starting point that I perhaps thought it was at one time. Re-reading it recently has led me to re-think, not the life principles, but the artistic principles of the master. A good case in point is his embroidery "Etruscan Design," a copy of one of the gay dancers he found in the tombs.

Brewster Ghiselin, a painter who visited him in 1929, recorded that Lawrence was struggling to find a way of expressing the interconnectedness of each thing which at the same time retained its specificity. The established connection may even be said to reinforce the individuality. Ghiselin tells us:

He himself was trying to find some expression in paint for the relation of things, he told me, perhaps by means of the touching and mingling of colours flowing from different things: as the colour of the background, for example, approached any body it would diminish and take some of the colour and quality of that body.⁶

Lawrence was preoccupied here with the problem of relatedness, bringing two things literally into touch and letting them – up to a certain point – permeate one another, communicate with one another. One could refer to the technique as "colour osmosis" and we probably see it at its most successful in "Red Willow Trees." It is a technique that he believed Cézanne had attempted and failed to achieve and was left struggling with the edges of his forms and contours (see the short essay "Introduction to these Paintings"). Where Cézanne failed, Lawrence felt that the Etruscans succeeded and this success was a major influence on the actual technique Lawrence applied to his own paintings. He says:

The subtlety of Etruscan painting, as of Chinese and Hindu, lies in the wonderfully suggestive edge of the figures. It is not outlined. It is not what we call 'drawing'. It is the flowing contour where the body suddenly leaves off upon the atmosphere.

The Etruscan artist seems to have seen living things surging
from their own centre to their own surface. (*EP* 166-7)

The surge is from the centre of the living body to its surface but the surface must then enter into an active or dynamic relationship with its surroundings where there is a mingling of colour. This colour theory is perhaps better as theory than as the representation Lawrence tries to give it in his paintings which are not always very successful and evoke Read's comment on Lawrence translating too literary concerns into visual art.

The Etruscans, according to Lawrence, let the colour of the body touch and mingle and then leave off quite magically to produce the effect of glow, or colour radiation which he found so stimulating. In this light, we can better fathom the painstaking instructions Lawrence gave about restoring the glow and luminosity to the Mandrake Press reproductions of his paintings. To understand this glow we must take into consideration his own attempted technique of colour movement from the centre to the surface and then to the circumnambient universe – a very Lawrencean concept. Lawrence even continued the process into the picture frames which he also painted in order “to merge out the atmosphere of the picture” (see “Introduction to these Paintings”). In this way, he tried, and sometimes succeeded, to put his subjects into a “quiet flow of touch” which he argues is the really essential quality of Etruscan painting.

Lawrence's embroidery “Etruscan Design” is faithful to the original painting in all but colour and the man's beard which Lawrence mistakenly took to be short, with the man's tunic continuing under his right arm. The first, obvious, remark to be made when comparing them is that Lawrence's embroidery is a lot more colourful: apart from the man's golden beard, Lawrence has added more blues and yellows which make the original, with its monopoly of red and black, appear much more dull. The impression of dullness may of course be due to the adverse effect of time which has a tendency to bring colour towards blackness, a process which is actually happening to Lawrence's own paintings because of his lack of technical

expertise in methods of preservation and the type of paint used (not that he wanted to preserve his work, as his theory postulates that all works of art should be like flowers and disappear in good time – paintings should be enjoyed for a while and then destroyed – even the “commandments should fade as flowers do”.⁷ Not a theory we suspect that he would like to see applied to Etruscan art). We have to conclude that Lawrence’s colour changes are deliberate. There is little chance that it would have escaped him that all the birds in the tombs are in the characteristic red minium whilst his own fly about in very striking blue-white or strut around in red-yellow. His embroidery is his own vision of delight in life and movement. It is more strikingly visual, more of a statement than the original but perhaps also less subtle, more consciously didactic.

The other point arising from a comparison of these works comes from Lawrence’s theory of outline. If we look closely at the figures of the Etruscan tombs, and the figure of this dancer in particular, we see that there is a very definite outline, a very visible black outline which is filled in with nuances of the sacred red. The body does not just “suddenly leave off upon the atmosphere”. Some of the flowers are in fact nothing but outline (although this again may be due to the effect of time). If we look at Lawrence’s figure however, we can see that there is no outline – he is consistent with his own theory. In his own painting Lawrence follows this theory closely and there are few exceptions to it. Perhaps the most remarkable achievement of its success is in “Leda and the Swan” where there is obvious colour osmosis in the touching and mingling of the two bodies.

So, what does all this say about Lawrence and the Etruscans? First of all, even as a Lawrencean scholar, I have to cast doubts on the methodology employed. To interpret the workings of a society from the highest to the lowest ranks based upon a subjective response to the specific representation of art-symbols found in the tombs, is at the least dubious. There are indeed instinctive accuracies resulting from this response: Lawrence felt the life-positive qualities of the Etruscans and particularly appreciated their embracing of death as a natural continuation of life, something which must be celebrated

rather than feared. But the method nevertheless spawns numerous inaccuracies. The ubiquity of phallic domination is one, the accreditation of the female flute player is another, and there are many more. Probably, the gains outweigh the losses. It is difficult to distinguish between what Lawrence read in Etruscan art and what he read into Etruscan art. Ironically, I would say that Lawrence knew all he needed to know about the Etruscans, through his reading, before he actually made his visit, which then became a confirmation rather than a revelation. What cannot be denied is that Lawrence saw in the Etruscans a confirmation of his convictions regarding life-affirming principles. This is not something he could find in the England of his time which was more of a confirmation of antilife, but perhaps neither would he find it in the reality of the Italy which he experienced on a daily basis. Subjective Italy of the past, Etruria, Tuscany, gave substance to vision. In other words, he needed a fiction, a construct, where he could shake hands with a civilisation that shared his values. Perhaps this is the basis of his moral stance and the reason that we look to literature to take us through the objectionable things we encounter in the present. But we must not forget the hidden agenda and the philosophy which is so dependent on the vicissitudes of existence. This can lead us to embrace an entire (lost) civilisation at the expense of another which quite certainly had a different contribution to make. We mustn't look through the wrong end of the opera glasses, as Lawrence himself warns us in *Women in Love*. Let us always trust the tale. At the end of his Etruscan visit, at the hotel in Civitavecchia, the hotel manager kindly informs Lawrence that the local museum has many interesting exhibits to which our fervent supporter of Etruscan civilisation replies: "But all it contains is Roman stuff, and we don't want to look at that"! No, we mustn't look at it in case it might just reveal some life-affirming principle that would upset our scheme of things. Four legs must remain good, two legs bad.

Endnotes

- 1 See Read's essay in the Levy edition of *The Paintings of D. H. Lawrence*. London: 1964.
- 2 This episode is related by both Merrild in his *With D. H. Lawrence in New Mexico*. New York: 1965, and by Read in his essay in the Levy edition of *The Paintings of D. H. Lawrence*.
- 3 All page references to Lawrence's works cited here (i.e. *Women in Love*, *Lady Chatterley's Lover*, *Etruscan Places*, *The Plumed Serpent*, *St Mawr*, *Kangaroo* are to the Penguin edition).
- 4 In one of the finest scholarly essays on *Etruscan Places*, published in French in a double issue of *Études Lawrenciennes* (14-15: 195-253), Gérard Salamon gives a comprehensive appraisal of Lawrence's vision of the Etruscans and catalogues his numerous misinterpretations of the symbols he finds in the tombs.
- 5 See Goethe's *Le traité des couleurs*. Paris, 1810.
- 6 As quoted by Keith Sagar in *The Art of D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, p. 235
- 7 *Kangaroo*. p. 126.

Works cited

Goethe, Johann Wolfgang. *Le traité des couleurs*. Paris : 1810.

Levy, Mervyn. *Paintings of D. H. Lawrence*. Cory, Adams and Mackay, 1964.

Merrild, Knud. *With D. H. Lawrence in New Mexico*. London: Routledge & Kegan P., 1964.

Sagar, Keith. *The Art of D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

L'amante di Lady Chatterley:
il testo, la censura, le interpretazioni

Peter Preston

**Receiving *Lady Chatterley's Lover*:
The Novel in British Culture,
1960-2008**

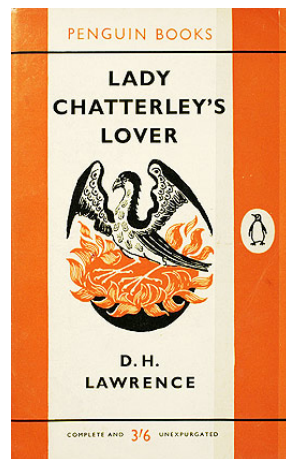


Figure 1: the 1960 Penguin edition of Lady Chatterley's Lover

On 12 November 1960, as was my habit most Saturday mornings at that time in my life, I visited a newsagents and stationery shop at the foot of Stamford Hill, near my home in North London. It was the closest thing in the neighbourhood to a bookshop, with a corner containing a couple of stacks of shelves mostly given over to paperback editions of detective novels, romances and American blockbusters. There were also a few shelves of more serious paperbacks, Penguin editions of both classic and modern fiction; and each week it was here that I browsed undisturbed before making a purchase. The friendly proprietor, who ran the shop with his wife and

daughter, tolerated benevolently my absorbed browsing and often talked to me about my choices. He and his family were not especially literary people, but their choice of stock suggested a concern to provide something beyond a newsagents' usual book offerings. I was sixteen and beginning to widen my reading from H. G. Wells and Agatha Christie to Austen, Arnold Bennett, Dickens, Forster, Kafka, Katherine Mansfield and Lawrence.

This Saturday, however, something different happened. After exchanging the usual friendly greetings with the staff I retreated into the comforting little nook formed by the bookshelves, where, after a few minutes, the proprietor joined me. Speaking in a low voice he said, "Peter, would you like your copy of *Lady*?" *Lady*? My copy? It took me a moment to realise that this was his coded way of offering me Lawrence's *Lady Chatterley's Lover*. The celebrated trial at the Old Bailey had ended ten days earlier, on Wednesday 2 November, and copies had become available to the general public less than forty-eight hours earlier, at midnight on 9-10 November. The bookseller approached me without any sense of prurience or embarrassment – I paid for the book under the smiling eyes of his wife and daughter – but rather with a sense that something special had happened in which someone with a serious interest in literature would wish to participate. I took the book home and sitting in my rather chilly bedroom, spent the afternoon reading it, excited and curious. Thus began my own reception of *Lady Chatterley's Lover*.

The copy of *Lady Chatterley's Lover* that I bought and read on 12 November 1960 is still on my bookshelves. Although I was an early purchaser, it is not even a first edition but the first reprint, which had been undertaken in response to the volume of pre-publication orders. "First printed 1928", reads the copyright page. "This complete text first published in Great Britain 1960. Reprinted 1960". Within a very short time, further reprints would be added to that list and in the first year after its publication Penguin probably sold over 3 million copies. As can be seen from the cover of that 1960 edition, however, Penguin did not seek to sensationalise the first legal publication of the unexpurgated text of a famously explicit novel

(see Figure 1). Its design is uniform with those of other Lawrence titles published in the same year, when six volumes were issued to mark the 30th anniversary of Lawrence's death in 1930.¹ Penguin, in line with its founder, Allen Lane's ambition to issue good and important books in affordable paperback editions, had begun its publication of Lawrence's work in 1944 with *Sea and Sardinia*, followed by *The Prussian Officer* (1945), *Sons and Lovers* (1948) and *The Rainbow* (1949). Then, in 1950, marking the twentieth anniversary of Lawrence's death, came the issue of a 'Penguin million' of his works: ten titles in editions of 100,000 each.² Those figures may have been symbolic rather than actual, but it is certainly true that large quantities of each title were distributed, for sale both individually and as a boxed commemorative set, with a pamphlet by Richard Aldington. With the addition of the six 1960 titles, Penguin had published nearly twenty volumes of Lawrence's work. The only novels not published were the co-authored *The Boy in the Bush*, which appeared in 1963, and *Lady Chatterley's Lover*.

This publishing history is of some significance because it enables us to place the Penguin *Lady Chatterley's Lover* in a context other than that (as we shall see) of what was often perceived as the beginning of a new era in sexual explicitness in literature and the initiation of a shift in public morality and sexual behaviour. Allen's anxiety to publish the novel derived in part from his aspiration, which continued for many years after 1960, to bring as much as possible of Lawrence's work into Penguin editions. Seen in this light, the publication of *Lady Chatterley's Lover* can be regarded as part of a continuing project. At the same time it would be disingenuous to suppose that Allen Lane was not aware of the potential problems attending the publication of this particular title, and the behaviour of the company in announcing the forthcoming publication well in advance and more or less inviting the authorities to seize copies of the book makes it clear that Lane's motives were dominated by his wish to test the 1959 Obscene Publications Act and particularly the clauses concerning literary quality. The story of the subsequent Old Bailey trial has been told more than once and does not need to be

revisited here.³ The narrative of this essay begins with the acquittal of Penguin Books, and the impact of the novel once it reached the reading public in its unexpurgated form.

Reception, as it is usually interpreted, concerns reviews on first publication and a work's subsequent critiography, usually following the ebb and flow of an author's reputation. Lawrence, of course, is especially interesting in this respect, with the dip in his standing after his death, his restitution as a working-class hero in the 1950s, then as a prophet of the counter-culture and alleged sexual revolution of the 1960s and 1970s, and then again as feminist bogeyman in the later 1970s and 1980s. The years between F. R. Leavis's *D. H. Lawrence: Novelist* (1955) and Kate Millett's *Sexual Politics* (1970) saw a revolution in the ways in which literary texts concerning sexual relationships were interpreted and valued. In this debate, of course, *Lady Chatterley's Lover* has played a central part. Is it, as Lawrence claimed, a "very pure and tender novel"⁴ dramatising a reciprocal passion, or is it aggressively phallogentric, obsessed with male penetration and female submission?

Such responses were and are a matter of public debate, conducted at academic conferences, in books and periodicals, in newspapers and magazines and on television. Reception, however, also occurs at other levels, which have to do with the ways in which certain literary texts enter the popular consciousness and imagination, their impact emerging in a wide variety of forms and contexts. In this respect our interpretation of the term 'reception' has to be extended to encompass assimilation, appropriation, adaptation, re-imagining and re-creation. These responses may arise either from blinkered reverence or from a narrowly conceived malevolence, and are often composed of a *mélange* of ignorance and half-knowledge, misinterpretation and false application. They almost always derive from a single dimension of the text in question – and that not necessarily its most prominent or significant aspect; and it often seems that they are based not on direct and total engagement with the text, but on a part-reading or hearsay and other kinds of second-hand knowledge. Yet it is when such responses seem to be most wrong-headed that

they can be most interesting and significant, for in these cases the essential aspect of the work that has made its way into the cultural consciousness, its immediately recognisable features, is most clearly revealed.

The remainder of this essay offers a selection of examples of how this kind of reception, assimilation and appropriation might occur. The discussion is by no means exhaustive, but it is as wide-ranging as is possible within the limits of a single essay to emphasise the point that in order to assess a text's full cultural impact we have to look in some rather unexpected places. What follows, therefore, includes examples drawn from works of fiction and poetry, autobiography, history, social commentary, the print media, radio and television.

The trial had attracted a good deal of press attention, and when the verdict was announced it made the front pages of most of the dailies, as can be seen from the *Daily Mirror* (Figure 2). Notable here is the way in which the paper's sub-editors have chosen to foreground the four-letter words, perhaps as a concept more readily

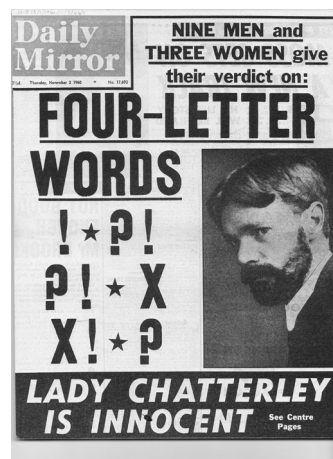


Figure 2: *Daily Mirror*, Thursday 3 November 1960

expressed – and acceptable on the cover of a high-circulation newspaper. The genders of the jury also seem to be of some significance,

perhaps suggesting that if women can acquit such a novel there cannot be too much wrong with it. The photograph of Lawrence is uncaptioned and his name is nowhere mentioned on the page, but presumably by that time newspaper readers had become familiar with the image of the now notorious author. Finally, there is the striking assertion at the bottom of the page. The whole announcement is made in italics, thus blurring the distinction between the novel and its protagonist, and therefore suggesting that any innocence is to be attributed to the adulterous Constance Chatterley, rather than to the book or its author and certainly not to Penguin Books, who were the actual defendants at the trial.

Penguin Books, however, seems to have conducted its own publicity campaign by issuing a series of photographs illustrating the book's popularity with all classes of readers and the company's readiness to feed the public's hunger for copies of Lawrence's novel. There are several photographs taken in and around Penguin's warehouse showing the extensive stocks of the novel waiting for distribution (initially, 200,000 copies were printed) with a highly respectable looking young woman walking past to give a sense of scale, and perhaps also to suggest that it is possible to come close to the book without being contaminated. Other photographs from the same series show the novel being boxed, loaded into a van and being placed on a bookshop display carousel – again by a young woman. Other contemporary photographs purport to show 'real' purchasers and readers: the image of a long queue of purchasers outside a London bookshop seems to be authentic, but other images are more likely to have been posed for publicity purposes. Some of these are designed to create demand: a newspaper shop with a sign on the counter reading "NO LADY C SOLD OUT", or a sign outside Foyles, then London's best-known bookshop, declaring "LADY C' SOLD OUT. IN STOCK AGAIN TOMORROW."



Figure 3: Lady Chatterley's Lover on sale at a stall outside a London bookshop

A range of readers are shown engrossed in the book: two nicely-dressed young women at a standstill in a London street, a city gent, complete with bowler hat and copy of *The Times* in a London Underground carriage, and a window-cleaner who is not concentrating on his work (Figures 4 and 5).



Figure 4: Lady Chatterley's Lover attains respectability on the London Underground

The latter image could carry more than one message: perhaps it is intended to suggest that the book is being read in all classes of society, even by those who might not usually think of looking at 'serious' literature. But it might also imply that if your window-cleaner reads dirty books, you could find yourself with dirty windows.



Figure 5: Reading and window-cleaning

Elsewhere, sightings of people reading the novel in public were reported, in one case by a shocked member of the House of Lords to his fellow-peers:

The Earl of Craven: I made a trip on the M1 the other day, on my way to Manchester, and stopped at Forte's restaurant, which spans the motorway. It was the day that *Lady Chatterley's Lover* was on sale to the public and there, at every serving counter, sat a snigger of youths. Every one of them had a copy of this book held up to his face with one hand, while he forked nourishment into his open mouth with the other. They held the seeds of suggestive lust, which was expressed quite blatantly, by glance and remark, to the girls serving them. That I saw with my own eyes [...] Purity is sacrificed on the altar of promiscuity as woolly-headed intellectuals pour their vociferous sewage into the ears of the public.⁵

The Earl of Craven here creates an image that belongs peculiarly to contemporary Britain: the first stretch of the M1 motorway had opened only in 1959, the year before the *Lady Chatterley's Lover* trial, and motorway restaurants were a new phenomenon, giving rise to some moral panic concerning their suitability as meeting places for layabouts and criminals and for sexually dubious activities. The Earl links sexual and other appetites and suggests that, fuelled by calories and the explicitness of Lawrence's text, the youths are immediately transformed into ravening sex-fiends. What the noble lord's mixed metaphors in his final sentence amount to is anyone's guess, but they draw the clear inference that reading the novel is morally damaging.

One of the most persistent assumptions about the publication of *Lady Chatterley's Lover* is that it signalled the death of a number of social and moral codes, and that a single slender paperback was responsible for a national shift in attitudes towards sex. The social historian Arthur Marwick describes the outcome of the trial as "[o]ne of the first public signs of a significant relaxation in the Victorian moral code".⁶ Dominic Sandbrook argues that "[f]or many observers, the *Chatterley* trial caught the mood of a society on the brink of a new era of hedonism, liberation and excitement".⁷ Bernard Levin, an abrasive and outspoken journalist and social commentator during the 1960s, thought that the episode offered a striking "collection of symbols for the decade that was just beginning".⁸ The theatre critic Kenneth Tynan, himself one of the most challenging and oppositional voices of that decade, saw in the trial a conflict between two classes and two ways of life, "between all that [Richard] Hoggart [a witness for the defence] stood for, and all that [Mervyn] Griffiths Jones [the Prosecuting Counsel] stood for; between Lawrence's England and Sir Clifford Chatterley's England; between contact and separation; between freedom and control; between love and death".⁹ "Sexual intercourse began/In nineteen sixty-three", wrote Philip Larkin, "Between the end of the *Chatterley* ban/And the Beatles' first LP".¹⁰ Brian Aldiss, one of Britain's leading science fiction authors, writes in his memoirs, published in 1998, that between the publica-

tion of his first two science fiction novels, in 1958 and 1962, “lay implications of great social changes to come: the Pill for women and the trial for obscenity in the case of D. H. Lawrence’s *Lady Chatterley’s Lover*. The gates were open for greater freedom in sexual mores and sexual language. And for a higher divorce rate”.¹¹ A character in Angela Carter’s novel, *Shadow Dance*, which was published in 1966, remarks that he hasn’t encountered any virgins recently, “Not since they published *Lady Chatterley’s Lover* and opened the floodgates of corruption”.¹² Or, in the words of Lawrence’s stepdaughter, Barbara Barr, employing a rather different image of opening, “I feel that a window has been opened and fresh air has blown right through England”.¹³ This image is one that would have been appreciated by Mrs Barr’s stepfather, who wrote, once he had completed the first draft of *Women in Love*, “I have knocked the first loophole in the prison where we are all shut up”.¹⁴

Even before the Penguin edition appeared, however, *Lady Chatterley’s Lover* had to a limited extent entered the national consciousness. Travelled and educated readers, alert to events in the world of literature, might well have purchased the novel in Paris, where it existed in an edition authorised by Lawrence, or in the Scandinavian countries, from where unexpurgated editions were covertly exported. Soldiers returning from the war or from National Service after the war will have had the opportunity to buy one of the many pirated editions available in Europe and the Middle East. This is how Blake Morrison’s father came to read the novel for the first time, while serving in the Azores in 1944, as he reported in a letter home to his wife:

Since tea I’ve been reading for an hour – the unabridged version of *Lady Chatterley’s Lover* by D H Lawrence. Yes, darling, I know it’s disgusting, but I’ve heard so much about it that I’m reading it while I’ve the chance. Don’t mind, do you darling? After all it must broaden the mind, even if purely on one subject – Sex. (Later: Have now finished it, and apart from being rather nauseated by seeing ‘that word’ and quite a few others in print, found it fairly well written.)¹⁵

There is a fascinating mixture of reactions here: anticipation of his wife's disapproval occasioning a pre-emptive apology; a desire to broaden the mind; a wish to read what others have read; shock at the four-letter words; and a final word of appreciation for the book's style.

This widespread underground reading had gained the novel a reputation, usually based on a very vague or confused notion of its contents, as a dirty book, often with those who owned or read it, even in an expurgated version, being seen as dirty themselves. The eponymous hero of Keith Waterhouse's novel *Billy Liar* published in hardback in 1959, before the Penguin *Lady Chatterley's Lover* appeared, finds himself in this position. Billy has failed to deliver his employers' business calendars to the firm's customers and is covering himself by laboriously flushing them down the toilet. On one occasion he is caught by a fellow employee:

Upstairs, Arthur had his raincoat on, waiting to go out for coffee. Before I could speak, Stamp called: 'Here he is! Reading mucky books in the bog!' I reached for my own raincoat. Stamp shouted, hoarsely so that Shadrock could not hear downstairs, 'Let's have a read! What you got, Lady Chatterley's Lover?' He dived forward and began scragging me around the stomach. He felt the stiff calendars under my pullover and bellowed in triumph: 'He has! He has! He's got a mucky book under his jersey! Coarr! Dirty old man!' ¹⁶

The readers of *Billy Liar* in the 1962 Penguin paperback may well have had a quite different sense of the significance of Lawrence's novel from those of 1959.

More recently, demonstrating the persistence of the novel's dubious reputation, a similar example can be found in a crime novel, *Innocent Graves* by Peter Robinson, first published in 1997. Here, the presence of *Lady Chatterley's Lover* on a suspect's bookshelves is sufficient to prejudice one policeman against him: " 'And some of those novels he reads have been on trial,' Hatchley went on. '*Lady Chatterley's Lover*, *Naked Lunch*, *Ulysses*, *Delta of Venus*, a bit of de Sade' ... 'For Christ's sake!' Owen cut in. 'I can't believe this. I'm an English teacher, you fucking moron. That's what I do for a living.'" ¹⁷ And trial by book-

shelf is found in another thriller, Andrew Taylor's *The Barred Window*, published in 1993. In a passage from a section of the novel set in about 1960, the narrator, Thomas, comments on his reading and that of another young man who has been adopted by his mother:

Over those two years the shelves in my room began to fill up with modern poetry and books on architecture as a fine art. Even Esmond would order books occasionally: a James Bond in hard-back; Lady Chatterley's Lover; that sort of thing.¹⁸

“That sort of thing”; quite so. James Bond and D. H. Lawrence clearly belong in the same category: they are writers associated with sex and to the high-minded narrator – “modern poetry and architecture as a fine art” – they are beyond the pale.

An aspect of Lawrence's novel that has deeply penetrated the cultural consciousness is the gamekeeper trope, with the associated topos of the hut in the woods. These relate, of course, to what have been seen as two of the central thematic concerns of the book: its sexual and class transgressiveness and its concern with aspects of the primitive, the natural and organic as opposed to the mechanical and manufactured. Allusions to or uses of this trope and its topos in other texts, however, tend to appear unladen by much of this thematic freight; this is the inevitable outcome of the processes of refinement and simplification, the concentration on readily recognisable signs that allow for immediate reference to their source that take place as a text is received and appropriated. It is, in a sense, a contracted and accelerated form of intertextuality, usually more interested in the utility of the sign to evoke an immediate response, than in developing any more lengthy and considered intertextuality, in the way in which, for example, Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* (1966) functions in relation to Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847). All the literary examples I have found that actually relate to the *text* of *Lady Chatterley's Lover* rather than to its nominal status as a cultural object are very short, almost references in passing.

Here, for instance, is an example from another recent work of

crime fiction, where a character is describing a fellow-student at her girls' boarding-school:

'...Eddie Hodge [...] was a legend in her own lunch-hour. Our answer to Lady Chatterley [...] our head – caught her bonking in the potting shed with the college gardener. Or rather with his son and assistant, who was, I recall, quite dishy. Sex-on-a-shovel, we used to call him.'¹⁹

This passage is taken from *The Death of Dalziel* by Reginald Hill, which was published in 2007. Hill is one of Britain's best-selling crime novelists and he has a large readership for his well-written, carefully plotted novels, which frequently address serious contemporary social issues. Among his regular characters Hill plays some subtle variations on class and education: the senior policeman, Andy Dalziel, is a bluff, beer and whisky drinking Yorkshireman, who has risen in the police force by long experience, hard work and sheer ability. His assistant, Peter Pascoe, is a quite different kind of policeman, a university graduate on a fast-track promotion scheme. Dalziel's long-term lover, Cap, who tells the story of the girl at her boarding school, is an upper-class woman whom he encountered at an anti-fox-hunting rally, while Pascoe's wife, Ellie, is a feminist novelist, formerly an academic teaching women's studies. I give these details to make the point that in content as well as in style, structure and characterisation, Hill works at the more literary end of the crime fiction spectrum. The passage quoted contains all the constituents of the *Lady Chatterley* trope and topos: upper-class young woman and working-class man, employed by the institution and class of which she is a member, having sexual encounters in a hut. The episode even occurs in an appropriately Lawrentian location, the school being in Matlock, not that far from the Nottinghamshire-Derbyshire border where Lawrence's novel is set. The situation might even be said to apply to a limited extent to the relationship between Dalziel and Cap – and she is not the first middle-class woman to have been attracted to him in the course of twenty or more novels in which he appears. He is, in the current vernacular, a bit of rough, and in spite

of his unhealthy bulk could be regarded by older women as “sex-on-a-shovel”.

The gamekeeper figure often appears in related guises: as a gardener (as in the Reginald Hill example) or as groundsman; any man who attends to nature for the sport or pleasure of those superior to him in class and/or wealth. In yet another detective novel, *Black Dog* (2000) by Stephen Booth, an author who lives in Nottinghamshire and sets his books in Derbyshire, Mellors emerges in just this context. The mother of a murdered girl is found to be having a relationship with her much younger gardener:

‘You’re saying that your mother was actually having an affair with her gardener?’

‘Sounds very D. H. Lawrence, put like that, doesn’t it?’

‘Does it?’

‘But Lee Sherratt is just a youth from the village who saw the chance of getting his end away with an older woman. He isn’t exactly a Mellors.’²⁰

Another detective writer, Ruth Rendell, employs a very similar allusion to *Lady Chatterley’s Lover* in her novel, *A Guilty Thing Surprised*, in a conversation between the worldly-wise Chief Inspector Wexford and his straight-laced Inspector, Mike Burden:

‘There’s a candidate for the third side of our triangle,’ said Wexford. Pointing down at the hothouse.

‘Sean Lovell?’ Burden’s intense disapproval of this suggestion, with all its attendant implications, showed in an angry frown.

‘The gardener’s boy? Why, he can’t be more than twenty and she ... I never heard of such a thing!’

‘Oh, rubbish,’ said Wexford. ‘Of course you’ve heard of it. Even you must have heard of Lady Chatterley, even if you hadn’t read it.’

‘Well, a book,’ said Burden, relieved that the chief inspector had chosen a literary rather than a real-life instance of what he considered a monstrous perversion.²¹

What is notable here is that these two passages were published thir-

ty years apart. Rendell's novel appeared in 1970, ten years after the Chatterley trial and during a period when some the alleged consequences of the new freedoms represented by the novel's publication in its unexpurgated form were still very much at the forefront of the public consciousness. By 2000, it might have been expected that the reputation and recognisability of the novel and its characters had faded to the point where Stephen Booth might think twice before including that conversation without further explication. It is also worth noting that several of the examples given here are from crime novels, a genre which often employs short-hand means of characterisation – although in the novels by Robinson, Hill, Rendell and Booth, the use of the novel in too unconsidered a manner is usually complicated and interrogated.

A more predictable location for Lady Chatterley references can be found in Lyn Wood's novel *Intense Blue*, issued in 2000 in the Black Lace series of erotic novels aimed at women, where there is a mad gamekeeper called Oliver Mellors, a name which sounds "oddly familiar" to one of the characters (p. 123).²² A character in David Mitchell's novel, *Ghostwritten* has a brief relationship with a middle-class woman: "I'm going to get up and have a shower.' A horsey inflection in her voice. She must have seen me as a diamond in the rough, the old Lady Chatterley complex".²³ Gavin Ewart's poem "Huckstep" is about the man who looked after the cricket pitches at his prep school and it seems that the poet's knowledge of Lawrence's novel has at last enabled him to 'place' the kind of man he was:

A handsome smiling man and sunburned; quiet;
The brownest man I've ever seen,
Dark oily hair and powerful arms in shirt sleeves ...
Now that I've been 'literary' for so many years
I recognize him. He might have been
Lady Chatterley's Lover, Ted in *The Go-Between*,
The natural man.²⁴

Furthermore, if novelists are to be believed, some people are affected by the novel to the extent that they wish to behave like Lady

Chatterley and her lover. In another of Angela Carter's novels, *The Magic Toyshop*, published in 1967, a young woman called Millie begins to discover her body and experiment with her appearance, transforming herself into nudes by famous painters: "After she read *Lady Chatterley's Lover*", the narrative tells us, "she secretly picked forget-me-nots and stuck them in her pubic hair".²⁵

In some novels there are disappointed readers who buy *Lady Chatterley's Lover* but find that in some way it does not live up to their expectations. It is noteworthy that the two novelists whose characters react to the novel in this way either come from or write about Nottingham. The first is John Harvey, who writes police procedurals set in Nottingham, and has an ex-policeman called Frank Elder reflect as follows: "He had tried *Lady Chatterley's Lover* once; the rude bits, at least. All they'd succeeded in doing was making him laugh".²⁶ Here we have some idea of why Elder dislikes the novel, and it is worth noting that in the same book it is through his reading of another Lawrence novel, *Sons and Lovers* (1913), that Elder comes to understand the psychology of his principal suspect. In the case of the other Nottingham writer, Alan Sillitoe, it is less clear what the disappointed readers find lacking in *Lady Chatterley's Lover*. Sillitoe's working-class origins and uncompromising attitudes have led to him being compared to Lawrence, although the evidence of both his fiction and his memoirs is that although he admires Lawrence he has worked quite hard to evade his example.²⁷ In *The Death of William Posters* (1965), Frank Dawley, is preparing to leave his wife and family and trying to decide what to take with him:

He looked along his row of books: *Camp on Blood Island*, *Schweik*, *Sons and Lovers*, *War of the Worlds*, *Dr Zhivago* – to pick out the best, books he had read and enjoyed but finally didn't trust. *Lady Chatterley's Lover* should have been there, but he'd thrown it on the fire in anger and disappointment.²⁸

Over thirty years later, in *Birthday*, the belated sequel to *Saturday Night and Sunday Morning*, Arthur Seaton, the working-class protagonist of the earlier novel, has a similar reaction:

'I tried to read *Lady Chatterley's Lover*,' Arthur said, 'but I couldn't get into it. I liked the one you sent the other week, though.'

'Which was that?' He'd recommended so many [...]

'*Clayhanger*, and it was marvellous. He knew what he was doing, Arnold Bennett did. But I bought *Lady Chatterley's Lover* at a car boot sale for twenty pee, and it didn't interest me, so I gave it to a bloke at work'.²⁹

In neither case is Sillitoe very specific about his characters' opinions of the novel. Why is Frank so angered by *Lady Chatterley's Lover*? Is it in protest against the representation of the working-class man in Mellors? Or the nature of the sexual scenes? What is it about the book that doesn't interest Arthur? Does his preference for Arnold Bennett suggest that he finds in *Clayhanger* a more acceptable version of provincial industrial life, free of the impassioned political speculations of Mellors? Whatever the reason, especially in Sillitoe's case, the significance of an iconic novel, a book that might have been supposed to appeal to a working-class Nottingham reader, is totally undermined: the novel is dismissed and diminished in relation to other, preferred authors.

Lady Chatterley's Lover also finds its way into some curious places in the British media. In an episode of the sitcom *Men Behaving Badly* one of the characters, Debs, leaves her neighbour Tony the key to her flat so that he can let in a man to service the boiler. After Debs has gone to work Tony and his flatmate Gary go into her flat to nose around, and Tony is excited to find that she has a copy of *Lady Chatterley's Lover* on her shelves. "Look", he exclaims, "it falls open at the dirty bits – and she's a girl." "It's your copy, don't you remember, you made her take it?" replies Gary. At this stage in the plot Tony is constantly trying to seduce Debs and the clear implication is that he hopes that reading Lawrence's novel will make her more interested in him. The scene ends with Tony reading a short passage aloud, stumbling over the dialect, but with lascivious facial expressions.³⁰ In an episode of the drama series *New Tricks*, a retired

policeman is investigating a case of blackmail and suspicious death that involve photographs of a naked man with a tattoo on one buttock. His wife remarks that the man in the photographs has “a nice bum” and adds that she likes tattoos. In the final scene of the episode the retired policeman shows his wife that he has had a penguin tattooed on his buttock. “Why a Penguin?” she asks; and he replies, “because we met in a library when you were nicking *Lady Chatterley’s Lover*. It was a Penguin book and you said you liked birds”.³¹ In both these cases Lawrence’s novel appears as an aspect of an actual or hoped-for sexual relationship; the contexts are comic, but the use of *Lady Chatterley’s Lover*, played as a kind of cultural card for its ready association with sex, illustrates its continuing utility in this respect. Nancy Banks-Smith, a reviewer for the *Guardian* newspaper, has taken the fact that a character in the daily radio serial, *The Archers*, William Grundy, works as a gamekeeper as an excuse to bring Mellors into her reviews and to make a passing comment about those parts of the novel that most people have read:

Will (“Down, Meg!”) is seldom sunny, and he’s particularly surly these days. As Ruth once said, “They’re a rum bunch, gamekeepers!” Well yes, we’ve all read D H Lawrence, at least the interesting bits...³²

A further striking example of the use of *Lady Chatterley’s Lover* in unexpected contexts, this time in the print media, appeared in the *Observer* newspaper in March 2005. Each week a columnist called Mariella Frostrup answers a letter from a reader concerned about his or her emotional life. On this occasion the letter was from a working-class man in London who found himself strongly attracted to a female co-worker, whom he described as “of privileged breeding”. “Should I swallow my class angst”, he asks, “about it being impossible for us to be a couple or would I be starting something I might regret?” Ms Frostrup’s answer begins “We have just celebrated the 75th anniversary of that much maligned writer D. H. Lawrence and here you are neck-deep in a scene straight out of one of his novels [...] Pounding bosoms, the paralysing insecurities of class,

the frustration of forbidden desire. How much and how little we have changed. May I suggest you get your hands on a copy of *The Virgin and the Gypsy* and also *Lady Chatterley's Lover*?" And she ends, resoundingly, "Stop hiding behind the class barrier: it may not have disappeared but these days it's made of crystal. Not only can you see through it, but sometimes if you just give it a tap it will shatter before your eyes".³³

While it is important not to attempt to transform an ephemeral piece of journalism into anything too serious or analytical, this is an example of the accessibility of *Lady Chatterley's Lover* as a reference-point in considering sexual relationships that transgress class boundaries. Ms Frostrup is a wide-ranging journalist who also writes and broadcasts on literature – she took part in a Radio 4 discussion with John Worthen when his one-volume biography of Lawrence appeared in 2005³⁴ – and she brings more intelligence, tolerance, wit and concern to her task than many other writers of such columns. Here she shows some understanding of the problems and barriers that may exist in relationships between people from different social classes at the same time as dismissing such barriers as outmoded. Furthermore, she reads *The Virgin and the Gypsy* and *Lady Chatterley's Lover* as having played a part in showing how such boundaries can be transgressed. It could be argued, however, that although the 1960 publication of *Lady Chatterley's Lover* may in some respects have opened the flood-gates – at least permitting the use of certain words and the explicit description of sexual behaviour in published fiction – this was a purely literary emancipation and may not translate into social behaviour. It would be interesting to know if Ms Frostrup's troubled correspondent found comfort or courage in the pages of Lawrence's books.

A second example from the press appeared in March 2008, once again in the *Observer* newspaper. Monty Don is a well-known television personality in England and was formerly the presenter of the enormously popular *Gardeners' World*. Although he went to Cambridge, he has had a troubled family background and a turbulent inner life, suffering very badly from depression. He had an earlier manifestation as a chic jewellery designer, launching a series

of ventures which eventually plunged him into debt. His way out of his problems was to turn his hobby of gardening into a profession. As a horticulturalist he is largely self-taught, an outsider to the gardening elite, so that in spite of his middle-class background he has been seen as someone who overcame his lack of formal training and achieved success by a hard route. He is rather good-looking and has therefore acquired a kind of glamour for television viewers. This was made evident in the ‘Style’ column of the *Guardian* newspaper in May 2006, in a reply to a question about the best clothing styles for the “mature” man:

Surely the finest example of “mature” dressing on TV is the “rugged”, “swoonsome”, “Laurentian” Monty Don (and you can take those quotation marks as you see fit). Phwoarr! Those rolled-up check shirts! Corrr! Those mud-flecked jeans! Wowzers!!!!!! Those rubbery Wellingtons! Who better to take tips from than the man who is literally – LITERALLY! – a modern-day Lady Chatterley’s Lover?³⁵



Figure 6: The “swoonsome... Laurentian” television gardening expert, Monty Don

Mr Don, however, is very far from being “literally [...] a modern-day Lady Chatterley’s Lover”, and in order to fit him to the game-keeper trope it is necessary to ignore or suppress many of the known

facts about his background and history. There is nothing in Mellors' character to match Mr Don's period as a jewellery designer – apart from, perhaps, a little light flower arranging; but it seems that for the comparison to work it is enough that he dresses in corduroys and gets his hands dirty. There is, however, the additional fascinating possibility that Mr Don himself may be complicit in this construction of himself. Monty Don has recently suffered a minor stroke and has temporarily withdrawn from his television commitments, and this led the *Guardian's* sister-paper, the *Observer*, to run a major profile of him, in which one sentence reads: "In a way, he has written himself into being, crafting a persona that draws on various literary characters from Lady Chatterley's Mellors to Evelyn Waugh's dandies. Interviewers frequently describe him as Hardy-esque".³⁶ Lawrence, Waugh and Hardy sound like a pretty unholy mixture, but the profiler's comparisons make a kind of sense. In relation to Mellors, this might be particularly true bearing in mind Mr Don's passionate commitment to organic gardening and the importance of working with rather than against nature.

A final example of the impact of *Lady Chatterley's Lover* on British culture derives from a much more serious source: the novels of A. S. Byatt. From her earliest fiction Byatt has been in constant engagement with Lawrence, a writer whom, as she puts it, "I cannot escape and cannot love" and who is "close to my blood".³⁷ Byatt's women characters, in particular Frederica Potter, the central character of a quartet of novels, wrestle with Lawrence and his characters, often finding the emotional and sexual implications of his work dishonest and repressive.³⁸ Frederica's engagement with Lawrence, as reader, student, teacher and author affects her relationships with her father, her friends, her lovers and her husband, and plays a crucial role in defining the scope of action open to her as an educated woman. In *The Virgin in the Garden*, for instance, the debate over Lawrence is a focus of conflict between Frederica and her father Bill Potter. For Potter, a left-wing school teacher who has broken out of a stifling non-conformist background and who devotes his spare time to adult education and

community activities, Lawrence's work represents sane and liberating values. Frederica, however, who believes that the Leavisite Bill encourages her to read *Women in Love* because it offers a potential behavioural model, rejects what Lawrence says in that novel: "If I thought I'd really got to live the sort of life that book holds up for my admiration I'd drown myself [...] now. I don't want the immemorial magnificence of palpable real otherness [...] I hope to God Lawrence is lying".³⁹ Frederica does not reject all of Lawrence's work, however. When her older sister, Stephanie, announces her forthcoming marriage, Frederica reflects that "[it] had its secret attractions [...] as one recognised from a reading of [...] *The Rainbow*, to be enclosed with a transfigured man and transfigured possessions in a private place" (189). Nonetheless, during her own first full sexual encounter, she compares her feelings with Lady Chatterley's, thinking "with a moment of nausea [...] of Constance Chatterley's florid spreading circles of satisfaction" (420).

Lady Chatterley's Lover is central to Frederica's quarrel with her father. Complaining that Lawrence's characters "hector and gabble but they don't talk" and that Lawrence himself "lied in a way when he indicated all those values 'beyond' or 'under'[language]", she compares him unfavourably with Racine, whose characters "love in language ... [and] ... speak the unspeakable". Both authors, she thinks, "indicate forms of what isn't speech, and yet one is as clear and precise and formal about what it isn't as the other is yelping and muttering" (349-50). Bill Potter dislikes Racine, who is among both Frederica and Clifford Chatterley's favourite writers. "After all,' [Sir Clifford] said, in a declamatory voice, 'one gets all one wants out of Racine. Emotions that are ordered and given shape are more important than disorderly emotions'".⁴⁰ Frederica does not want her emotions quite so comprehensively ordered as this passage suggests, but she is still a teenager who is struggling to find her footing in the world; and while Constance Chatterley is happy for her relationship with Mellors to happen in a place beyond words, Frederica cannot live without them.

Still Life continues Frederica's quarrel with her father about Lawrence. At Cambridge she develops a "sceptical mistrust of her father's undue respect for Leavisite 'values' and the 'life' located and propounded so

easily in D. H. Lawrence. These things, values and life, seemed in certain lights to be morals and God without name or authority".⁴¹ Lawrence's "authority", and the way it is accepted by her father and many of her Cambridge contemporaries, is progressively challenged as the novel goes on. Her ambivalent feelings about Lawrence become dramatised in Frederica's relationship with Nigel Reiver, an ex-soldier, a businessman and a landowner, a kind of person outside her previous experience. When they become lovers, he seems at once to extinguish her Cambridge life – a warning which, at this stage, she fails to heed: "After a time, Nigel shut everything else, S.T. Coleridge [...] John Milton [...] the shimmer of Cambridge, the puzzle of the undissociated sensibility, out of her busy mind" (324). By doing so, it could be argued, Nigel brings Frederica closer to Connie Chatterley's "florid spreading circles of satisfaction" and temporarily detaches her from her commitment to verbal articulation. She sees Stephanie – also a brilliant scholar – as having left the Cambridge circle of words and ideas, choosing instead marriage and a life of "sensuous happiness", like Lady Chatterley "walking into the woods to be annihilated" Frederica reflects that this "was our myth [...] that the body is truth"⁴² – a Lawrentian myth of the 1950s and 1960s. But the obverse of this myth is that language is unimportant and Frederica comes to believe that Nigel shares with Lady Chatterley a hatred of words. The extravagantly logocentric Frederica, however, cannot survive without them, so that it becomes impossible for her to live out her version of the myth with Nigel. She notes that Birkin, who for much of *Women in Love* scorns "love" and "connection", ends "in a mystical vision of oneness and connectedness, beyond language" (306). Frederica realises that she was attracted to Nigel precisely because of his otherness and out of desire for connection. "Sexual love for Lawrence", she reflects, "confuses and abolishes grammatical categories, no I and you, no subject, but 'my' and 'her' in a paradisaal One 'where everything is silent' where language is unnecessary and defeated" (311). Frederica has come increasingly to resist this oneness, feeling that it has destroyed in her "a separateness that was a strength" (311) and replaced it with a kind of fusion that she finds distasteful; for her Forster's "only connect" and

the Lawrentian “oneness” are, ultimately, “myths of desire” and “ambiguous words of power” (312, 385).

A great deal of material has been omitted from this paper, and the sheer bulk of what remains is in itself a testimony the widespread influence of Lawrence’s most controversial novel. In the fiction of Lawrence Durrell, Julian Barnes, Malcolm Bradbury, Melvyn Bragg, J. I. M. Stewart and others there are references to *Lady Chatterley’s Lover*, used to define the nature of characters’ feelings and relationships or to amplify thematic concerns. In Ian McEwan’s *Atonement* (2001) the plot hinges on the fact that Robbie asks Briony to deliver the wrong, more explicit, first draft of his note to Cecilia, a version written in “a private moment of exuberance, a passing impatience with convention, a memory of reading the Orioli edition of *Lady Chatterley’s Lover*, which he had bought under the counter in Soho”.⁴³ In David Lodge’s *The British Museum is Falling Down* (1965) Adam finds his friend Camel working in the North Library of the British Museum:

‘I’m reading an allegedly pornographic book,’ Camel explained. ‘You have to fill out a special application and read it here under the Superintendent’s nose. To make sure you don’t masturbate, I suppose.’
 ‘Good Lord. D’you think they’ll make me do that for *Lady Chatterley’s Lover*?’
 ‘Shouldn’t think so, now you can buy it and masturbate at home.’⁴⁴

In the BBC Television drama *The Chatterley Affair*, first screened in 2007, two of the jurors at the 1960 court case, a middle-class woman and a working-class man, have an affair inspired by their reading of the novel.⁴⁵ L. P. Hartley’s novel *The Go-Between* (1953) tells the story of a love affair between a gardener and middle-class young woman, and its similarities to *Lady Chatterley’s Lover* story were emphasised in the film version of 1970.⁴⁶ The adaptations of Lawrence’s novel, for stage, radio and television are also worth con-

sideration, in particular the ways in which they have sought to represent the explicit sexuality of the novel or its articulations of the characters' inner feelings.⁴⁷ So too are the various continuations and parodies, which indicate the nature and strength of readers' reactions to the novel.⁴⁸ The ways in which publishers have chosen to cover the novel in various paperback versions constitute their own kind of history of the aspects of the book that are being foregrounded, as on a recent Wordsworth Classics cover (Figure 7), with its suggestions of entrapment and frustration in the woman's position and attitude and the hint of sexual availability in her diaphanous garment. And like much else in the modern world, *Lady Chatterley's Lover* has not escaped commodification.

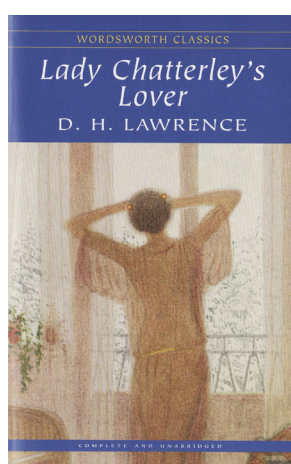


Figure 7: *Lady Chatterley's Lover* Wordsworth Classics 2007

The novel was captured by the soft porn industry in a photographic version in 1993, in which Constance Chatterley rarely removes her white stockings and never soils her clothes, no matter where she and Mellors choose to make love (Figure 8).



Figure 8: Lady Chatterley's Lover, Magna Books, 1993

Elsewhere in the world of sexual fantasy, the sex-shop chain Ann Summers decided that 'Lady Chatterley' would be a good name for a new range of lingerie, only to find itself under attack from the Lawrence estate, concerned by the use of Lawrence's name in a context which its representatives believed was debasing (Figure 9).⁴⁹



Figure 9: 'Lady Chatterley' lingerie, Nottingham Evening Post, 15 December 2005

Penguin Books have also encouraged the novel's commodification by adding the title to its series of coffee mugs, now widely available in bookshops, even if the novel itself is not for sale.

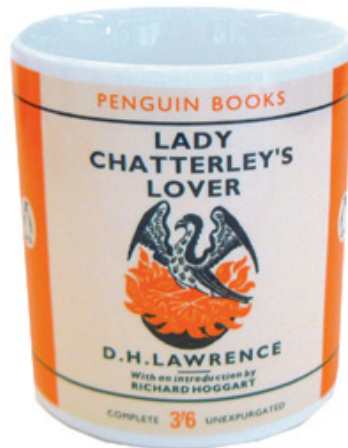


Figure 10: *Tea for Mellors and coffee for Connie? Penguin mug, purchased 2008*

This essay has discussed only incidentally the literary qualities or biographical significance of *Lady Chatterley's Lover*: its place in Lawrence's career; his personal situation at the time it was written; its conceptions of England and Englishness; its handling of such binary oppositions as the natural and the artificial, the primitive and the civilised, the organic and the mechanical, the spontaneous and the contrived; or its thematics of class in its representations of language, culture and experience. Its concern has been with the impact of a single object – the 1960 Penguin edition of *Lady Chatterley's Lover* – within the realm of material culture: how it came to be published, distributed and read, and the place it then occupied, or seemed to occupy, in various social and cultural developments within British society in the succeeding decades. The earliest reference here is to a novel published in 1959, the most recent are to publications that appeared in 2008, a span of nearly fifty years – and more recent instances are already to hand. A survey of the full scope of the novel's reception, even in Britain, would be a lengthy task – and

probably not one worth undertaking, since so many of the examples would almost certainly do no more than amplify or replicate the conclusions that may be drawn from the examples given in this essay. However, it is worth pointing out that none of the examples discussed was specifically sought out for the purpose of writing this essay. They all presented themselves in the course of an ordinary life of teaching, reading books, newspapers and magazines, watching television and listening to the radio, visiting the cinema and browsing in shops. They are the pebbles that lie on the surface of the beach or the fossils that pattern the face of a cliff, almost inviting the geologist's hammer. The difference is, of course, that in spite of all attempts by its harshest critics to silence it or bury it from view, *Lady Chatterley's Lover* remains both audible and visible. It is a book whose continuing existence has to be acknowledged, and one that has to be encountered, confronted and tussled with, whether out of hatred or admiration, just as Byatt's Frederica Potter has constantly to work out her relationship to this fascinating and compelling novel.

Endnotes

- 1 The six titles were *England, My England, The Ladybird, Selected Poems, The Trespasser, Twilight in Italy* and *Women in Love*. At this stage in the history of the imprint, Penguin was undecided about pictorial covers, which were seen by the company's founding fathers as a vulgar American practice.
- 2 The ten 1950 titles were *Aaron's Rod, Etruscan Places, Kangaroo, The Lost Girl, St Mawr and The Virgin and the Gipsy, The Plumed Serpent, The Woman Who Rode Away, Selected Essays, Selected Letters* and *Selected Poems* (reissued in 1960).
- 3 See Rolph, C. H. *The Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books*. Harmondsworth: Penguin, 1961, and H. Montgomery Hyde. *The Lady Chatterley's Lover Trial*. London: Bodley Head, 1990.
- 4 Letter to Max Mohr, 18 December 1927. *The Letters of D. H. Lawrence 1927-1928*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret H. Boulton with Gerald M. Lacy. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- 5 Quoted in Hyde, op.cit, p. vii.
- 6 Marwick, Arthur. *British Society since 1945*. 1982; 1990. London: Penguin, 1996, p. 147.
- 7 Sandbrook, Dominic. *Never Had it So Good: a History of Britain from Suez to the Beatles*. London: Little Brown, 2005, p. 21.
- 8 Levin, Bernard. *The Pendulum Years: Britain in the Sixties*. Revised edition, London, 1977, p. 282, quoted in Sandbrook, p.xii.
- 9 *The Observer*. 9 November 1960, quoted in Sandbrook, p. xii.
- 10 'Annus Mirabilis', *High Windows*. London: Faber and Faber, 1974, p. 34.
- 11 Aldiss, Brian. *The Twinkling of an Eye: My Life as an Englishman*. 1978; London: Warner Books, 1979, p. 239.
- 12 Carter, Angela. *Shadow Dance*. London: Heinemann, 1966, p. 131.

- 13 Quoted in the *Guardian*. 13 September 2000, Sandbrook, p. xiii.
- 14 Letter to Catherine Carswell, 11 October 1916. *The Letters of D. H. Lawrence 1913-16*. Vol. II. Eds. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 663.
- 15 Morrison, Blake. *Things My Mother Never Told Me*. 2002; London: Vintage, 2003, p. 142.
- 16 Waterhouse, Keith. *Billy Liar*. 1959; Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 39.
- 17 Robinson, Peter. *Innocent Graves*. 1997; London: Pan, 2003.
- 18 Taylor, Andrew. *The Barred Window*. 1993; London: HarperCollins, 1997, p. 99.
- 19 Hill, Reginald. *The Death of Dalziel*. London: HarperCollins, 2007, pp. 585-6.
- 20 Booth, Stephen. *Black Dog*. 2000; London: HarperCollins, 2005, p. 309.
- 21 Rendell, Ruth. *A Guilty Thing Surprised*. 1970; London: Arrow, 1980, p. 40.
- 22 Wood, Lyn. *Intense Blue*. London: Virgin, 2000, p. 123.
- 23 Mitchell, David. *Ghostwritten*. London: Hodder & Stoughton, 1999, p. 266.
- 24 Ewart, Gavin. "Huckstep", in *The Collected Ewart 1933-1980*. London: Hutchinson, 1980, p. 85.
- 25 Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. London: Heinemann, 1967, p. 2.
- 26 Harvey, John. *Darkness and Light*. 2006; London: Arrow, 2007, pp. 143-4.
- 27 See Preston, Peter. "On not being DHL: Lawrence and local writers". *The Journal of D. H. Lawrence Studies* 1.1. (2006): 115-38.
- 28 Sillitoe, Alan. *The Death of William Posters*. London: W. H. Allen, 1965, p. 12.
- 29 Sillitoe, Alan. *Birthday*, London: Flamingo, 2001, p. 60.
- 30 The episode was first transmitted in 1995 and repeated on BBC 1 on 26 October 2005.

- 31 The episode was first transmitted in 2006 and repeated on BBC1 on 1 September 2008.
- 32 Banks-Smith, Nancy. "A Month in Ambridge." *Guardian*. G2 section, 17 November 2006.
- 33 Frostrup, Mariella. "Dear Mariella". *Observer Magazine*. 20 March 2005.
- 34 Worthen, John. *D. H. Lawrence: The Life of an Outsider*. London: Penguin/Allen Lane, 2005.
- 35 *The Guardian*. G2 Section, 1 May 2006.
- 36 Hephzibah, Anderson. "The Observer Profile: Monty Don", *Observer*. 25 May 2008.
- 37 "Introduction". *The Shadow of a Sun*. London: Vintage, 1991, p. xii. The novel was first published in 1964 as *Shadow of a Sun*, only acquiring Byatt's preferred title for the 1991 Vintage edition.
- 38 The four novels of the "Frederica quartet" are *The Virgin in the Garden* (1978), *Still Life* (1985), *Babel Tower* (1996) and *A Whistling Woman* (2002).
- 39 *The Virgin in the Garden*. 1978; Harmondsworth: Penguin, 1981, p. 34. All other page references in the next two paragraphs are to the same edition.
- 40 Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. 1928; Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 139.
- 41 Byatt, A. S. *Still Life*. London: Chatto & Windus, 1985, p. 182. All other page references in this paragraph are to the same edition.
- 42 Byatt, A. S. *Babel Tower*. London: Chatto & Windus, 1996, pp. 125-6. All other page references in this paragraph are to the same edition.
- 43 McEwan, Ian. *Atonement*. London: Jonathan Cape, 2001, p. 132.
- 44 Lodge, David. *The British Museum is Falling Down*. 1965; 1981. Harmondsworth: Penguin, 1983, p. 46.
- 45 *The Chatterley Affair*, with a script by Andrew Davies, was first transmitted in 2006.

- 46 Hartley, L. P. *The Go-Between*. 1953; Harmondsworth: Penguin, 1958. Joseph Losey's film starred Alan Bates and Julie Christie.
- 47 *Lady Chatterley*, directed by Ken Russell and featuring Sean Bean and Joely Richardson, was screened on BBC Television in 1993.
- 48 See Robins, Patricia. *Lady Chatterley's Daughter*. London: World Distributors, 1961 and Feinstein, Elaine. *Lady Chatterley's Confession*. London: Macmillan, 1995.
- 49 There were other arguments against the range being named after the novel: Lawrence abhorred all kinds of fancy underwear, which he regarded as symptomatic of a society whose attitudes towards sex were seriously awry. In the novel, Connie never wears anything but the simplest underwear, and often goes to meet Mellors wearing nothing at all under her dress.

Works cited

- Aldiss, Brian. *The Twinkling of an Eye: My Life as an Englishman*. 1978; London: Warner Books, 1979.
- Anderson, Hephzibah. "The Observer Profile: Monty Don". *The Observer*. 25 May 2008.
- Banks-Smith, Nancy. "A Month in Ambridge". *The Guardian*. G2 section. 17 November 2006.
- Booth, Stephen. *Black Dog*. 2000; London: HarperCollins, 2005.
- Byatt, A. S. *The Shadow of a Sun*. 1964; London: Vintage, 1991.
- Byatt, A. S. *The Virgin in the Garden*. 1978; Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Byatt, A. S. *Still Life*. London: Chatto & Windus, 1985.
- Byatt, A. S. *Babel Tower*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Carter, Angela. *Shadow Dance*. London: Heinemann, 1966.
- Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. London: Heinemann, 1967.
- Davies, Andrew. *The Chatterley Affair*. BBC Television, 2006.
- Ewart, Gavin. *The Collected Ewart 1933-1980*. London: Hutchinson, 1980.
- Feinstein, Elaine. *Lady Chatterley's Confession*. London: Macmillan, 1995.
- Frostrup, Mariella. "Dear Mariella", in *Observer Magazine*. 20 March 2005.
The Guardian. G2 Section. 1 May 2006.
- Hartley, L. P. *The Go-Between*. 1953; Harmondsworth: Penguin, 1958.
- Harvey, John. *Darkness and Light*. 2006; London: Arrow, 2007.
- Hill, Reginald. *The Death of Dalziel*. London: Harpercollins, 2007.
- Hyde, H. Montgomery. *The Lady Chatterley's Lover Trial*. London: Bodley Head, 1990.
- Lady Chatterley*. Directed by Ken Russell, 1993.
- Lady Chatterley's Lover*. Wigston, Leicester: Magna Books, 1993.
- Larkin, Philip. *High Windows*. London: Faber and Faber, 1974.

- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. 1928; Harmondsworth: Penguin, 1960.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. 1928; Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1913-16*. Vol. II. Ed. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1927-28*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret H. Boulton with Gerald M. Lacy. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Leavis, F. R. *D. H. Lawrence: Novelist*. 1955; Harmondsworth: Penguin, 1964.
- Levin, Bernard. *The Pendulum Years: Britain in the Sixties*. 1970; London: Pan, 1977.
- Lodge, David. *The British Museum is Falling Down*. 1965; 1981; Harmondsworth: Penguin, 1983.
- McEwan, Ian. *Atonement*. London: Jonathan Cape, 2001.
- Marwick, Arthur. *British Society since 1945*. 1982; 1990; London: Penguin, 1996.
- Men Behaving Badly*. BBC Television, 1992-1998. Scripts by Simon Nye.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. 1970; London: Virago, 1977.
- Mitchell, David. *Ghostwritten*. London: Hodder & Stoughton, 1999.
- Morrison, Blake. *Things My Mother Never Told Me*. 2002; London: Vintage, 2003.
- New Tricks*. BBC Television 2003-date. Scripted by Roy Mitchell et al.
- Nottingham Evening Post*. 15 December 2005.
- Preston, Peter. "On not being DHL: Lawrence and local writers". *The Journal of D. H. Lawrence Studies*. 1.1. (2006): 115-38.
- Rendell, Ruth. *A Guilty Thing Surprised*. 1970; London: Arrow, 1980.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Andre Deutsch, 1966.
- Robins, Patricia. *Lady Chatterley's Daughter*. London: World Distributors, 1961.

- Robinson, Peter. *Innocent Graves*. 1997; London: Pan, 2003.
- Rolph, C. H. *The Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- Sandbrook, Dominic. *Never Had it So Good: a History of Britain from Suez to the Beatles*. London: Little Brown, 2005.
- Sillitoe, Alan. *The Death of William Posters*. London: W. H. Allen, 1965.
- Sillitoe, Alan. *Birthday*, London: Flamingo, 2001.
- Taylor, Andrew. *The Barred Window*. 1993; London: HarperCollins, 1997
- Waterhouse, Keith. *Billy Liar*. 1959; Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Wood, Lyn. *Intense Blue*. London: Virgin, 2000.
- Worthen, John. *D. H. Lawrence: The Life of an Outsider*. London: Penguin/Allen Lane, 2005.

Carla Comellini

Romanzo e autobiografia in *Lady Chatterley's Lover*

Certamente, quando si tratta di D. H. Lawrence e della sua opera, non si può prescindere dal cogliere e sottolineare gli spunti autobiografici che caratterizzano e arricchiscono la sua creazione letteraria e non solo quella. Se l'intricato intreccio fra autobiografia e creazione letteraria è avvertibile nelle opere di quasi tutti gli artisti, ovviamente in maniera diversa o in modo più o meno consapevole, è altresì vero che nella produzione di D. H. Lawrence – e non solo in quella letteraria – l'aspetto autobiografico assume una rilevanza tale da palesare, pure, il suo processo evolutivo che si sviluppa o – potremmo dire – si 'matura' grazie alle tante letture, esperienze, visite a luoghi altri, tutti riflessi e riportati nei suoi scritti e dipinti. In questo senso, sono sicuramente illuminanti i libri di viaggio, da *Sea and Sardinia* a *Mornings in Mexico*, a *Etruscan Place* dove D. H. Lawrence non solo descrive luoghi e radici culturali e trascrive i suoi commenti e reazioni personali, ma anche finisce per rivelare quanto e come tali esperienze e incontri con altre culture e mitologie lo abbiano forgiato rendendo, così, la sua opera più densa di significati ed estremamente stratificata. Proprio la moglie Frieda, nella sua autobiografia, *Not I, but the Wind...*, dichiara quanto, fra i luoghi altri, la Toscana con “la cultura diversa di un'altra razza aveva dato impulso” all'opera di D. H. Lawrence (166). Non è un caso, allora, che il romanzo, *Lady Chatterley's Lover*, venga scritto in Toscana e pubblicato in inglese a Firenze, dalla Tipografia Giuntina, nel 1928. Se, poi, si considera che i significati dell'opera di D. H. Lawrence sono espressi in una stratificazione metaforica, simbolica e mitica che solo una lettura attenta e profonda può decodificare, non si può

non cogliere quanto il romanzo *Lady Chatterley's Lover* sembri essere proprio la summa di tutto ciò.

Infatti, non solo il romanzo *Lady Chatterley's Lover* riesce a far convivere simbolismo e realismo (Bertinetti XVI), celando in una scrittura realistica valenze altamente metaforiche, simboliche e mitiche, ma riesce anche a rielaborare e a fondere immaginari altri creando, alla fine, il personale immaginario Lawrenciano. In *Lady Chatterley's Lover*, tale immaginario è costituito dal bosco, quel luogo edenico che si colloca al centro del romanzo, quel bosco dove si rifugia sempre Connie, come scrive D. H. Lawrence: "Connie went to the wood directly, after lunch" (172). Tale bosco, che è sito in Inghilterra, suggella una sorta di ritorno a casa di D. H. Lawrence, almeno di un ritorno psicologico, se non fisico; un ritorno nostalgico in quella patria, l'Inghilterra, dalla quale si era volutamente esiliato. Tale bosco, che riecheggia la foresta di Sherwood – quella di Robin Hood – vicino alla quale D. H. Lawrence era nato, finisce per fondere in un'unica immagine tutti quei boschi che D. H. Lawrence aveva visitato nelle sue peregrinazioni e, quindi, anche i boschi italiani, siciliani, o toscani, rappresentati nei suoi componimenti letterari e, spesso, anche nei suoi dipinti, come, ad esempio, nel quadro "Boccaccio Story" del 1926, o in "Red Willow Trees", o in "Behind Villa Mirenda", entrambi del 1927. Allora, il "wood", il bosco inglese di *Lady Chatterley's Lover* è tratteggiato, o potremmo dire, realisticamente 'dipinto' sull'immagine di "quei boschi" dietro Villa Mirenda in cui D. H. Lawrence ha letteralmente scritto il romanzo, come racconta Frieda nella sua autobiografia *Not I, but the Wind...*:

In quel periodo scrisse *Lady Chatterley*. Dopo colazione – alle sette o giù di lì – prendeva il suo libro, la penna e il cuscino, seguito dal cane John, e andava nei boschi dietro la Mirenda, e tornava a pranzo con quel che aveva scritto. Lo leggevo giorno dopo giorno e mi chiedevo come venissero creati i capitoli e come tutto giungesse a lui. Mi stupivo del suo coraggio e del suo ardire nell'affrontare e mettere per iscritto quei segreti che la gente non osa scrivere o pronunciare. (165)

Comunque, in un'attenta lettura, si coglie, soprattutto, il rimando all'immagine di quel bosco mitico che, prima di rappresentare il paradiso terrestre, era l'Eden, il giardino delle Esperidi. Proprio in quel giardino, nella leggendaria età dell'oro, regnava sovrano quell'equilibrio fra umanità e natura, riproposto, in *Lady Chatterley's Lover*, tramite l'unione sacrale fra uomo e donna, che spesso è, come in questo caso, "suggellata dalla maternità, dalla vita contrapposta alla sterilità e alla morte" (Bertinetti XVI). Ed ecco, allora, che il bosco, il regno della natura, che è luogo vitale e aperto diventa il palcoscenico per Connie, ovvero per Lady Constance Chatterley, e per il guardiacaccia Oliver Mellors. Al contrario, il maniero, abitato da Sir Clifford Chatterley, si fa metafora di luogo chiuso e opprimente come la società del tempo. D'altronde, Mellors, il guardiacaccia, è l'abitante più adatto del bosco e ne condivide la forza vitale, mentre per Lady Chatterley il bosco, che emana vitalità, diventa un rifugio, una sorta di santuario. Sir Clifford, poi, con la sua paralisi, simbolizza perfettamente la castrante società contemporanea, mentre il suo maniero assume per Connie i connotati di un freddo e austero monumento tombale. Allora, ecco quale potrebbe essere il messaggio indiretto che si ricava dal romanzo: l'umanità, qui rappresentata da Mellors, come novello Adamo, e da Connie, come novella Eva (226), in un Eden ricostruito nel bosco del romanzo, si può riscattare soltanto tornando a seguire quel ritmo cosmico, al quale Connie e Mellors sembrano essersi conformati.

Ovviamente, bosco e maniero sembrano riprodurre l'antitesi natura/città con valenza rigeneratrice per l'una e innaturale e oppressiva per l'altra, quell'antitesi che si moltiplica nelle immagini contrapposte di corpo e mente, di spontaneità e razionalità, di naturale e meccanico. Tali antitesi, che pervadono l'intera opera lawrenciana, contribuiscono – come sostiene Serena Cenni – “ad infrangere i clichés, a decostruire le forme irrigidite e cristallizzate della comunicazione” (XXX). Tali antitesi forse scaturiscono proprio dallo sconforto provato da D. H. Lawrence fin dalla più tenera età quando aveva constatato la progressiva distruzione della foresta di Sherwood e il costante aumento del predominio delle macchina.

La simbiosi con la natura, in cui si trovano a vivere Connie e Mellors, era già stata espressa precedentemente in altre opere di D. H. Lawrence, in particolare in *Sun*, la novella scritta a spotorno in Liguria, forse con gli occhi ancora abbagliati dal bianco accecante del Messico e del sole siciliano, come lo scrittore stesso aveva potuto constatare durante i suoi soggiorni in quei luoghi. La novella *Sun*, che è ambientata nei pressi di Taormina e che rimanda al soggiorno siciliano di D. H. Lawrence, alcuni anni prima, sembra offrire una sorta di stadio embrionale del futuro romanzo *Lady Chatterley's Lover*. D'altronde, va rammentato che *Lady Chatterley's Lover* è la terza stesura di quella che oggi viene chiamata la trilogia dei Chatterley. La prima stesura, per l'appunto chiamata *The First Lady Chatterley*, e pubblicata solo nel 1946 in Italia, forse può essere stata elaborata proprio negli anni toscani, ovvero dal 1926 in poi. Oppure, se si dà credito all'autobiografia di Frieda, *Lady Chatterley's Lover* potrebbe essere stata iniziata e composta a Villa Mirinda nel 1926. Scrive, infatti, Frieda: "Per due anni *Lady Chatterley* venne riposto in un vecchio cestino" (165). Allora, visto che *Lady Chatterley's Lover* è stata pubblicata nel 1928, D. H. Lawrence deve averla iniziata subito dopo aver terminato *Sun*.

Questa novella sembra preludere a *Lady Chatterley's Lover* non solo per le descrizioni particolareggiate della natura, la nudità della protagonista e di suo figlio, nonché la simbiosi fra la donna e il sole; infatti, *Sun* si costruisce, se pur solo in maniera ambiguamente suggerita, su quella triade, che vede la protagonista ergersi fra due figure maschili; è quella stessa triade che diviene struttura portante nel romanzo *Lady Chatterley's Lover*. Se, in *Sun*, la figura maschile, il marito, che non si ferma in Sicilia, ma ritorna a New York, è connotato da un colore grigio, tanto nell'aspetto fisico quanto in quello istintuale, che fa rammentare Lord Clifford e la sua impotenza, al contrario, la donna che si rivitalizza al sole caldo della Sicilia – "She could feel the sun penetrating into her bones; [...] even into her emotions and thoughts" (37) – e forse anche in un non esplicitato contatto con un contadino del luogo, non può non far pensare se non a Connie che, in *Lady Chatterley's Lover*, si 'risveglia' e ed esplo-

de in tutta la sua femminilità grazie al contatto con la natura e con Mellors, il guardiacaccia non meno virile del contadino siciliano.

In *Sun*, nell'assolato paesaggio siciliano si staglia contro l'orizzonte il profilo di un possente e virile contadino che passa quotidianamente con il suo carretto e che sembra avere assimilato la forza creatrice del sole. Così, se pur nell'ambigua ed elusiva associazione fra il contadino siciliano e il sole, sembra poter aver luogo un incontro carnale, simbolicamente rappresentato dalla penetrazione dei raggi del sole nel corpo della donna: "the stream of the sun flowed through her, round her, round her womb" (38). E proprio l'ambigua attrazione che la donna prova tanto per il sole quanto per il mulattiere siciliano sembra convalidare quelle dicerie che insinuano il tradimento di Frieda, la moglie di D. H. Lawrence, con un mulattiere siciliano al tempo del loro soggiorno a Fontana Vecchia vicino a Taormina (Di Giacomo 121). Allora, a maggior ragione, anche per questo elemento autobiografico si può insistere sull'idea di *Sun*, come fase embrionale per il futuro romanzo *Lady Chatterley's Lover*. Altresì, non si può tralasciare che la possente virilità degli italiani è ironicamente celebrata da D. H. Lawrence, ovvero da Lorenzo, nel suo saggio, dall'insinuante titolo "Man is a Hunter": tale frase è ripetutamente detta anche in italiano: *L'uomo è cacciatore!* (219). Inoltre, nel saggio "the game! *La caccia*" (219), il cacciatore e, in sotteso, il guardiacaccia innescano quel sottile doppio gioco che rimanda alla virilità dell'uomo cacciatore di tante prede.

Tuttavia, forse l'aspetto più intrigante della novella *Sun* riguarda il triangolo creato dalla donna, dal sole e dal figlio, in una velata riproposta della triade divina Iside, Osiride, Horus. Va, poi, aggiunto che anche in *Lady Chatterley's Lover* si arriva, se pur in maniera diversa, ad un'analoga connessione metaforica con la triade divina: infatti, se Connie, con le sue qualità taumaturgiche, guarisce Mellors dalla polmonite e si identifica, così, con Persefone, o Proserpina, allora Mellors diviene Dioniso, mentre il germe della loro unione carnale rappresenta il divin fanciullo. Ovviamente, con l'unione sacrale che creerà una nuova vita, Connie sembra anche reincarnare Iside e innescare, per l'ennesima volta, il triangolo mitico che altro non è se

non la rappresentazione del *continuum* della vita, dell'eterno ripetersi di vita e morte.

Se è vero che la novella *Sun* trae spunto da un fatto reale, poi rielaborato e filtrato prima della sua trascrizione simbolica nel testo, certo va ricordato che proprio *Lady Chatterley's Lover* raccoglie molti spunti autobiografici. Prima di tutto, balza agli occhi quell'aspetto biografico che ha finito per offrire la struttura di quasi tutte le opere letterarie di D. H. Lawrence e che rimanda alle sue vicende familiari: una madre che, sia per cultura che per appartenenza familiare alla piccola borghesia, si sentiva superiore al marito minatore appartenente alla classe operaia: un marito fisicamente prestante e virile che l'aveva conquistata proprio grazie a queste doti e che sembra reincarnarsi tanto nel contadino di *Sun*, quanto nel guardiacaccia Mellors di *Lady Chatterley's Lover*. D. H. Lawrence stesso finisce, poi, per avere un matrimonio che rispecchia questo schema socialmente trasgressivo per l'epoca: egli, infatti, figlio di un minatore sposa una nobile: la baronessa Frieda von Richthofen, la cugina del famoso Barone rosso, l'eroe dell'aviazione tedesca, durante la I guerra mondiale. Inoltre, Frieda, che era già sposata, abbandona marito e figli per andare a convivere con D. H. Lawrence fino al coronamento del loro amore nel matrimonio.

Tale modello socialmente trasgressivo, che è proposto da D. H. Lawrence e che riproduce la sua esperienza di coppia, anche se non è necessariamente presentato sempre come un rapporto matrimoniale, ma spesso solo come un'unione carnale, si ritrova, reiterato, in opere quali *The Lost Girl*, *The Plumed Serpent*, il già citato *Sun*, *The Virgin and the Gipsy*, per raggiungere il culmine in *Lady Chatterley's Lover*. In *The Lost Girl*, è un'inglesina della piccola borghesia a tratteggiare in qualche modo Frieda e a trasgredire socialmente, impalmando un acrobata italiano, Ciccio, e trasferendosi a Picinisco, in Italia. Va, altresì, rammentato che, all'inizio della loro storia amorosa, Frieda e D. H. Lawrence visitano proprio l'Italia, raggiungendola a piedi dal Tirolo. E in questo modo ha inizio lo stretto rapporto che legherà D. H. Lawrence all'Italia tanto fortemente da portarlo a tradurre autori come Verga e a farsi chiamare vezzosamente Lorenzo. Pure Frieda è

tanto entusiasta dell'Italia da essere etichettata come "Italy-hungry" da H. T. Moore quando scrive la biografia su D. H. Lawrence, intitolata *The Priest of Love* (584).

Ciccio, l'aitante acrobata italiano di *The Lost Girl*, non solo per il suo lavoro, ma anche per il fatto di essere italiano, rappresentava all'epoca un *outcast*, un emarginato sociale; prestante come il padre di D. H. Lawrence, Ciccio può essere visto, pure, come un embrione del futuro protagonista di *Lady Chatterley's Lover*, ovvero il guardiacaccia. In *The Plumed Serpent*, l'eroina irlandese si sposa in Messico con un virilissimo Indio che sembra un altro fra i tanti progenitori del guardiacaccia; in *The Virgin and the Gipsy*, poi, è un attraente *outcast*, uno zingaro, questa volta invece di un acrobata, a rappresentare il guardiacaccia, nonché la molla per la trasgressione sociale.

Certamente, è nel romanzo *Lady Chatterley's Lover* che la trasgressione sociale raggiunge l'apice proponendo l'unione dell'aristocratica Connie con il guardiacaccia Mellors e anche una maternità. Allora, proprio come la madre di D. H. Lawrence che aveva ceduto alla travolgente virilità del minatore, Connie è attratta dalla potenza fisica e dalla grande energia sessuale che sprigiona da Mellors.

Non si può, poi, non cogliere le similarità fra Connie e Frieda e non solo a causa delle loro nobili origini; infatti, se Frieda, che aveva forti appetiti sessuali, li è andata colmando con relazioni casuali e non, soprattutto nell'ultimo periodo del suo matrimonio con un Lawrence già molto ammalato, Connie, nel romanzo, non sembra che essere la copia di Frieda. Infatti, il rapporto con Mellors pare ricalcare, o trascrivere sulla pagina, la relazione di Frieda con Angelo Ravagli, un aitante tenente dei Bersaglieri che Frieda chiama anche "Capitano" nella sua *Autobiografia* (168). Comunque, proprio l'italiano Angelo Ravagli, che sembra in qualche modo appagare quella Frieda, ambiguamente definita "Italy-hungry" da H. T. Moore (584), finisce per sposare Frieda dopo la morte di D. H. Lawrence e per divenire, paradossalmente, l'erede dell'intero patrimonio.

Inoltre, va notato che, se Clifford e D. H. Lawrence sono accomunati dal loro essere entrambi scrittori, essi condividono, soprattutto, la carenza di virilità: infatti, la paralisi di Clifford, oltre ad offrire

l'immagine di una società sterile, rimanda ad una quasi certa impotenza di D. H. Lawrence in quegli anni; un'impotenza causata dalla tubercolosi che stava distruggendo il suo corpo già minato dalla polmonite avuta in gioventù. Ma proprio la polmonite e, soprattutto, il confronto con le altre due precedenti versioni di *Lady Chatterley's Lover* fanno presumere che gli aspetti autobiografici nell'ultima *Lady Chatterley's Lover* siano più complessi; sembrano, infatti, rimandare anche a D. H. Lawrence stesso e non solo a quell'esponente della virilità mediterranea incarnata da Angelo Ravagli, quel romagnolo (come sostiene Ragazzini) che è entrato nella vita di Frieda e, conseguentemente, di D. H. Lawrence.

Infatti, se è pur vero che Connie rimane inalterata nelle tre versioni, anche se nella terza versione, ovvero nel romanzo del 1928, è più sofisticata, è il guardiacaccia a trasformarsi, o a subire una metamorfosi. Se pur il nome è sempre Oliver per tutti e tre i guardiacaccia, solo nella terza *Lady Chatterley* il cognome del guardiacaccia da Parkin si muta in Mellors. Tutti e tre i guardiacaccia, comunque, hanno la bellezza pura e mascolina di Angelo Ravagli nonostante le varie metamorfosi: infatti, se la tenerezza del primo Parkin si trasforma nel maschilismo di Mellors, pure le caratteristiche somatiche mediterranee si modificano: gli occhi castani, i capelli e i baffi bruni dei due primi Parkin si mutano negli occhi azzurri, baffi e capelli rossi di Mellors. Allora, per Mellors, dal ritratto di Angelo Ravagli si passa a quello di D. H. Lawrence come sembra confermare il fatto che Mellors si ammala di quella stessa polmonite che aveva colpito D. H. Lawrence in gioventù. Allora Mellors finisce per divenire la proiezione di D. H. Lawrence o, piuttosto, di ciò che D. H. Lawrence avrebbe voluto essere e, allo stesso tempo, un'eco dell'amata/odiata figura paterna. Allora, il guardiacaccia Mellors può essere visto come emanazione di D. H. Lawrence nei suoi atteggiamenti narcisistici di velata omosessualità con soltanto qualche residuo del vecchio genitore Parkin/Ravagli.

Tuttavia, forse D. H. Lawrence dà i suoi tratti somatici a Mellors per raggiungere, se pur solo nella creazione letteraria, o *fiction*, quella capacità procreativa che gli era stata negata, quella futura vita che

viene creata dall'unione di Connie con Mellors. Comunque, sarà proprio la sua 'creatura' letteraria, *Lady Chatterley's Lover*, a costituire e a dar vita a quella eredità che gli assicura la continuità, se pur non genetica, ma solo culturale: va rammentato, infatti, che la notorietà è stata data a D. H. Lawrence proprio dal romanzo *Lady Chatterley's Lover*.

Non si può, poi, non accennare alla profonda intesa che univa i Lawrence, al di là delle scappatelle di Frieda. Forse è per sottolineare questo forte legame che, in *Lady Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence dà a Mellors le sue caratteristiche somatiche. D'altro canto, va ricordato che Frieda, da donna forte, intelligente e colta quale era, è stata un costante supporto per D. H. Lawrence e per la sua scrittura. Se, come ella stessa racconta nell'autobiografia, *Not I, but the Wind...*, è stata lei a salvare dalla spazzatura un testo come *Sea and Sardinia*, forse si deve dar credito a quelle illazioni (riportate, se pur molto velatamente nel film, *The Priest of Love*), che lasciano intuire che vi possa essere la mano di Frieda, o perlomeno i suoi consigli, nella parti che trascrivono emozioni, sensazioni e reazioni femminili del romanzo *Lady Chatterley's Lover*. D'altronde, come Frieda confessa nell'autobiografia, "Lui [Lawrence] si sentiva sempre meglio quando c'ero anch'io" (173).

Allora, non differentemente da Connie e Mellors, Frieda e D. H. Lawrence, o Lorenzo, come rappresentanti del femminile e del maschile, sembrano palesare quell'incessante riprodursi di antitesi che vedono l'alternarsi di alba e tramonto, giorno e notte nell'andamento quotidiano di vita e morte, con un eterno riprodursi di tante albe per altrettanti tramonti o di tante nascite per altrettante morti. Allora, non differentemente da Connie e Mellors, Lorenzo e Frieda si completano vicendevolmente: se Lorenzo è Vulcano, Frieda è Venere, se uno è il sole, l'altra è la luna.

Riferimenti bibliografici

- Bertinetti, Paolo. "Prefazione" a D. H. Lawrence. *L'amante di Lady Chatterley*. Milano: Mondadori, 1985.
- Cenni, Serena. "Introduzione" a D. H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 2008.
- Comellini, Carla. *A Study on Mutual and Cross References and Interferences*. Bologna: Clueb, 2005.
- Comellini, Carla. "Sicily in D. H. Lawrence's Imagery". *Conservation Science in Cultural Heritage*. Bologna: Pitagora Editrice, 2008, pp. 29-47.
- Di Giacomo, Sergio. "The Long Standing 'British' Tradition on Monte Tauro". *Taorminafilmfest*. 2001: pp. 119-122.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. (1928); London: Penguin Books, 1990.
- Lawrence D. H. *Sun*. (1926); *Sun and Other Stories*. Ed. Nick Ceramella. Loffredo Editore: Napoli, 1995.
- Lawrence, D. H. "Man is a Hunter". *D. H. Lawrence's Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Moore, Harry T. *The Priest of Love: a Life of D. H. Lawrence*. (1954); Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- Ragazzini, Giuseppe. *Lawrence e il guardiacaccia dei Chatterley: La tenerezza travolta*. Milano: Mursia, 1988.
- Von Richthofen, Frieda. *Not I, but the Wind... (Non Io, ma il vento...)*. Trad. Antonella De Nicola. Cava de' Tirreni: Avagliano Editore, 2003.

Natalya Reinhold

Lady Chatterley's Lover of the Cultural Crossways

In my article I proceed from the assumption that *Lady Chatterley's Lover* by D. H. Lawrence, notwithstanding the numerous changes in literary and commercial tastes, has proved to be a mainstream text for the twentieth-century world culture, and it still poses a challenge for the humanity's on-going search for freedom and "existingness" (Fowles 235) in mind and body. This is proved (to limit myself to a few examples) by the contemporary British writers' contributions like Burgess's *Flame into Being: The Life and Work of D. H. Lawrence* (1985) or Fowles's "*The Man Who Died: A Commentary*" (1992), or Martin Amis's observations made in an interview he gave me in 1999.

Fowles generously acknowledged Lawrence's greatness in the book just mentioned:

I can't discount Lawrence as seems nowadays increasingly expected of his readers. He remains to me of the dimensions, in the context of both the Victorian and our own times, of a peak in the Everest range, or of the importance of rich old cities such as Rome or Paris, or of the value of some whole botanical genus, an oak or primrose family – much too lastingly significant to be forgotten. Lawrence is very big; you may criticize him and despise him, but you had better do it bigly also. Neither sniggers nor a latter-day Pecksniffianism are enough. (Fowles 229)

Judging from what he said in answer to my question back in 1999, Amis owes a lot to D. H. Lawrence himself:

N.R. How did you first think of *London Fields*?

M.A. Well, we were talking about Lawrence [at the beginning of the interview]. And I thought I read in some non-fiction book, "Every murderer needs a murdere". And it's from *Women in Love!* It's Birkin. I saw this on the page, and thought, Well, thank you, David Herbert! Because though I've been expressing some doubt about his manner, he recurs in my mind. He is there, in my subconscious, definitely. (Reinhold 157)

Likewise, though on a broader scale, the significance of Lawrence's work, and *Lady Chatterley's Lover* in particular, is confirmed by the social and cultural upheavals like the *perestroika* of the 1990s in Russia.

The fact that the birthplace of the novel is Italy (Florence, to be precise), adds I think extra pithiness to the cross-cultural dimension of the novel, for Italy is famous for hosting many Russian writers and poets of merit, like Gogol', Turgenev, Herzen, Blok, Gorky, Bunin, Tsvetaeva and others, to name but a few. For most of them Italy became the emblem of European culture and freedom. See, for instance, Alexander Blok's poems *Florentsia* [Florence] (May 1909).

Should this cross-cultural background be responsible for its popularity among the Russian readers, or be it the sexual/textual subversion of *Lady Chatterley's Lover*, the fact remains that the *perestroika* in Russia was marked with the breakdown of the steadfast communist taboos, which, in its turn, coincided with the first large-scale publication of Lawrence's novel in the translated form.

I mean this article to branch out in three dimensions, the textual, reception and the cross-cultural ones. Beginning with the textual analysis of Lawrence's writing techniques of the dialogic narrative mode, the repetitive pattern and the open-end structure as the means of realising "an unwritten space" (Iser 213) of the reader, I will then touch upon the four Russian translations of *Lady Chatterley's Lover* (1932, 1989, 1991, 2000), to see how the challenge of the Florence-based novel was met by the Russians with their cultural experience of Italy. In conclusion, I am going to give a brief cross-cultural overview, to bring forth those aspects of Lawrence's novel which seem to be rewarding and lasting across languages.

Both Fowles's and Amis's responses to Lawrence I have referred to above seem to signal that to the English writers, Lawrence matters primarily as the one whose work runs parallel to existentialism and the modernist psyche-oriented writing. Interestingly, Fowles links Lawrence's "existingness" as a sense of "physical fulfillment" or being "most vividly, most perfectly alive" with his love of the Mediterranean:

[...] much of Lawrence's hatred of the cold, "overcivilized" north – not least of England and North America – stemmed precisely from his feeling that we very largely lacked any true apprehension of this existingness, indeed behaved as if we couldn't believe it was there. [...] One of the best-known attempts to convey existingness was in the short story "Sun", which also belongs [...] to his final return to Europe and his beloved Mediterranean. (Fowles 235)

Even allowing for a certain degree of the personal subjective view on the part of Fowles, who himself used to link the sense of "existingness" with the Mediterranean (see *The Magus*, 1965), we can, I think, take his idea of Lawrence as *der Dichter* of "existingness", whose song was in accord with the Italian sun, as an emblem of the contemporary British reading of D. H. Lawrence. It seems that the British view of Italy through the lens of Lawrence's work is that of "physical fulfillment", of "being most perfectly alive" and undistorted "by the soulless machine" in one's social and psychic being.

Now, what about the Russian view of Lawrence and Italy? Where does the point, in which the provisional Russian reader's view of Italy and its reception by Lawrence cross their ways, lie? Is it "existingness" or something else?

Again, allowing for a certain playfulness on my part in making such generalizations, I suggest that the meeting point for Lawrence, Italy and the Russian view (however abstract the latter may sound) should lie somewhere around the idea of the Italians' inveterate freedom, both personal and social, rather than the philosophical-cum-psychic "existingness".

A textual proof is found in Lawrence-cum-Koteliansky's translation of Ivan Bunin's story *The Gentleman from San Francisco* (1915; trans. 1922). Without going into the particulars, I will state that the textual analysis of the corrections made by Lawrence in his newly identified manuscript copy of the English translation of Bunin's story¹ shows that Lawrence responded to Bunin's description of the rich passengers on board the Transatlantic liner with making a Freudian self-revelatory typo of "dead" instead of "deck", and also, to his depiction of the common Italians as splendidly free from any servility towards the rich and the mighty. I am referring to the episode where Luigi is mimicking the rich American client, "the gentleman from San Francisco", who had just died of a stroke, and making fun of his condescending manner (Bunin 319, 324).

And Bunin was not alone in his attitude to the Italian people as being spontaneously human. Boris Zaitsev echoes Bunin, in his description of Florence as a city wonderfully rich in human and cultural diversity, which he gives in his 1920 chapter on Florence as part of his book on Italy published in 1923 in Berlin (Zaitsev 25-53). It would be interesting to arrange an imagined meeting of Lawrence and Boris Zaitsev in Florence around 1920, figure what they could tell each other about their experience of Florence (if, obviously, they had a language in common). Cf. Lawrence's letter to Ada Clarke of 24 November 1919 sent from 5, Piazza Mentana: "Florence is beautiful, and full of life and plenty" (*L III* 421) and his letter to Amy Lowell written two days later: "I have a room here over the Arno, which is noisy and swollen with rain. The war has left its mark on people here too – but not so much. There is still some blessed *insouciance* in the Italians" (*L III* 422) to Boris Zaitsev's depiction of the attitude of the citizens of Florence as 'vesioloye, detskoye, dazhe bessmertnoye' (joyful, innocent, even immortal) (Zaitsev 29).

I suggest taking this view of Italy, as historically and culturally free of any servility towards the social and monetary hierarchy, as a common ground imaginatively shared by Lawrence and the Russian writers, as a kind of the cultural crossways in their reception of Italy.

Taking from there, I would further assert that the notion of freedom as intrinsically connected with the idea of making fun of social and moral taboos is present in the novelistic discourse of *Lady Chatterley's Lover* as a possibility open for the *realization* (Iser 212), or *Konkretisierung* (Ingarden 49) on the part of the reader.

My assumption is that, using a traditional form of the novel in *Lady Chatterley's Lover*, which he had well abandoned by the mid 1920s, for the sake of a parable-like symbolic form of writing in *The Plumed Serpent*, *The Man Who Died*, *The Woman Who Rode Away*, or *St Mawr*, and others, Lawrence nonetheless produced the work, which is as novel and as radical as any of the above mentioned texts is. And, mind, not because of the aura of the scandal around the publication of *Lady Chatterley's Lover*.

As a beginner Lawrence already had a clear-cut idea of what the novel should be like. It was pointed out in his essay on "Art and the Individual" (First Version 1908) that the "mission" of art consisted in "[bringing] us into a sympathy with as many men, as many objects, as many phenomena as possible. To be in sympathy with things is to some extent to recognize, to acquiesce in their purpose, to help on that purpose. We want, we are forever trying to unite ourselves with the whole universe..." (Lawrence 1985, 228:13-6). This statement foreshadows a famous definition of the novel to be given twenty years later in *Lady Chatterley's Lover*:

It is the way our sympathy flows and recoils that really determines our lives. And here lies the vast importance of the novel, properly handled. It can inform and lead into new places the flow of our sympathetic consciousness, and lead our sympathy away in recoil from things gone dead. Therefore, the novel, properly handled, can reveal the most secret places of life: for it is in the passional secret places of life, above all, that the tide of sensitive awareness needs to ebb and flow, cleansing and refreshing. (*LCL* 1934, 118)

We know Lawrence believed literature to be one of the ways of developing the reader's feelings. "We judge a work of art by its effect on our sincere and vital emotion, and nothing else" he remarked in

his essay "John Galsworthy", 1927 (*Phoenix* 539). Whatever transformations and corrections were later introduced his view remained much the same. A central notion in Lawrence's work as an essayist and a critic is that of the fullness of being, interpreted as being one with Cosmos, nature, God, and alive with all your feelings and emotions. In a sense it defined his approach to literature, especially in the earlier stages. His critical views of literary issues were shaped exactly by this notion. In his letter to Louie Burrows of 9 September 1910 Lawrence commented critically on Ford's writing in terms of counterposing "life" and "art": "He belongs to the opposite school of novelists to me: he says prose *must* be impersonal, like Turgenev or Flaubert. I say no" (*L I* 178). Lawrence would retain traces of this differentiation in the late 1920s, as can be seen, for instance, from his letter of 11 January 1926 to Koteliensky: "I have been thinking lately, the time has come to read Dostoevsky again: not as fiction, but as life. I am so weary of the English way of reading nothing but fiction in everything" (*L V* 374). As most scholars treat "the impersonality of the writer [as] central to the Modernist aesthetic" (Faulkner 15), Lawrence, on the above-quoted grounds, can hardly be considered as a modernist writer with the same authorial position towards "life" as, say, Joyce. However, as was shown by Kinkead-Weekes in his study of *Sons and Lovers*, Lawrence's writing was developing "towards an art which can render impersonal forces [...] below the level of consciousness, and help to diagnose more deeply the 'splits' which turn what ought to be creative into destruction" (Kinkead-Weekes 49).

How does Lawrence's belief in the novel as instrumental in developing a human work in the body of *Lady Chatterley's Lover*?

My suspicion is that it works both at the readerly and the writerly levels shaping a special bond with and for the reader.

Note Lawrence's letter of 5 July 1926 to Martin Secker written from Villa Mirinda near Florence: "[...] I don't feel much like doing a book, of any sort. Why do any more books? There are so many,² and such a small demand for what there are. So why add to the burden, and waste one's vitality over it? Because it costs one lot of blood.

Here [in Florence. - N.R.] we can live very modestly, and husband our resources" (*L* 5; 490). Though by saying that he and Frieda can live very modestly in Florence, Lawrence obviously means the material conditions, his words about "husband[ing] resources" acquire a portentous ambivalence, with a view to his beginning to work on *LCL* about the time the letter was written and completing his new book in two years. I suggest that by "husbanding" resources something other than just economizing is implied, something like marrying or making an effort to arrange some sort of marriage or consummation, in existential-cum-textual terms. This ambivalence seems to me to be crucial in the poetic structure and the corresponding reader's response to *LCL*.

The study of Lawrence's work, involving certain "new texts" like the eight-volume CUP edition of Lawrence's letters, makes us reconsider some of its aspects connected with the reader's perspective. It has become a cliché to say that modernist texts are elitist and reader-unfriendly, or "writerly", to use a structuralist term. However, the investigation of Lawrence's works *in toto* leaves us with a different sort of data. It seems Lawrence was designing the writing strategies to meet the expectations of the ideal or implied reader he had in mind. This is certainly not to suggest that he was the first to become aware of the reading public or raise the question about "to know whom to write for is to know how to write" (Woolf 264). What is striking about Lawrence's practice, though, is his awareness of the reader "at the other end" as changed, or changing, or having to get changed because of, or with the changing world. Lawrence's discourse is in this sense dialogic, that is, addressee-oriented. I assume that much in Lawrence's writing practice depended on orientating his discourse towards a provisional *modern* reader. Without drawing any parallels or making far-fetched conclusions about Lawrence's being the predecessor of the Reader Reception theory, I raise here the question about further research into the reception aspect of *Lady Chatterley's Lover*, still the more so that it directly leads its way to the discussion of the Russian translations of the source text.

When read as a sequence of events, the book is nothing but "a

description of sexual intercourse in a hut” to use Joyce’s dismissive account of it. However, when read as a specific identification pattern, the novel will open up as a ripe fruit. Cf. in Lawrence’s *Apocalypse*: “Start (implied ‘you’) with the sun, and the rest will slowly, slowly happen” (Lawrence 1980, 149). Interestingly, the dilemma *looks* like the dichotomy between the lisible and scriptable types of texts, yet it seems to stem from a different dimension, that is, from Lawrence’s belief in the novel being able to change one’s psyche, that is, change the reader.

To quote, “nothingness” is a recurrent word in *Lady Chatterley*. Everything is “nothingness” with Connie:

[...] she went through the days drearily. There was nothing now but this empty treadmill of what Clifford called the integrated life, the long living together of two people, who are in the habit of being in the same house with one another.

Nothingness! To accept the great nothingness of life seemed to be the one end of living. All the many busy and important little things that make up this grand sum-total of nothingness! (*LCL* 1960, 57)

The word “nothing/nothingness” repeated four times in the Chapter V concluding paragraph expresses Connie’s state of mind and body, and it also seems to claim the reader’s sympathy, be it for Connie’s sake or for his/her own sake.

Yet the word tends to fall flat on the reader’s ear unless s/he does something with or about the text. The novel is notorious for its highly repetitive and “preachy” discourse. Thus the reader’s problem of turning “nothingness” into “thingness”, which lies at the core of Connie’s existence, can be defined as the problem of understanding how the words are husbanded in a page.

It looks as if the reader’s husbanding of the text can happen if s/he reads it using some special lens. I think we get closer to the understanding of what sort of the optics it is, when we attempt to analyze Lawrence’s writing techniques of the dialogic narrative mode, the repetitive pattern and the open end structure considering them to be

the means of realizing an “unwritten space” of the reader.

The study of the writing technique in Lawrence's novels brings up a diverse and complicated picture, as was explicated by Lawrence's scholarship, including a number of papers read at the Paris Conference on *Singular or Plural* in spring 2007. Some of its aspects, like the split of *I*, which points to the Other as Double or mirror-self, link up Lawrence's work with the nineteenth-century novel rather than with modern fiction. This aspect, however, is not monolithic with him: the characters' mirror-like twinship in *The White Peacock* is replaced by an explicit figure of the protagonist's *Doppelgänger* in *The Trespasser*, and then, in *Sons and Lovers*, by an ironically foregrounded *I* which observes his *alter ego*. Other aspects, like the author's presence in the narrative, look ambivalent and even heterogeneous. There are cases when this aspect resembles the well-known (proto) modernist device of the author putting himself into the narrative in the guise of the speaker, as happens in *The White Peacock* and *The Trespasser*. In other cases, the author's presence in the text seems to be a result of Lawrence's specific sense of identity, see his “David” (1926). Thus the specificity of Lawrence's writing technique consists not so much in its being a centralized constituting point as in its being a pattern of identification based on the plurality of voices and discourses. This, in its turn, involves the designing of a technique of shifting from voice to voice, which I take to be a feature of the discourse of modernity, exactly because of the social-cultural agenda behind such polyphony. This technique took some time to shape in Lawrence's novels, and by 1915 it had been well elaborated as a discourse based on the plurality of voices, as I showed in my essay on “The Plurality of Selves and Voices in D. H. Lawrence's Early Writing: Trespassing the Boundaries”.³

So is it Lawrence's “traditional” novelistic discourse of the 1910s that we find in *Lady Chatterley's Lover*, or a different writing technique? At first glance the voice in the novel sounds like a fine blending of the third-person narrative and Connie's voice. See, for instance, a passage in chapter X:

But Clifford's voice went on, clapping and gurgling with unusual sounds. How extraordinary it was! How extraordinary he was, bent there over the book, queer and rapacious and civilized, with broad shoulders and no real legs! What a strange creature, with the sharp, cold inflexible will of some bird, and no warmth, no warmth at all! One of those creatures of the afterwards, that have no soul, but an extra-alert will, cold will. She shuddered a little, afraid of him. But then, the soft warm flame of life was stronger than he, and the real things were hidden from him. (*LCL* 1960, 144)

Yet the “cold inflexible will of some bird”, “creatures of the afterwards”, “the real things were hidden from him” seem to build on “an unwritten space” of the reader by means of his/her empathy-cum-identification.

The difficulty of identifying the changes from the third-person narrative to the “unwritten space” lies in their being unmarked either by elliptical phrases (cf. Bloom's discourse in *Ulysses*) or by some other language means. There is even no Bakhtinian ‘čuzoj’ language, (Bakhtin 141), the device which Joyce used in his *Dubliners* for the dramatizing of a protagonist's consciousness.³ In contrast to the above, Lawrence would use a repetition as a means of getting down to the bottom of Connie's or Mellors's psyche. See, for example, further in chapter X:

And he [Mellors] could go on in life, existing from day to day, without connexion and without hope. For he did not know what to do with himself.

He did not know what to do with himself. (*LCL* 1960, 147)

Here the phrase “He did not know what to do with himself” repeated as the opening of a new paragraph serves as a means of reaching the bottom of the reader's heart rather than a repetition undeleted by a sloppy writer.

So it seems Lawrence went further than just using his once-shaped writing technique of the plurality of voices, by turning it into a readerly communication and identification pattern.

Also, the choice of words marks off the characters' (and the reader's) social phobias and the (un)changeability of their psyche. See the case of Hilda in Chapter XVI:

'*He! He!* What name do you call him by? You only say *he*,' said Hilda.

'I've never called him by any name: nor he me: which is curious, when you come to think of it. Unless we say Lady Jane and John Thomas. But his name is Oliver Mellors.'

'And how would you like to be Mrs Oliver Mellors, instead of Lady Chatterley?'

'I'd love it.'

There was nothing to be done with Connie. And anyhow, if the man had been a lieutenant in the army in India for four or five years he must be more or less presentable. Apparently he had character. Hilda began to relent a little.

'But you'll be through with him in a while, she said, and then you'll be ashamed of having been connected with him. One can't mix up with the working people.' (*LCL* 1960, 251)

The meaning of the word "presentable" is broad enough to involve readers of several generations to come, to (re)consider their social taboos.

Finally, the open end of the third version allows the reader to "husband his/her resources" by making him/her face the unknown.

The analysis of the aspects of the dialogic narrative mode, the repetitive pattern and the open-end structure in *Lady Chatterley's Lover* as crucial for the implied reader to tune into the thingness and freedom, brings me to the question as to how they can possibly be translated into other languages, Russian in particular. And when we look at the four translations of *Lady Chatterley's Lover* (1932, 1989, 1991, 2000), three of them produced within the span of ten years, we get a nasty suspicion that the Russian translators had a very hard job with finding the Russian voice for Lawrence's *Lady C*.

The comparison of the Russian translations with the original brings up a specific peculiarity of the novelistic discourse in *Lady*

Chatterley's Lover, which, I claim, remains unrealized until the text is translated into a foreign language, yet it is instrumental in creating "an unwritten space" of the reader, and in realizing the text as a literary work (Iser 212). It is the sentence rhythm, the sequence of sentences as textual units, with their infinite alternations of pauses, paragraphs, repetitions, etc. It is the flow of discourse that serves to involve the reader, engage his/her empathy by a subtle means of identification, and thus to liberate his/her body and mind. Note I do not mean the poetic rhythm or the lyrical prose in the case of *Lady Chatterley's Lover*: what I suggest here is such an arrangement of discourse that it becomes a means of husbanding the reader's body and mind in the reader's manifold response to the text.

I would not stretch this point as far as saying that this specific feature of the discourse rhythm or flow tends to turn the novel into a metaphoric body, which needs the reader's unflagging attention and cooperation, to burst into living. Yet some such husbandry does seem to work in *Lady Chatterley's Lover*.

And here lies, I think, a major difficulty in translating the text. The Russians have proved their loyalty to *Lady Chatterley's Lover* by producing four different translations of the source text. Yet the difficulty remains, and there also remains the challenge. Of the four translations that have been done so far, the one that approaches the fullness of the reader-liberating focus of the novel is the 1989 target text by I. Bagrov and M. Litvinova. It requires a breathless reading at one sitting, a result accomplished by the use of highly idiomatic Russian, and not by any subtle arrangement of the discourse via the endless variations of pauses, repetitions, paragraphing, etc.

See the closing part of Chapter V of the original text with its neat description of Connie's state of mind and body, which is accomplished by means of piling up "nothing" and "nothingness", "great nothingness" and "this grand sum-total of nothingness" (*LCL* 1960, 57). In reverse to this fourfold repetition, the Russian translators, instead of deploying the literal means of repeating the word "nothing" and its derivative "nothingness", chose to re-write the passage by making it both "adequate" to the source text and "acceptable" to

the Russian norms of writing (Toury 56-7) by using a rich combination of synonyms and arranging them in a scale-like way: “pusto” (empty), “pustota” (emptiness, nothingness), “pustynia” (desert), “iz odnikh [...]nulei” (zero-like), (Lourens 1989, 46). Compared to the creative skillfulness of this strategy, the translations by Tatyana Leshchenko and I. Gul’ read as bleak and meek: cf. “pustota” repeated three times (Lorens 1932, 70; Lourens 1991, 56).

Likewise, the repetitive passage from Chapter X “He did not know what to do with himself” (*LCL* 1960, 147), which I claim to be a subtle means of getting down both to Mellors’s and the reader’s psyche, is creatively re-phrased by Bagrov-cum-Litvinova through the use of an idiomatic expression “rasporiaditsia soboi” (to apply oneself to smth), instead of a word-for-word “(po)delat’ s soboi” (to do with oneself) (Lorens 1932, 176-77; Lourens 1991, 145), as well as a syntactic transformation of the source text statement ‘He did not know what to do with himself’ into the affirmative dialogic-like structure:

He just did not know what to apply himself to.

No, he [really] did not know what to apply himself to. (my back translation. – N.R.; Lourens 1989, 120)

Similarly, the third of the above quoted passages from Chapter XVI (*LCL* 1960, 251) reads as a more suggestive one in Bagrov-cum-Litvinova’s translation than in the other two target texts, though the language means used by the co-translators is as far from the word-for-word rendering as possible. Due to their choice, a Russian-speaking Hilda thinks of Mellors in terms of “ego možhno budet vyvozit’ v obshchestvo” (it would be possible to take him out), (Lourens 1989, 206) with every connotation of Hilda’s condescending manner towards her sister’s working-class lover ringing loudly and clearly, whereas the other two variants seem to fall flat on the reader’s ear (cf. “bolee ili menee priblemym chelovekom” – “a more or less acceptable person”; “bolee ili menee prilichnym” – “more or less decent”), (Lourens 1932, 301; Lourens 1991, 245).

Summing up my brief comparative survey *en passage*, I would

tentatively suggest that the creative, imaginative, non-literal and dialogic-oriented translation strategies should be a most effective means of bringing *Lady C* across the boundaries of languages and cultures.

So far there have been no less than two scores of the Russian editions of *Lady Chatterley's Lover* for the last eighteen years published in Russia, which have run into millions of copies. Though it is impossible to evaluate their overall effect on the Russian minds in terms of statistics, it is evident that, in the case of D. H. Lawrence, as well as Kafka, Woolf, Joyce and other twentieth-century modernist writers, the old Soviet phobias and financial constraints are slowly yielding to new patterns of cultural appropriation. Obviously, the liberating process is not limited to Lawrence's work alone.

Today the "intercultural space" between Russia and Italy is more dynamic and active than ever. For the last ten years Tonino Guerra has played an instrumental role in organizing the Russian cinema festival CROC, while Umberto Eco, thanks to the agreement signed between the Milano and the St Petersburg Publishing Houses, according to which no less than 100,000 copies of every Eco title should be printed in the translated form, is the best known international celebrity in Russia. To top it up, this year's centenary of futurism features as a spectacular cultural programme co-sponsored by Istituto Italiano di Cultura, together with the Moscow libraries, museums and theatres.

To sum up, you never know what may come out of a single seed sown in the intercultural soil. The wind bloweth where it listeth. Eighty years ago a copy of the 1930 edition of *Lady Chatterley's Lover* found its way to the Russian State library in Moscow. When you think of it, and of the fact that sixty years later, it burst into blossom in the 1990s producing three different translations and contributing to a new generation of Russian readers, then you know that efforts made in this direction, however unrewarding they may seem at the moment, are worth it.

Endnotes

- 1 See D. H. Lawrence Manuscripts: LaL10, in Department of Manuscripts and Special Collections, Nottingham University Library; also, Reinhold, Natalya. "A Travel Imagined." *Études Lawrenciennes*. 2007:191-219
- 2 Note an interesting coincidence between Lawrence's statement, and Virginia and Leonard Woolfs' talk called "Are Too Many Books Written and Published?" they were asked to broadcast in July 1927. (Lee 565 fn 66)
- 3 *Études Lawrenciennes*. 2009: 61-86.
- 4 Cf. "Eveline" for the words italicised, which can be interpreted as instance of "čužoj" language in the reporter's discourse: "She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains, and in her nostrils was the *odour* of dusty *cretonne*. She was tired. Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps *clacking* along the concrete pavement and afterwards *crunching* on the cinder path before the new red houses. One time there used to be a field there in which they used to play every evening with other people's children. Then a man from Belfast bought the field and built houses in it – not like their little brown houses, but bright brick houses with shining roofs. The children of the avenue used to play together in that field – the Devines, the Waters, the Dunns, little Keogh the cripple, she and her brothers and sisters. Ernest, however, never played: he was too grown up. Her father used often to hunt them in out of the field with his blackthorn stick; but usually little Keogh used *to keep nix* and call out when he saw her father coming. Still they seemed to have been rather happy then.' (Joyce 40-1; my italics)

Works cited

- Bakhtin, Mikhail. "From the Prehistory of Novelistic Discourse". *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge, London, New York: Longman, 1991 (orig. 1967): 124-56.
- Bunin, Ivan. "Gospodin iz San-Frantsisko" [The Gentleman from San Francisco]. *Sobraniye sochinenyi v 9 tomakh*. [Collected Works] 9 vols. Moscow: "Khudozhestvennaia literatura", vol. 4. 1966 (orig. 1915): 308-328.
- Faulkner, Peter., ed. *A Modernist Reader: Modernism in England, 1910-1930*. With an Introduction by P. Faulkner, London: B.T. Batsford, 1986.
- Fowles, John. "The Man Who Died: A Commentary (1992)", in *Wormholes: Essays and Occasional Writings*. Ed. and Intro. Jan Relf. London: Jonathan Cape, 1988: 229-240.
- Ingarden, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen, 1968.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach", in *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London, New York: Longman, 1991 (orig. 1972): 212-228.
- Joyce, James. *The Essential James Joyce*. With an Introduction and Notes by Harry Levin. London, Toronto: Granada, 1977.
- Kinkead-Weekes, Mark. *D. H. Lawrence: Triumph to Exile, 1912-1922*. The Cambridge Biography of D. H. Lawrence. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse and The Writings on "Revelation"*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1980 (orig. 1930).
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. London: Heinemann, 1934.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence (L)*. Cambridge: Cambridge University Press, 8 vols, 1979, 1993.

- Lawrence, D. H. *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. London: Heinemann, 1961 (orig. 1936).
- Lawrence, D. H. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf: A Biography*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Lourens, D. G. (Lawrence, D. H.) *Lyubovnik lede Chatterlee (LCL)*. Authorized trans. Tatiana Leshchenko. Berlin: Petropolis, 1932.
- Lourens, D. G. *Lyubovnik lede Chatterlee (LCL)*. Trans. I. Bagrov, M. Litvinova. Vladikavkaz: Ir, 1992 (orig. 1989).
- Lourens, D. G. *Lyubovnik lede Chatterlee (LCL)*. Trans. I. Gul'. Riga: Avise, 1991.
- Lourens, D. G. *Lyubovnik lede Chatterlee (LCL)*. Trans. V. Chukhno. Moscow: Eksmo-press, 2000.
- Reinhold, Natalya. "Martin Amis: 'Real'nost' pokorno sledovala za mnoi." [Reality meekly followed my call] *Voprosy literatury*. 2001: 5,135-176.
- Reinhold, Natalya. "A Travel Imagined". *Études Lawrenciennes*. Nanterre, 2007: 34, 191-219.
- Reinhold, Natalya. "Russian Culture and D. H. Lawrence's Work: An Eighty-Year Appropriation", in *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. Eds. Christa Jahnsen and Dieter Mehl. The Athlone Series. London, New York: Continuum, 2007: 187-198.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: JBPC, 1995.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader*. London: The Hogarth Press, 1925.
- Zaitsev, Boris. "Florentsia" [Florence] *Italia*. [Italy] Berlin: Grzhebin, 1923 (orig. 1920): 25-53.

Stefania Michelucci

La dimensione visiva in *Lady Chatterley's Lover*

La composizione di *Lady Chatterley's Lover*, romanzo pubblicato privatamente a Firenze nel 1928, impegna gli ultimi anni di vita dello scrittore, che, in lotta con la tisi, lavora instancabilmente al completamento di alcune opere (in parte pubblicate postume). Si tratta di poesie (*Pansies, Nettles, Last Poems*), del romanzo breve *The Escaped Cock*, audace riscrittura dell'episodio evangelico della resurrezione di Cristo, di *Sketches of Etruscan Places* e del saggio profetico *Apocalypse*. In questi stessi anni Lawrence riscopre l'attività pittorica: "Then suddenly, by having a blank canvas, I discovered I could make a picture myself. [...] I was forty before I had the real courage to try. Then it became an orgy, making pictures" (*SCW* 292-93). Accorgendosi di poter esprimersi con un mezzo diverso dalla scrittura – e più immediato di essa – egli completa un numero notevole di tele, le quali, indipendentemente dal loro valore artistico, si possono considerare il corrispettivo pittorico di ciò che stava cercando di fare contemporaneamente nella narrativa, nella saggistica e nella poesia.¹

L'ispirazione della sua pittura in questi anni appare vicina soprattutto a quella da cui scaturisce la tormentata creazione del romanzo (inizialmente un racconto, poi "lievitato" a dismisura) che passa attraverso ben tre versioni (*Le tre Lady Chatterley*, pubblicate per la prima volta in Italia da Mondadori nel 1954). Il romanzo stesso segna un punto di svolta nella carriera letteraria di Lawrence, ma costituisce anche, al contempo, un ritorno alle origini. Come molti critici hanno sottolineato, infatti, qui lo scrittore, dopo un'"esplorazione" di luoghi spazialmente e temporalmente remoti (Australia, Messico,

Nuovo Messico, ecc.), ritorna al cuore della vecchia Inghilterra rurale, individuando una via d'uscita alla vita totalmente inautentica dell'uomo d'oggi nella riscoperta dell'Eros, unica forza vitale capace di garantire una rinascita.²

L'azione del romanzo è infatti sostanzialmente riconducibile alla ricerca di una rinascita che giunge al proprio approdo attraverso la riscoperta di una sessualità primigenia, risultato della quale è anche un ritrovato contatto con il Mistero e l'Arcano; una sessualità capace di portare alla riconquista di un Eden da tempo perduto attraverso la liberazione dai falsi pudori che hanno portato al rifiuto del corpo e delle sue funzioni fisiologiche ("Tha's got the nicest arse of anybody. It's the nicest, nicest woman's arse as is! [...] An' if tha shits an' if tha pisses, I'm glad. I don't want a woman as coudna shit nor piss" [LCL 222-23]). Sono parole che rimandano a una corporeità ritenuta oscena dalla morale corrente e in parte, almeno fino all'ultima stesura del romanzo, dallo stesso Lawrence: la stessa corporeità che trova aperta espressione nei quadri dipinti in questi anni dallo scrittore, dove inoltre è quasi ostentato il pelo pubico, vero e proprio tabù dell'epoca vittoriana, persistente fino all'inizio del Novecento; sarà proprio la sua presenza a determinare il sequestro dei quadri in occasione della mostra alla Warren Gallery.³ Il pelo pubico diventa per Constance e Mellors oggetto quasi di venerazione:

You've got four kinds of hair, she said to him. On your chest it's nearly black, and your hair isn't dark on your head: but your moustache is hard and dark red, and your hair here, your love-hair, is like a little bush of bright red-gold mistletoe. It's the loveliest of all! He looked down and saw the milky bits of forget-me-nots in the hair on his groin. (LCL 220)

L'atteggiamento di Constance contrasta significativamente con quello di Parkin, il guardacaccia in *John Thomas and Lady Jane*, la seconda versione di *Lady Chatterley's Lover*: alla vista del pelo pubico della moglie egli prova un vero e proprio shock; travolto dall'orrore, fugge e in seguito ha difficoltà a toccare il corpo della donna.⁴ Nell'ultima *Lady Chatterley* si assiste a un completo superamento di

questo tabù e anche a un'esorcizzazione del fantasma vittoriano che aveva influenzato la prima fase della carriera artistica lawrenciana (si pensi alla tormentata iniziazione sessuale con Miriam in *Sons and Lovers* per esempio). Il pelo pubico diventa sacro, perché parte di un corpo che vibra di desiderio e che proprio attraverso il desiderio stesso entra in sintonia col pulsare della vita cosmica. Anche nei dipinti di Lawrence, traboccanti di corpi nudi in movimento, per lo più immersi in un paesaggio dalla vegetazione rigogliosa, è presente il pelo pubico che non viene mai celato.⁵



Figura 1: *Family on a Verandah*

In *Family on a Verandah* (1928), addirittura, il fuoco del dipinto è costituito proprio da quello della donna, evidenziato mediante linee convergenti a chiasmo su di esso. Predomina il corpo femminile, di cui Lawrence accentua soprattutto i fianchi e le cosce, centro della vita, della fertilità, artisticamente sproporzionati rispetto alla testa e alle esili braccia, che talvolta sembrano quasi confondersi con lo sfondo della tela. Interessante è inoltre la posizione dell'uomo, in equilibrio precario; una posizione ai nostri occhi scomoda, ma che costituiva una normale postura di riposo dei minatori: è un momento in cui Lawrence cerca di recuperare la vitalità legata alla corporeità della figura paterna, disprezzata e rifiutata nel capolavoro giovanile *Sons and Lovers*.⁶ Il quadro trabocca di citazioni pittoriche, dall'*Olympia* di Manet, ai bambini che ricordano i putti delle ville pompeiane. L'eros qui non è ancora vissuto come equilibrio degli opposti, ma appare quasi orientato verso se stesso. Manca l'esperienza dell'unione piena, come in gran parte degli amplessi tra Constance

e Mellors, che vedono i due amanti isolati e talvolta in conflitto; ci sarà bisogno di una serie di incontri, di una lenta educazione del corpo, prima che essi raggiungano la comunione totale: “It was no good that time. You wasn’t there. So he knew! Her sobs became violent” (LCL 172).



Figura 2: *Fire Dance*

Ma l’eros in Lawrence si esplica anche nel rapporto tra uomo e uomo: in *Fire Dance* (1926), due corpi maschili danzano, in preda a una sorta di estasi, intorno al fuoco, e l’autore dà forte prominenza ai glutei e alle cosce – metonimicamente connessi al fallo, fonte della vita – rispetto alla testa, sede della razionalità, e alle braccia, che ne sono lo strumento. Nella figura, che si vede da dietro, il busto stesso è sproporzionato rispetto alle gambe, cosa che in definitiva accresce l’espressività del dipinto. L’interesse di Lawrence per il contatto non solo tra uomo e donna ma anche tra uomo e uomo, quell’intimità fisica che aveva disperatamente cercato di instaurare tra Birkin e Gerald in *Women in Love*, ma che non era riuscita a crearsi per l’aridità mentale di quest’ultimo, si affaccia in *Lady Chatterley’s Lover* attraverso la rievocazione del rapporto avuto da Mellors con il suo colonnello, che suggerisce un contatto profondo tra i due uomini:

I liked my Colonel. Did you love him? Yes! I loved him. And did he love you? Yes! In a way he loved me. [...] He was a very intelligent man [...] a passionate man, in his way: and a very clever officer. I lived under his spell, while I was with him. I sort of let him run my life. And I never regret it. (LCL 216)



Figura 3: *Dance Sketch*

Una variante del tema di *Fire Dance* si presenta in *Dance Sketch* (1928), dipinto in cui uomo, donna, animale sono immersi nel ritmo vorticoso della danza, in uno sfondo che, mentre nella forma piramidale ricorda gli ultimi quadri di Cézanne (la serie dei bagnanti), pittore molto amato da Lawrence (si veda il saggio "Introduction to These Paintings"), nonché le figure danzanti di Matisse e alcuni dipinti delle tombe etrusche, soprattutto nell'opposizione cromatica uomo-scuro, donna-chiara,⁷ al tempo stesso evoca un episodio orgiastico e ritualistico del romanzo, ossia la danza di Constance nuda sotto la pioggia (episodio che ella non esiterà a raccontare all'incredulo e scioccato marito Clifford). Si tratta di un battesimo che preannuncia la sua rinascita e che ricorda la danza di Anna nuda davanti al fuoco in *The Rainbow*:⁸

She ran, and he saw nothing but the round wet head, the wet back leaning forward in flight, the rounded buttocks twinkling: a wonderful covering female nakedness in flight (*LCL* 221).



Figura 4: *Yawning*

Una situazione affine trova espressione nel dipinto che evoca già nel titolo un momento di rilassato abbandono a un impulso fisico, *Yawning* (1927-8),⁹ incentrato sul passaggio dalla notte al giorno e quindi dalla morte alla vita. Da notare l'abluzione lustrale dei corpi, la dimensione quasi grottesca del torace maschile, il ventre prominente della donna pronto ad accogliere una nuova vita.¹⁰ Constance si accorgerà presto di aspettare un bambino da Mellors ed esulterà nel risveglio della propria funzione vitale da tempo inaridita.

Sia ai dipinti sia al romanzo è sottesa l'idea che la rigenerazione attraverso l'eros può avvenire solo se si è in armonia con il proprio corpo, il che comporta anche vincere la vergogna di esso, esorcizzare l'associazione del corpo alla malattia e all'impurità che la riforma protestante aveva portato con sé in Inghilterra (si veda "Introduction to These Paintings").¹¹



Figura 5: *Boccaccio Story*

Vorrei a questo proposito illustrare un quadro particolarmente interessante e appropriato a questo convegno, *Boccaccio Story* (1926), espressiva oggettivazione della visione di un Medioevo come periodo di serena accettazione della fisicità. Appropriato a questo convegno, ripeto, non solo perché trae ispirazione dalle novelle del Boccaccio, ma anche perché era appeso nella cucina di Villa Mirinda a Scandicci dove Lawrence soggiornò dal 1926 al 1928.¹² Si tratta della figura di un giardiniere, immerso nella campagna Toscana, colto in un momento di riposo che si trasforma in un bagno solare, con il corpo cullato dalla brezza primaverile. È uno dei quadri più riusciti di Lawrence per la dinamicità che lo caratterizza e per l'armonia delle forme, per l'organizzazione equilibrata di linee circolari, archi e angoli, convergenti

nel punto focale del quadro, l'organo sessuale del giardiniere, la parte maggiormente illuminata dalla luce. Le linee affusolate dell'uomo (che evocano *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello), rinviano a forme geometriche pure, alla struttura primigenia della pietra, rivendicandone la corporeità plastica in un paesaggio inondato dalla luce.

Come abbiamo precedentemente accennato, per Constance e Mellors la rinascita avviene in modo graduale, come progressivo intensificarsi della fiamma che prende vita dagli incontri di due esseri, Lady Chatterley e il guardacaccia, entrambi, prima dell'incontro rigeneratore, in preda a uno stato di profonda frustrazione e depressione che nell'una ha prodotto una tendenza al deperimento fisico (diremmo adesso alla pericolosa anoressia che cancella la sua femminilità): "Out of her disconnection, a restlessness was taking possession of her like a madness. [...] It thrilled inside her body, in her womb, somewhere, till she felt she must jump into water and swim, to get away from it: a mad restlessness [...] And she was getting thinner" (*LCL* 20), e nell'altro il bisogno della fuga dal mondo in un bosco che però si rivela una protezione inadeguata dall'universo "civile" che lo circonda.¹³ È il mondo delle ciminiere, dei morti-in-vita che conducono un'esistenza meccanica e priva di senso, come la folla che Eliot vede passare sul London Bridge in *The Waste Land* e dei quali il poeta dice, prendendo a prestito le parole utilizzate da Dante per gli ignavi, "... so many/I had not thought death had undone so many".¹⁴

La scelta ascetica dell'isolamento, condannata in se stessa da Lawrence in un racconto di questi anni, *The Man Who Loved Islands*,¹⁵ rappresenta pur sempre una scelta preferibile a un rapporto privo d'amore, come quello di Mellors con l'ex-moglie Bertha Coutts, pronta a prostituirsi pur di riacchiappare il marito e ristabilire una parvenza di normalità, in un rapporto che rappresenterebbe la degenerazione dell'eros, vera e propria pornografia, come quello instaurato con l'invalido-bambino Clifford dalla *nurse* Mrs Boulton, figura di amante-madre.¹⁶

D'altra parte, un vero rapporto d'amore, che presuppone una forte polarità tra i due partner, risulta, proprio a motivo di essa, difficile da instaurare. Tale difficoltà è metaforizzata da Lawrence nello stesso modo di esprimersi dei due personaggi: il dialetto parlato da Mellors

risulta inizialmente incomprensibile per Constance Chatterley, che dapprima gli risponde a monosillabi, e che poi, prima della piena unione, dev'essere "convertita" dal guardacaccia, il quale si fa portavoce di Lawrence nella propria critica al denaro, a quel potere che ha ormai imprigionato le nuove generazioni, privandole di ogni forza vitale.¹⁷ Purtroppo le "prediche" di Mellors-Lawrence rappresentano un'intrusione di materiale estraneo nell'audace, sottile esplorazione delle emozioni profonde e misteriose suscitate dall'incontro dei corpi messa in atto dallo scrittore, che in parte spreca l'occasione di dar vita a un romanzo intimistico di nuovo tipo, introducendovi elementi del *novel of talk* che risultano incompatibili con esso.¹⁸ E una scollatura non meno netta si avverte tra le parti dell'opera ambientate nella dimora patrizia di Clifford, che rientrano in qualche modo nel *novel of manners* di ambientazione alto-borghese e quelle che si svolgono nel bosco. Di ciò risente anche la caratterizzazione dei personaggi: la Constance che diviene amante del guardacaccia non sembra avere moltissimo a che fare con la donna elegante ed emancipata presentataci all'inizio del romanzo, e il guardacaccia stesso ci appare a tratti troppo intellettuale in relazione al proprio status sociale e al ruolo che deve sostenere in relazione a Constance.

In definitiva, a redimere almeno in parte il romanzo sono proprio i momenti in cui Lawrence esplora le potenzialità di una scrittura pittorica. È indubbio che lo scrittore, in questo periodo, si sforzi di rinnovare il proprio linguaggio artistico guardando alle arti figurative, che esercitano su di lui un impatto particolarmente forte. Basti pensare ai suoi scritti sugli affreschi delle tombe etrusche e soprattutto, come si è già detto, alla sua vigorosa ripresa dell'attività di pittore, che si esplica spesso in studi di nudi, i quali furono oggetto di una censura spietata come quella di cui fu vittima il romanzo stesso.¹⁹

Va ricordato, a questo proposito, che l'interesse per le arti visive ha sempre caratterizzato la vita dello scrittore. Basti pensare ai quadri di Paul, il protagonista di *Sons and Lovers*, ai numerosi riferimenti pittorici che qui spaziano dall'impressionismo, al simbolismo, all'espressionismo, ai rimandi ai preraffaelliti in *The White Peacock*, all'arte africana e alle "degenerazioni" di quella astratta in *Women in Love*, ai murales

di Diego Rivera in *The Plumed Serpent*, per fare alcuni esempi.²⁰ Vorrei aprire una breve parentesi su *Sons and Lovers*, romanzo in cui a mio parere è fortissima la modalità visiva della scrittura, per esempio, nell'iniziazione sessuale di Paul con Clara, nel capitolo "Passion", che raggiunge il culmine in una scena, nella quale l'elemento dominante è il fiume, il Trent in piena, che si presenta come ovvio correlativo della passione. La gamma cromatica qui utilizzata dà luogo a un forte contrasto tra colori scuri, opachi, come il "brown" e il "grey" e il rosso acceso dei petali, contrasto che richiama in modo certamente non casuale la pittura post-impressionista: "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 feet" (*SL* 355). Si tratta di una modalità visiva che paradossalmente sembra indebolirsi man mano che Lawrence riprende l'attività pittorica.

In *Lady Chatterley's Lover*, all'inizio del romanzo, le due sorelle scelgono come meta per la loro formazione accademica Dresda, nucleo d'irradiazione dell'espressionismo, movimento che, con le sue deformazioni delle linee corporee, ha influenzato notevolmente la pittura lawrenciana. Il lettore scopre inoltre la presenza di dipinti di Renoir e Cézanne nella camera di Constance Chatterley, nella quale l'invalido marito Clifford, incarnazione del primato della mente e della morte del corpo nella società contemporanea, non mette mai piede.²¹ Significativa, inoltre, l'implicita condanna dell'arte astratta oggettivata nella parte finale del romanzo, in Duncan Forbes, sorta di alter ego del Loerke di *Women in Love*, il quale, affascinato da Constance, è disposto ad assumersi la paternità del bambino che porta in grembo, se lei in cambio posa per lui, precisando di non voler alcun contatto fisico con lei. Della sua arte ci viene detto che essa:

was all tubes and valves and spirals and strange colours, ultra modern, yet with a certain power, even a certain purity of form and tone: only Mellors thought it cruel and repellant. He didn't venture to say so, for Duncan was almost insane on the point of his art; it was a personal cult, a personal religion with him.²² (*LCL* 286)

Il rifiuto dell'astrattismo Lawrence lo manifestò nella vita stessa, per esempio il 18 gennaio 1927, quando, durante la composizione del romanzo, visitò a Firenze lo studio di Alberto Magnelli, la cui arte gli apparve priva di vita, asetticamente vuota (“All that labour [...] and real technical achievement, over the cremated ashes of an inspiration!”).²³

Non sappiamo con esattezza quali quadri Lawrence abbia visto nello studio di Magnelli, ma la sua reazione fu probabilmente provocata soprattutto dalla scomposizione geometrica della forma umana, dalla dissezione e semplificazione delle forme corporee. Magnelli può avere influenzato lo scrittore nella creazione del personaggio di Duncan Forbes (insieme a Duncan Grant – figura gravitante intorno al Bloomsbury Group e a Lady Ottoline Morell – a Roger Fry e Clive Bell e alla loro idea di “Significant Form”).²⁴ A proposito di Forbes Constance, dopo l'ultimatum del pittore a posare per lui, afferma sprezzantemente:

I don't care. He'll only be painting his own feelings for me, and I don't mind if he does that. I wouldn't have him touch me, not for anything. But if he thinks he can do anything with his owlish arty staring, let him stare. He can make as many empty tubes and corrugations out of me as he likes. It's his funeral.— He hated you for what you said: that his tubified art is sentimental and self-important. But of course it's true— (LCL 287)



Figura 6: *Contadini*

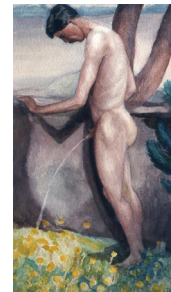


Figura 7: *Dandelions*

È interessante notare che Magnelli si dedicò alla riscoperta della vita contadina Toscana, ma lo fece in modo completamente opposto a

quello di Lawrence, come evidenzia il confronto tra la fisicità di quadri come *Contadini* e *Dandelions*, con le raffigurazioni della vita rurale del pittore italiano.

Dandelions esalta le funzioni fisiologiche, comprese quelle giudicate più volgari (al pari del passo del romanzo che ho precedentemente citato). A proposito di questo quadro Lawrence scrive: “I just did a water-colour of a naked man pissing against a wall, as the Bible says. [i Samuel xxv, 22, 34, that pisseth against]. It's most tender and touching, and I shall exhibit it in London”.²⁵ Il quadro fu rifiutato sia da Dorothy Warren per la mostra, sia dell'editore Stephensen per la pubblicazione nel catalogo. È proprio l'aggettivo “tenero” – nella fattispecie riferito, si direbbe, all'innocenza con cui viene compiuto l'atto dell'urinare – che mette in luce l'intimo rapporto esistente tra il dipinto e l'idea del contatto fisico che informa il romanzo, per il quale uno dei titoli ideati da Lawrence fu appunto *Tenderness*.



Figura 8: *Flight Back into Paradise*

Concludendo vorrei fare riferimento a due dipinti che potrebbero essere considerati illustrazioni del romanzo, o meglio evocazioni dello stesso: uno di essi è *Flight Back into Paradise* (1927),²⁶ in cui Lady Constance nelle sembianze e nella posizione di una lottatrice sumo, fugge disperata dal fuoco e dal fumo delle miniere, dall'inferno dell'industrializzazione e da una figura eterea, pallida, quasi un angelo funereo della morte come Clifford, per rifugiarsi tra le braccia possenti e quasi demoniache del guardacaccia. Si tratta non solo della riconquista del Paradiso, ma di un Paradiso terreno (da qui l'espansione toracica, l'estensione corporea, per riguadagnare tutto

ciò che lo spirito ha ucciso, per riappropriarsi del dimenticato linguaggio del corpo, dell'istintualità mortificata dalla mente).²⁷



Figura 9: *Close-Up*

Un altro dipinto, *Close-Up* (1927-28), rappresenta invece una satira del cinema,²⁸ dei vuoti divertimenti del mondo moderno, espressa anche nel romanzo, per esempio allorché Mellors rifiuta di baciare sulle labbra Constance, sentendo totalmente inautentico un atto divenuto ormai convenzionale consacrazione hollywoodiana dell'amore "romantico", ossia di un rapporto tra uomo e donna "educato", commercializzato e in fondo privo di significato. Il bacio, in questa prospettiva, diviene, paradossalmente, mancanza di contatto e infatti in *Close-Up* vediamo due volti enormi, le cui labbra non si incontrano – si sfiorano appena – mentre l'uomo guarda altrove. Abbiamo qui una visualizzazione di quel "sex in the head" nei confronti del quale lo scrittore manifesta un profondo, sarcastico disprezzo, e che sintetizza quella da lui definita, nel saggio "Art and Morality" (1925), l'immagine Kodak del mondo.

Note

- 1 L'attività pittorica aveva caratterizzato anche gli anni giovanili di Lawrence, quelli che precedono il viaggio in Germania e in Italia con Frieda nel 1912, ma essa consisteva soprattutto in imitazione di dipinti di tradizione ottocentesca, disponibili nelle Midlands (Frank Brangwyn, Peter de Wint, J. Lawton Wingate, Colin Hunter e Maurice Greiffenhagen). Sulla formazione artistica dello scrittore si vedano Spalding, Frances. *D. H. Lawrence and the Visual Arts*. Nottingham: Castle Museum, 1985, pp. 4-17, e, sulla prima attività pittorica, Baron, Carl. "D. H. Lawrence's Early Paintings", in *Young Bert: an Exhibition of the Early Years of D. H. Lawrence*. Ed. L. Edwards and D. Phillips. Nottingham: Castle Museum, 1972, pp. 32-65.
- 2 Cfr. Squires, Michael. "Introduction" to *Lady Chatterley's Lover*. London: Penguin, 1994, pp. xiii-xxxii; Spilka, Mark. *The Love Ethic of D. H. Lawrence*. Bloomington: Indiana University Press, 1955 e, dello stesso autore, *Renewing the Normative D. H. Lawrence*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992. Si veda anche Ellis, David. *D. H. Lawrence Dying Game 1922-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 321-97, Cenni, Serena. "Introduzione" a *L'amante di Lady Chatterley*. Venezia: Marsilio, 2001, pp. 7-16, e Michelucci, Stefania. *Space and Place in the Works of D. H. Lawrence*. Jefferson: McFarland, 2002, pp. 107-13.
- 3 A questo proposito cfr. Neville, George. *A Memoir of D. H. Lawrence*. Ed. Carl Baron. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Si vedano inoltre Ellis, David. *D. H. Lawrence Dying Game 1922-1930*. Cit., p. 490, e Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri. Milano: Bocca Editori, 2001, p. 235. Nelle arti figurative il pelo pubico fa la sua prima apparizione nel provocatorio e antiaccademico quadro di Courbert (*L'origine du monde*, 1866).
- 4 Il pelo pubico aveva avuto un effetto scioccante e devastante in John Ruskin; sembra addirittura che la sua vista sia stata la causa del suo divorzio da Effie Gray. Cfr. Michelucci, Stefania. "Laying the Ghost: D. H.

- Lawrence's Fight with Ruskin", in *Ruskin and Modernism*. Ed. Giovanni Cianci and Peter Nicholls. Basingstoke: Palgrave, 2001, pp. 184-87.
- 5 In una poesia della raccolta *Nettles* (1930), "13,000 People" (il titolo allude al numero dei visitatori della mostra), Lawrence, prendendo di mira il criterio adottato dalla polizia per il sequestro dei quadri, sferra un violento attacco all'ipocrisia dei connazionali: "Thirteen thousand people came to see/my pictures, eager as the honey bee/for the flowers; and I'll tell you what/all eyes sought the same old spot/in every picture, every time,/and gazed and gloated without rhyme/or reason, where the leaf should be,/the fig-leaf that was not, woe is me!/[...]/I tell you, there must be something wrong/with my fellow-countrymen; or else I don't belong". Lawrence, D. H. *The Complete Poems*. Eds. Vivian de Sola Pinto and Warren F. Roberts. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, pp. 577-79.
- 6 Anche Mellors incarna alcuni tratti della figura paterna. È figlio di un minatore, come il genitore dello scrittore, ha lavorato nelle miniere, e parla dialetto. Egli costituisce ovviamente anche una proiezione dell'autore stesso. Secondo Frieda, Lawrence si identificava sia con Mellors sia con Clifford: "The terrible thing about Lady C. is that Lawrence identified himself with both Clifford and Mellors, that took courage, that made me shiver, when I read it as he wrote it". *Frieda Lawrence: The Memoirs and Correspondence*, Ed. E.W. Tedlock, Jr. London: Heinemann, 1961, p. 352.
- 7 Sono grata a Simonetta de Filippis per avere fatto presente il rapporto tra il quadro e gli affreschi delle tombe etrusche visitate da Lawrence in occasione del convegno su *LCL: il testo, la censura, le interpretazioni* (Firenze 29-31 maggio 2008).
- 8 Mentre in *The Rainbow* si crea una scissione nella coppia (Will che non osa varcare la soglia, non riesce a contemplare il corpo nudo della moglie immerso nel ritmo vorticoso della danza), in *Lady Chatterley's Lover*, il corpo danzante di Connie ha un effetto ipnotico sul guardacaccia, concludendosi con il loro amplesso: "He gathered her lovely, heavy posteriors one in each hand and pressed them in towards him in a frenzy, quivering motionless in the rain" (*LCL* 221).
- 9 Un riferimento allo sbadiglio, momento di liberazione corporea, è presente anche nel romanzo.

- 10 Cfr. Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", cit.
- 11 Si veda Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence e la 'melità' delle mele. O del recupero della corporeità", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Cit., pp. 213-29.
- 12 Si veda Ellis, David. *D. H. Lawrence Dying Game 1922-1930*. Cit., pp. 29-30; Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", cit., e, dello stesso autore, "The Peasants of the Villa Mirenda." *D. H. Lawrence Review* 30 (2001): 1-12.
- 13 La condanna dell'industrializzazione e della meccanizzazione, della logica del denaro che tutto distrugge è presente in Lawrence fin dalle prime opere. Si veda per esempio *Twilight in Italy*, dove lo scrittore si domanda che ne sarà della bellezza e purezza naturale del lago di Garda.
- 14 Eliot, Thomas S. "The Burial of the Dead", in *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1973, p. 53.
- 15 È opportuno sottolineare che l'isolamento, cui Lawrence è più volte tentato, risulta completamente fallimentare e infine anti-umano nei racconti "The Man Who Love Island" and "The Man Who Was Through with the World". L'idea stessa è ribadita in *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921), dove Lawrence scrive "Man doth not live by bread alone. He lives even more essentially from the nourishing creative flow between himself and another or others [...] between the individual and the outer universe" (PU246). Sui racconti cfr. Turner, J.F. "The Capacity to Be Alone and Its Failure in D. H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'", *D. H. Lawrence Review* 16 (1983): 259-89; Willbern, David. "Malice in Paradise: Isolation and Projection in 'The Man Who Loved Islands'", *D. H. Lawrence Review* 10 (1977): 223-41; e Michelucci, Stefania. "The Violated Silence: D. H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'", in *Translating Floating Islands*. Ed. Stephanos Stephanides and Susan Bassnett. Bologna: COTEPRRA Reader Series, 2002, pp. 128-34.
- 16 Cfr. Ben-Ephraim, Gavriel. "The Achievement of Balance in *Lady Chatterley's Lover*", in *D. H. Lawrence's "Lady": A New Look at "Lady Chatterley's Lover"*. Ed. Michael Squires and Dennis Jackson, Athens: The University of Georgia Press, 1985, pp. 136-53.
- 17 Cfr. Worthen, John. *D. H. Lawrence*. London: Edvard Arnold, 1991, pp.

- 100-16; Blanchard, Lydia. "Lawrence, Foucault, and the Language of Sexuality", in *D. H. Lawrence's "Lady": A New Look at "Lady Chatterley's Lover"*, cit., pp. 17-35; and Gordon, David. J. "Sex and Language in D. H. Lawrence", *Twentieth Century Literature* 27 (1981): 362-75.
- 18 Gran parte della critica, tra cui in primo luogo, l'influente Leavis, F.R. *D. H. Lawrence Novelist*. London: Chatto and Windus, 1955 e anche Spilka, Mark. *The Love Ethic of D. H. Lawrence*, pur con reazioni diverse, hanno considerato il romanzo non paragonabile a capolavori quali *The Rainbow* e *Women in Love*. Concorde è anche la lettura di Bell, Michael (*D. H. Lawrence: Language and Being*), che in parte riscatta il romanzo definendolo "broadly successful within its own terms [...]. It is a popular moral fable for adults told with a passionate, but humorous verve" (p. 225). Posizioni critiche diverse si sono soffermate soprattutto sulla differenza tra le tre versioni. Si segnalano inoltre i saggi raccolti nel volume *D. H. Lawrence's "Lady": A New Look at "Lady Chatterley's Lover"*, cit.
- 19 Sull'attività pittorica, non ancora sufficientemente studiata dalla critica, si veda l'articolo dello storico dell'arte Hubert Crehan. "Lady Chatterley's Painter: The Banned Pictures of D. H. Lawrence". *Art News* 55 (1957): 38-43 e 63-66. La monografia di R.W. Millett, *The Vultures and the Phoenix: A Study of the Mandrake Press Edition of the Paintings of D. H. Lawrence*. London and Toronto: Associated University Presses, 1983, prende in esame i quadri in riferimento ai temi dei romanzi proiettando, a mio avviso in modo spesso arbitrario, immagini delle opere narrative sui dipinti. Si veda inoltre Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*. Ed. Poplawski Paul. Westport: Greenwood Press, 2001, pp. 19-30, e, dello stesso autore, "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence and Cézanne", cit.
- 20 Tra le monografie su Lawrence che dedicano attenzione all'attività pittorica si segnalano: Hyde, Virginia. *The Risen Adam: D. H. Lawrence's Revisionist Typology*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992, e Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999. Di Stewart Jack cfr. anche *Color, Space, and Creativity:*

Art and Ontology in Five British Writers. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

- 21 Mancano altri riferimenti pittorici nel romanzo a eccezione di un commento satirico su Renoir da parte degli amici di Clifford, in una di quelle lunghe, vuote, ed estenuanti conversazioni a cui Lady Chatterley deve assistere: “Renoir said he painted his pictures with his penis—he did too lovely pictures” (*LCL* 40).
- 22 Lawrence scrive in “Christis in the Tyrol”: “the Secession pictures in Munich [...] so shrill and restless”. (*TI* 43)
- 23 Lettera a Dorothy Brett, 20 gennaio 1927. (*Letters V* 629)
- 24 Cfr. Cianci, Giovanni. “D. H. Lawrence e la ‘melità’ delle mele. O del recupero della corporeità.” e Gregori, Flavio. “Cézanne a Bloomsbury tra rivoluzione e conservazione: Roger Fry” in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Cit., pp. 213-29 e pp. 125-43.
- 25 Lettera a Juliette Huxley, 27 marzo 1928. (*Letters VI* 344)
- 26 A proposito di questo dipinto Lawrence scrive: “I’m just finishing a nice big canvas, Eve dodging back into Paradise, between Adam and the Angel at the Gate, who are having a fight about it – and leaving the world in flames in the far corner behind her. Great fun, and of course a capolavoro!!” Lettera a Dorothy Brett, 9 febbraio 1927. (*Letters V* 639)
- 27 Arthur J. Statham, uno dei critici che si schierarono dalla parte di Lawrence durante le vicende giudiziarie della mostra alla Warren Gallery, sostenne che il quadro resta un’espressione appropriata ed efficace di ciò che l’autore voleva dire, indipendentemente dalla tecnica della composizione, del disegno e del colore. Cfr. Statham, Arthur J. *Evening News*. venerdì 16 agosto 1929.
- 28 Cfr. Ellis, David. *D. H. Lawrence Dying Game 1922-1930*. Cit., p. 411.

Riferimenti bibliografici

Baron, Carl. "D. H. Lawrence's Early Paintings" in *Young Bert: an Exhibition of the Early Years of D. H. Lawrence*. Ed. L. Edwards and D. Phillips. Nottingham: Castle Museum, 1972.

Bell, Michael. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Ben-Ephraim, Gavriel. "The Achievement of Balance in *Lady Chatterley's Lover*", in *D. H. Lawrence's "Lady": A New Look at "Lady Chatterley's Lover"*. Ed. Michael Squires and Dennis Jackson. Athens: The University of Georgia Press, 1985.

Blanchard, Lydia. "Lawrence, Foucault, and the Language of Sexuality", in *D. H. Lawrence's "Lady": A New Look at "Lady Chatterley's Lover"*. Ed. Michael Squires and Dennis Jackson. Athens: The University of Georgia Press, 1985.

Cenni, Serena. "Introduzione" a *L'amante di Lady Chatterley*. Venezia: Marsilio, 2001.

Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence e la 'melit ' delle mele. O del recupero della corporeit ", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri. Milano: Bocca Editori, 2001.

Crehan, Hubert. "Lady Chatterley's Painter: The Banned Pictures of D. H. Lawrence". *Art News* 55 (1957).

Eliot, T.S. "The Burial of the Dead", in *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1973.

Ellis, David. *D. H. Lawrence Dying Game 1922-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Gordon, David J. "Sex and Language in D. H. Lawrence", in *Twentieth Century Literature* 27 (1981).

Gregori, Flavio. "Cézanne a Bloomsbury tra rivoluzione e conservazione: Roger Fry", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri. Milano: Bocca Editori, 2001.

Hyde, Virginia. *The Risen Adam: D. H. Lawrence's Revisionist Typology*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Lawrence, Frieda. *Frieda Lawrence: The Memoirs and Correspondence*. Ed. E. W. Tedlock, Jr. London: Heinemann, 1961.

Leavis, F.R. *D. H. Lawrence: Novelist*. London: Chatto and Windus, 1955.

Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation and Sexuality*. Ed. Paul Poplawski. Westport: Greenwood Press, 2001.

Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. A cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri. Milano: Bocca Editori, 2001.

Michelucci, Stefania. "Laying the Ghost: D. H. Lawrence's Fight with Ruskin", in *Ruskin and Modernism*. Ed. Giovanni Cianci and Peter Nicholls. Basingstoke: Palgrave, 2001.

Michelucci, Stefania. "The Peasants of the Villa Mirenda". *D. H. Lawrence Review* 30 (2001).

Michelucci, Stefania. "The Violated Silence: D. H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'", in *Translating Floating Islands*. Ed. Stephanos Stephanides and Susan Bassnett. Bologna: COTEPRA Reader Series, 2002.

Michelucci, Stefania. *Space and Place in the Works of D. H. Lawrence*. Jefferson: McFarland, 2002.

Millett, R.W. *The Vultures and the Phoenix: A Study of the Mandrake Press Edition of the Paintings of D. H. Lawrence*. London and Toronto: Associated University Presses, 1983.

Neville, George. *A Memoir of D. H. Lawrence*. Ed. Carl Baron. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Spalding, Frances. *D. H. Lawrence and the Visual Arts*. Nottingham: Castle Museum, 1985.

Spilka, Mark. *Renewing the Normative D. H. Lawrence*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992.

Spilka, Mark. *The Love Ethic of D. H. Lawrence*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

Squires, Michael. "Introduction" to *Lady Chatterley's Lover*. London: Penguin, 1994.

Statham, Arthur J. *Evening News*, venerdì 16 agosto 1929.

Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

Stewart, Jack. *Color, Space and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Turner, J. F. "The Capacity to Be Alone and Its Failure in D. H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'", *D. H. Lawrence Review* 16, (1983).

Willbern, David. "Malice in Paradise: Isolation and Projection in 'The Man Who Loved Islands'", *D. H. Lawrence Review* 10, (1977).

Worthen, John. *D. H. Lawrence*. London: Edward Arnold, 1991.

Franco Marucci

L'ultima parola di Lady Chatterley

So I love chastity now, because it is the peace that comes of fucking. I love being chaste now. I love it as snowdrops love the snow. I love this chastity, which is the pause of peace of our fucking, between us now like a snowdrop of forked white fire. And when the real spring comes, when the drawing together comes, then we can fuck the little flame brilliant and yellow, brilliant. But not now, not yet! Now is the time to be chaste, it is so good to be chaste, like a river of cool water in my soul. I love the chastity now that it flows between us. It is like fresh water and rain. How can men want wearisomely to philander. What a misery to be like Don Juan, and impotent ever to fuck oneself into peace, and the little flame alight, impotent and unable to be chaste in the cool between-whiles, as by a river.

Questo brano è il sestultimo paragrafo del romanzo ed è sulle sue irradiazioni che questo contributo è costruito e sviluppato. Nel titolo ho giocato volutamente con e sulle parole. Come è evidente questa non è una “parola” di Lady Chatterley come personaggio, ma fa parte della lettera di “John Thomas” a “Lady Jane” con cui il romanzo si chiude: sono quindi parole di Mellors, e parole di *Lady Chatterley*, in corsivo, cioè come titolo del romanzo. Ma il paragrafo è l'ultimo, idealmente, perché gli altri rimanenti di questa lettera constano più che altro di formule di cortesia e di congedo. I punti in esso toccati e le cose che vi vengono dette sono quindi un esergo e un testamento del personaggio Mellors, e di Lawrence in quanto riflesso nel personaggio. Lo prendo dunque, questo passo, come una o la *mise en abyme* del romanzo, come si usava dire qualche tempo fa. Ed è comunque la mia personale *mise en abyme*.

Il punto di partenza è l'invocazione sconcertante della castità nel

senso che Mellors cerca di spiegare: castità come pace che segue l'amplesso, e periodo di astinenza che precede un nuovo amplesso, un'alternanza riflessa nelle immagini del fiocco di neve, freddo (il dopo dell'amplesso), e della fiamma incandescente (prima dell'amplesso successivo). Lawrence fa auspicare al suo personaggio una disciplina della pulsione, la quale si ricarica, come i fiumi che s'ingrossano scendendo a valle, quanto più essa si astiene, pur sapendo della temporaneità e presagendo quindi la liberazione e la cessazione di questa astinenza. Un esame stilistico conferma quanto Lawrence dilati e infiori con la "parola di quattro lettere" un significante biblico alato, solenne, da *Canto dei Cantici*, o altri libri biblici, senza che la parola di gergo sporchi e macchi l'afflato sacrale, e anzi lo potenzi.

Il romanzo ha una fine aperta, nessun divorzio è stato ottenuto, il figlio non è ancora nato. E si chiude sul dubbio se e come la coppia gestirà il riflusso della voglia, la declinerà nella vita di tutti i giorni, prevedibilmente fatta di estasi erotiche più spaziate. *Lady Chatterley's Lover* è così il primo romanzo lawrenciano – e giunge quasi da ultimo – faticosamente ottimistico, e nel quale, soprattutto, il sesso non è frustrante e, subito dopo l'amplesso, "respingente", o equivalente al rifugio e al ritiro in sé di due solitudini. È anzi realmente gratificante, fonte di benessere e foriero di speranza.

Nel *Cantico dei cantici*, che ha però una struttura antifonale, lo sposo e la sposa si cercano e attendono il verificarsi dell'amplesso. Il tempo dell'amore è la primavera, e l'amore sboccia in parallelo con il finire dei freddi e delle piogge, segue e risponde alla rinascita della natura. Cantano gli uccellini, le piante mettono bocci. Il biblico "the winter is past, the rain is over and gone", e cito naturalmente dalla Authorized Version che Lawrence aveva letto come tutti gli inglesi, sta con il lawrenciano "when the real spring comes". Il passo che stiamo leggendo conferma la statura di Mellors come voce messianica, e la sua strana, inverosimile natura di ideologo della primitività. Oliver Mellors è come sappiamo un figlio della terra, ex ufficiale di stanza in India. È un esiliato, un rimpatriato dall'inutile *quest* lawrenciana. Un misantropo, che viene da una esperienza matrimoniale fallimentare; uno sconfitto che deve sopravvivere non si sa come, e

appellandosi a che cosa. È il rinato, il riemerso Adamo, o Aronne redivivo dell'omonimo romanzo; è il *quester* di lontana memoria che ha già viaggiato a lungo ed è approdato all'ultima spiaggia, all'assenza di prospettive, al nulla. Come Aaron vorrebbe aver debellato il sesso, come Aaron cade nelle sue lusinghe, ma ottenendone tutti gli insperati benefici. Connie è come lui una separata virtuale da un matrimonio esaurito. Mellors all'inizio si rifiuta di fare e ricevere *avances*, tenta di resistere all'erompere della fiamma, non l'asseconda ma l'accetta, pur temendo per gli sviluppi, per le "complicazioni", una sua parola ricorrente. Perciò presto o tardi deve fare i conti con i pregiudizi societari. Mellors ha un "senso del presagio, non un senso dell'errore e del peccato", dice Lawrence, e sa che la coscienza è principalmente "paura della società o paura di se stesso". Lancia semmai una sfida blasfema al dio dei credi attualizzati, erigendo una nuova fede antitetica, e definendo una Pentecoste "la piccola fiamma biforcuta" che si agita dentro di lui (poco sopra il passo che ho estrapolato). Mellors è istruito, ha una buona cultura generale, è appassionato di letture, ha fatto parte dell'esercito come ufficiale; ma per programma ha rimosso da sé ogni patina e ogni traccia dell'uomo colto. È un arnoldiano *scholar gypsy*. La sua amarezza ha a che vedere con le donne "soggioganti" quanto con quelle frigide e quelle non sincrone, con cui non si ha un orgasmo contemporaneo. Con lui è Lawrence che parla e sfoga la sua intermittente misoginia.

Il passo che abbiamo davanti è confezionato come un telaio poetico molto curato, ricco di tropi e di figure retoriche: è scritto in un registro lirico e immaginoso che rovescia quello arido e puramente concettuale degli altri interlocutori maschili del romanzo, cioè dei baldi giovani intellettuali del salotto Chatterley nell'apertura del romanzo. Da principio le anafore battenti ("I love..." ripetuto cinque volte); poi le allitterazioni, "pause of peace", "forked white fire". Subito dopo un ossimoro, "a snowdrop of forked white fire", con il passaggio coloristico tra castità (calor bianco) e desiderio, color giallo brillante, ma con una figura grammaticale difficile da rendere in italiano, con il verbo "fuck" usato transitivamente e causativamente, riferito non al partner ma ad un'azione vivificante e metamorfica. Il

passo abbonda anche di paragoni dichiarati o sottintesi. La castità è pace, è cioè *come* pace, “I love it as snowdrops...”, “this chastity, which is the pause of peace...”, con un “as” che è stato tolto ed è sottinteso; “like a snowdrop...”. Si prosegue con le anfore “when the real spring comes”/“when the drawing together comes...”, e con la correlazione “when”/“then”. Ancora, a chiusura della prima parte del paragrafo, una similitudine, “like the river of cool water...”, seguita da una seconda; e con la contrapposizione freddo, ghiacciato (neve), caldo, lampeggiante (fuoco). Un'altra figura retorica dallo statuto molto sottile è la castità che “fluisce ora”, uno stato reso cioè motorio, e anche coraggiosamente liquido.

La pace, che non è la pace della rinuncia, ma la pace susseguente al soddisfacimento del desiderio e la pausa che intercorre fra due amplessi, ha la connotazione religiosa dell'estasi, del rapimento, della trasumanazione. La “peace” negli amplessi del romanzo è sempre l'immediato esito del “turmoil” e della fiammeggiante eccitazione. Questi inni alla pace riecheggiano quelli, di segno ovviamente cambiato e anzi opposto, del sonetto di Hopkins, *Peace*, che ha molte strane ricorrenze con il dettato lawrenciano:

WHEN will you ever, Peace, wild wooddove, shy wings shut,
Your round me roaming end, and under be my boughs?
When, when, Peace, will you, Peace? I'll not play hypocrite
To own my heart: I yield you do come sometimes; but
That piecemeal peace is poor peace. What pure peace allows
Alarms of wars, the daunting wars, the death of it?

O surely, reaving Peace, my Lord should leave in lieu
Some good! And so he does leave Patience exquisite,
That plumes to Peace thereafter. And when Peace here does
house
He comes with work to do, he does not come to coo,
He comes to brood and sit.

Equivalenze terminologiche ulteriori, e concettualmente rovesciate, vi sono tra i due scrittori. Hopkins era entrato in circolo nel 1918, va ricordato, anche se non ho trovato impressioni di lettura da parte

di Lawrence né in *Phoenix* né nelle lettere. Hopkins ha “forked lightning” in uno degli ultimi sonetti; “I told you that she turned her mirror dim/Betweenwhiles, but she sees herself not Him” è in *Hope*, da confrontarsi con le ultime parole del passo di Mellors. Vi è anche un suggestivo e ardito “Breathing bloom of a chastity in mansex fine” in *The Loss of the Eurydice* hopkinsiano. Ho detto concettualmente rovesciato, ma fino a un certo punto. Come i santi e i mistici – e, abbiamo visto poco fa, il *Cantico dei Cantici* – l’estasi religiosa del possesso divino è espressa in moltissimi casi con immagini di senso e di sesso. Hopkins nel suo ultimo sonetto compiuto usa una *extended metaphor* sessuale per lamentare l’ispirazione che manca e anelare al suo incresparsi:

To R. B.

THE fine delight that fathers thought; the strong
 Spur, live and lancing like the blowpipe flame,
 Breathes once and, quenched faster than it came,
 Leaves yet the mind a mother of immortal song.
 Nine months she then, nay years, nine years she long
 Within her wears, bears, cares and moulds the same:
 The widow of an insight lost she lives, with aim
 Now known and hand at work now never wrong.
 Sweet fire the sire of muse, my soul needs this;
 I want the one rapture of an inspiration.
 O then if in my lagging lines you miss
 The roll, the rise, the carol, the creation,
 My winter world, that scarcely breathes that bliss
 Now, yields you, with some sighs, our explanation.

E anche qui le simbologie e i campi di immagini largamente si ripetono.

Comunque il perno del mio discorso non è tanto questo, ma l’ultimo periodo della citazione. Lawrence con il suo contorto puritanesimo fa screditare a Mellors il flirt, il “philandering”, e avendogli fatto lodare la castità con una perorazione degna di San Paolo (così come nella sua epistola Paolo raccomanda la “carità”), deve fargli criticare la

promiscuità, e gli fa deprecare l'intima tristezza di un Don Giovanni. Lawrence naturalmente lancia questa critica non da una posizione spiritualista, ascetica, e di negazione della pulsione, bensì per denunciare l'incapacità di godere del suo beneficio, intendo dire del beneficio della pulsione, che è tale solo se la sua fiamma ogni tanto viene spenta e la stagione della pulsione intervallata da una di astinenza.

Lady Chatterley's Lover è l'avvento sempre atteso in Lawrence, l'epifania del corporale nella sua dimensione più despiritualizzata, dicevo. La parola tabù è dunque quanto mai connaturata: è un atto conscio, polemico, linguistico-concettuale, che restituisce al sesso la sua corporalità perduta. I due amanti non si dicono di fatto preamboli di circostanza, non si corteggiano; si buttano l'uno delle braccia dell'altro a prima vista, spinti dalla pura voglia fisica, né sprecano durante l'amplesso parole vuote di vezzeggiamento. E quel linguaggio crudo si richiede per non attuare il sesso nella forma amorfa, diafana, svigorita che è il contrassegno dell'epoca di Lawrence. Dopo tanto eufemismo sessuale nel romanzo inglese era giunta l'ora di riconquistare il sesso come esperienza radicale. Questo sesso reificato, brutalizzato, brado, produce ugualmente la sua estasi mistico-dionisiaca, anzi soltanto esso. Il pelo pubico di entrambi è non per nulla una specie di simbolico prato in cui si piantano e si innestano i fiori, il simbolo cioè di una perfetta naturalità, e dell'unisono della coppia con la natura perché coppia naturale. Subito dopo il ritorno a casa da uno dei convegni erotici, Connie dimostra di aver assorbito la lezione di Mellors, cioè recepito la posizione centrale della fisicità. Non è tanto sorprendente questa riflessione teorica in lei, quanto efficace il ritmico risuonare mentale del complimento rude, volgare, ma espressivissimo che Mellors le ha fatto poco prima, della rotondità del suo sedere. Questa consapevolezza da parte di Mellors della totalità delle funzioni corporali in Connie suona come una polemica verso Swift, Swift letto da Lawrence, richiamato e criticato nella difesa del romanzo, Swift che inorridiva perché Celia "defeca".

Le asserzioni "How can men want wearisomely to philander" e "What a misery to be like Don Juan" sono una verifica, efficace come poche, di quanto sia necessaria e orientativa la contestualiz-

zazione. Se le stacciamo potrebbero attribuirsi a un predicatore calvinista del primo Ottocento che cerchi di dissuadere dei giovani in ritiro spirituale, o in confessionale, dalla dissolutezza e dall'incontinenza: un predicatore ubriaco e blasfemo se le associamo a quanto viene prima. Questa predicazione rovesciata è cosciente a Mellors se è vero che in uno dei convegni, nel riprendere in mano una vecchia fotografia del suo matrimonio, egli commenta: "Shows me for what I was, a young curate". Le due asserzioni rispondono pur sempre a quella predicazione mistica e spesso incoerente di Lawrence. In realtà esse guardano ad altri, sorprendenti riferimenti alla figura di Don Giovanni. Mellors *deve* sapere che *The Philanderer* è un ben noto dramma di Shaw, del 1898, e che Shaw ha scritto *Man and Superman* che è un *remake* del Don Giovanni. Ma la rosa dei riferimenti che Lawrence, attraverso Mellors, intende colpire o raccogliere è molto più ampia. Perché la letteratura inglese degli anni Venti trova uno dei suoi perni nel dibattito tra monogamia e poligamia, tra castità e astinenza, e la figura di Don Giovanni è vagliata e interrogata dagli scrittori con sempre più evidente intensità.

Questo riferimento di Mellors a Don Giovanni non giunge intanto inaspettato, anzi è preannunciato. Il romanzo lo si può leggere anche come la negazione finale di una proposta del sesso libertino e della promiscuità dongiovannesca. Lo possiamo classificare cioè come l'ennesimo rifiuto, da Shadwell in avanti – Shadwell il primo rifacitore inglese dei Don Giovanni continentali – l'ennesimo rifiuto dicevo da parte della cultura puritana inglese di un mito mediterraneo e cattolico. Subito all'inizio del romanzo leggiamo: "Her father warned her again: 'Why don't you get yourself a beau, Connie? Do you all the good in the world'". Anche nella cerchia degli amici di Clifford il dongiovannismo è una possibilità. Dice Tommy Dukes: 'Look at me...I don't do any high and pure mental work, nothing but jot down a few ideas. And yet I neither marry nor run after women. I think Charlie's quite right; if he wants to run after the women, he's quite free not to run too often. But I wouldn't prohibit him from running. As for Hammond, he's got a property instinct, so naturally the straight road and the narrow gate are right for him'.

Non è questa la sede per tracciare, a partire da questo estemporaneo riferimento di Lawrence al Don Giovanni, una sorta di “fortuna del Don Giovanni” in Inghilterra negli anni Venti o comunque nei primi decenni del Novecento. Ma l’interesse per questa figura è impressionante. T. S. Eliot ha un saggio su Byron, in *On Poetry and on Poets*, in cui discute senza molta simpatia il *Don Juan*. Auden pure vi è interessato. Nel suo *The Dyer’s Hand*, Don Giovanni è un erotico “aritmetico”, per il quale l’importante è far lievitare la lista, il catalogo mozartiano; è a suo dire un recordman che potrebbe anche collezionare francobolli! In questo saggio monografico audeniano l’analisi parte dal presupposto che il poema byroniano è comico e non satirico. E che quindi le contraddizioni dell’uomo vanno amabilmente accettate. Il tema per eccellenza di Ford Madox Ford, che scrive i suoi principali romanzi dal 1915 in avanti, è la matta passione erotica, sfasata rispetto alla sua consumazione entro all’istituto del matrimonio, con gli addentellati della tentazione, dell’adulterio, dell’infedeltà, della promiscuità. Ford, da vero *philanderer*, era un collezionista di donne, ma vagheggiava insieme l’*harem* e quindi una poligamia e un rapporto affettivo con più donne in contemporanea; ma a freddo respingeva questa debolezza. *The Good Soldier*, un’abilissima contraffazione e mimetizzazione di motivi autobiografici, descrive il dramma della poligamia e del flirt incontenente. Tietjens, il protagonista di *Parade’s End*, è il rovescio del “buon soldato” sotto questo aspetto: uomo cavalleresco di retti e antichi principi, crede nell’amore sessuale idealizzato per una sola donna, ma solo quasi come scusa “per finire il discorso con lei”, per prolungare un’“intima conversazione”; e i nefasti effetti della poligamia, e quindi la critica della poligamia, passano alla moglie di lui. È da notare che uno degli sterili intellettuali del salotto dei Chatterley pronuncia la stessa esatta sublimazione del sesso del protagonista fordiano: “Well, Charlie and I believe that sex is a sort of communication like speech. Let any woman start a sex conversation with me, and it’s natural for me to go to bed with her to finish it, all in due season”. Nel 1913 Arnold Bennett, scrivendo *Don Juan de Marana*, aveva come tanti ceduto al fascino di questa figura, accolta in una luce solo apparentemente opposta a quella di

Lawrence. “He is not a sensualist; he is an idealist [...] extremely refined and rather spiritual”, diceva delle proprie intenzioni. E perciò, aggiungeva, “his attitude towards women is tender, with a touch of the cynic”. La scelta della variante nobile del mito, quella di Don Giovanni non Tenorio ma di Marana, è per Bennett un modo per aggirare l'ostracismo del mito dongiovannesco di cui dicevo.

Non si potrà però evitare di rilevare che il 2008 è anche l'ottantesimo anno dall'apparizione di *Point Counter Point* di Aldous Huxley. I due romanzi furono scritti *pari passu* o quasi, e quello di Huxley, dove Lawrence è riflesso in uno dei personaggi interni, è precisamente ruotante sulla dicotomia di castità e promiscuità. Cercherò di dire brevemente come essi dialoghino sulle questioni che sto toccando. Partiamo però prima da *After Many a Summer*, una farsa satirica huxleyana dell'*American way of life*, del 1939. Non riassumo questo romanzo poco noto; dico soltanto della sua strana particolarità di terminare, come *Lady Chatterley*, con un riferimento al Don Giovanni. In questo epilogo uno scienziato in cerca dell'elisir dell'immortalità compie una visita dimostrativa a una coppia di “immortali”, che invece di avere attinto il dono di una vita superiore presentano solo lo schifo di una grufolante esistenza animalesca:

On the other side of the bars, the Fifth Earl rose to his feet, stretched, scratched, yawned, then turned and took a couple of steps towards the boundary that separated the light from the darkness. His housekeeper's chattering became more agitated and rapid. Affecting to pay no attention, the earl halted, smoothed the broad ribbon of his order with the palm of his hand, then fingered the jewel at his neck, making as he did so a curious humming noise that was like a simian memory of the serenade in Don Giovanni. The creature in the ulster whimpered apprehensively, and her voice seemed to retreat further into the shadows. Suddenly, with a ferocious yell, the Fifth Earl sprang forward, out of the narrow universe of lantern light into the darkness beyond. There was a rush of footsteps, a succession of yelps; then a scream and the sound of blows and more screams; then no more screams, but only a stertorous growling in the dark and little cries.

Come si vede da questo brano – drammatico, potente, una specie di versione huxleyana del sonetto di Baudelaire *Don Juan aux Enfers* – il dongiovannismo non è umano ma subumano, scimmiesco. Una visione allarmante, allucinata ben lontana da quelle di Bennett, Auden, Eliot. Di qui alla fine del romanzo di Huxley vi sono solo poche righe.

Per rimanere ai due romanzi maggiori di Lawrence e Huxley, *Lady Chatterley* e *Point Counter Point* hanno in comune la raffigurazione negativa di una classe e di una cerchia di intellettuali. Questa equivalenza funziona e risalta soprattutto nel primo quarto del romanzo lawrenciano, che presenta precise caratteristiche di quel *conversation piece*, cioè di quel romanzo di idee di cui spesso constano quelli di Huxley, e ne sono per questo criticati. I vari Michaelis, Dukes, Hammond discettano sottilmente sul significato del sesso e della vita pulsionale. Sempre nel salotto, si ha come l'annuncio di *Brave New World* di Huxley: "Olive was reading a book about the future, when babies would be bred in bottles, and women would be 'immunized'".

La classe intellettuale aristocratica lawrenciana degli anni Venti nega a parole l'eros o lo vuole ridimensionare, e ammette dolente la propria impotenza, nostalgica di un nuovo accesso di linfa fallica. Lawrence affida ai suoi intellettuali una filosofia sessuale che il suo romanzo ha il compito di veder negato strada facendo. Le conversazioni aristocratiche nel salotto dei Chatterley fanno sembrare verità l'equivoco che il sesso sia solo l'*ersatz* del senso di potere e di possesso da parte dell'uomo sulla donna, la "dinamo" del successo. Tommy Dukes è il pensatore controcorrente che declassa l'eros ad un'attività qualsiasi, non primaria e assoluta, nell'ambito di quelle umane; ma vera è la sua critica al mentalismo, come lo è l'approvazione della conoscenza integrale scaturente dal corpo totale, assodato che l'amore, in qualsiasi accezione ideale, appartiene al passato. È molto sottile la natura, il *quid* del sesso che Lawrence esalta. È il sesso vero *versus* quello artefatto, aristocratico, sfibrato, timido, e incompleto. Lawrence non nega, non fa negare ai suoi personaggi, che l'atto sessuale possa essere anche malriuscito e inappagante. L'uomo

che copulando penetra il corpo femminile è anzi spesso ridicolo nelle posture fisiche della sua foia a seconda dei punti di vista. E per raggiungere l'orgasmo reciproco è necessario un tirocinio, e rimane sempre facilissimo passare dall'estasi erotica al disgusto. L'obiettivo irraggiungibile, e storicamente mai raggiunto se non dai popoli primitivi, rimane quello di una virilità totale e di una sensualità accompagnata dalla tenerezza: questa endiadi, di tenerezza e sensualità, è il valore e il parametro assente nei costumi sessuali del tempo; e il primo termine, tenerezza, era in origine il titolo del romanzo.

In *Point Counter Point* si può individuare una temporanea inversione di rotta rispetto ai romanzi precedenti di Huxley: non più il misticismo negatore della carne e del sesso come alla fine di *Those Barren Leaves*, ma la proposta dell'integralità umana, dell'armonia di corpo e spirito di Lawrence. Centrale è nel romanzo l'agone paolino tra la carne e lo spirito, tra l'eros e l'astinenza, tra il corpo e l'anima. Il campionario umano è perciò grosso modo ripartito tra sensualisti e spiritualisti: i primi sono soprattutto dei vecchi sfidanti impenitenti; più ascetici i giovani, ma a parole più che nei fatti, perché la carne è debole oltre che triste. La sensualità senile, vana, debordante, e impenitente, è descritta in un vecchio pittore satiro, un dongiovanni appunto, che vede, dipinge e apprezza solo il corpo nella femmina. Non è più attivo in questa cerchia un codice di moralità coniugale, ed è in rimonta la promiscuità. La cosa essenziale di Huxley, e che lo differenzia da Lawrence, è di essere un narratore che non si schiera fra i poli opposti della promiscuità libertina e poligamica e dell'astinenza ascetica. L'agone è maggiormente dialettizzato nelle figure di Burlap e di Rampion. Il primo pretende di negare l'eros nell'astinenza ma finisce per cadervi tentato, sia pure in un'ossimorica congiunzione dei corpi, spirituale e mistica. Forma con Rampion una *coincidentia oppositorum* che è testimoniata nel romanzo dalla strana simpatia e attrazione che, pur detestandosi, l'uno ha per l'altro. Incidentalmente Burlap è a sua volta la controfigura di Middleton Murry, il marito di Katherine Mansfield, la Gudrun di Lawrence – Murry che molti, incluso Lawrence medesimo, accusavano di aver ipocritamente reso la moglie una santa astinente con un *editing* fal-

sificante del suo diario. Ogni volta che in Huxley entra in scena Rampion il romanzo si rianima, forse perché il suo prototipo era più vicino e visibile. Mark Rampion è modellato infatti sulla figura di Lawrence. La ricostruzione dell'infanzia, dell'adolescenza e dei primi passi della carriera di questa controfigura è una lucida introduzione allo scrittore e un'esposizione del fascino che esercitava su Huxley. Il quale sottolinea la formatività della madre di Lawrence, il fondo puritano ineliminabile che sempre in lui risorgeva contro le idee posteriori, e i dilemmi feroci e sempre aperti come una ferita. I bersagli storici, epistemologici e culturali di questo sosia di Lawrence sono infatti l'ascetismo e la promiscuità. In una scena Burlap, che sta scrivendo una biografia di San Francesco, e idoleggia la "vita" del santo, acquista alcune tele, castigate tele di Rampion, perché il Lawrence di questo romanzo huxleyano è soprattutto il pittore dei dipinti censurati. Burlap è dileggiato da Rampion, che attacca lo spiritualismo cristiano-cattolico falso e ipocrita. Huxley aveva in sostanza letto bene, aveva capito fino in fondo Lawrence.

Riferimenti bibliografici

Auden, W. H. *Collected Poems*. Ed. E. Mendelson. New York: Vintage Books, 1991.

Eliot, T. S. *Collected Poem: 1909-1962*. London: Faber, 1965.

Ford, Ford Madox. "The Bodley Head Ford", 4 voll. Ed. G. Greene, London: The Bodley Head, 1962-1963.

Hopkins, G. M. *The Poems*. Eds. W. H. Gardner and N. H. Mackenzie. London e Oxford: Oxford University Press, 1970.

Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Huxley, A. *Point Counter Point*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

The Holy Bible. The King James Version. New York: The American Bible Society, s. d.

Nick Ceramella

**Major Scandal:
Lady Chatterley and Her Lover
Caught in the Act by the Italian
Police, but in 1947**

I've been thinking I'll publish my new novel myself privately here, [...] But the real reason is the novel is so 'shocking' from the smut-hunting point of view, that no publisher would even dare have the MS in his office. From my point of view, it is an assertion of sound truth and healthy reaction against all this decay and sneaking perversity which fills most of the books today. I consider my novel pure in the best sense – and warm-hearted. But the Puritan will want to smite me down.¹

This letter to Harold Mason, written on 18 December 1927, shows how concerned Lawrence was about getting *Lady Chatterley's Lover* published. He knew from the start most people would find it, as he himself thought: "shocking", "improper" and "phallic". Actually a hopeless and angry Lawrence wrote to his friend Catherine Carswell, on 10 January 1928, that one of his English acquaintances in Florence, Nellie Morrison, after typing the first few chapters of the novel, refused to continue:

I want a little help. I wrote a novel last winter, and re-wrote it for the 3rd time this – and it's very verbally improper – the last word, in all its meanings! – but very truly moral. A woman in Florence said she'd type it – and she's done 5 chapters – now turned me down. Says she can't go any further, too indecent. Dirty bitch! But will you find me some decent person who'll type it for me at the usual rates?²

These are only two out of several letters written on *Lady Chatterley* in those months. They all invariably show how determined Lawrence was to reach his aim, notwithstanding he had to deal with all sorts of problems, including the fact that nobody knew a word of English at Giuntina, a little Florentine publishing house where the novel was going to be printed. But, as he says in another letter to Catherine Carswell (dated 22 March 1928), they did their job without complaining about the book's content: "I am busy printing my novel with a little printer in Florence – they understand no English, so nobody has qualms".³ The "little printer" was Lorenzo Franceschini, a most daring 'accomplice' who, as Lawrence himself tells us, accepted the challenge, though he was warned about the "indecent" language of the novel:

A white-moustached little man who has just married a second wife, he was told: Now the book contains such and such words, in English, and it describes certain things. Don't you print it if you think it will get you in trouble! – What does it describe? he asked. And when told, he said, with the short indifference of a Florentine: O! ma! but we do it every day! – And that seemed, to him, to settle the matter entirely. Since it was nothing political or out of the way, there was nothing to think about. Everyday concerns commonplace.⁴

Apparently Franceschini knew what he was talking about; when the Florentine edition appeared the Italian censorship ignored the matter. In fact, Lawrence cherished the Giuntina edition very much and planned to have an "expurgated" one out as well for a more general public. He said to Witter Binner on 13 March 1928:

But I am printing here in Florence an unexpurgated edition of this tender and phallic novel, far too good for the public. The expurgated will come in autumn. But this, the full fine flower with pistil and stamens standing, I hope to have ready by May 15th – 1000 copies, of which 500 for America, at ten dollars a copy. [...] And why should the red flower have its pistil nipped out, before it is allowed to appear.⁵

Of course, Lawrence was well aware of the Puritans' views, as he used to call the conformists, which is why he was not surprised to see that his *Lady Chatterley* created a major scandal as soon as the first 1,000 copies, each signed personally by him, were published at the beginning of July 1928. As early as 30 August, he heard that the San Francisco customs officers had confiscated copies of his novel. Then, in October, the first attacks appeared in the British press, where *Sunday Chronicle* and *John Bull*, especially the latter, distinguished themselves for their harsh articles both on the novel and its author. Meanwhile, Lawrence received news, and informed also his friend Pino Orioli, a publisher and bookseller whom he had first met in Cornwall in 1917, that the British Home Secretary intended to seize the novel and was determined to suppress such "indecent literature". That was confirmed by the action taken by Scotland Yard which began confiscating *Lady Chatterley*, on 18 January 1929, an act that was going to lead to its ban from British territory until 1960.

Incidentally, that is when, following the publication of an unexpurgated version of the novel strongly wanted by Sir Allen Lane, the owner of Penguin Books, *Lady Chatterley* was immediately prosecuted under the 1959 Obscene Publications Act at the Old Bailey in London. The trial lasted from 20 October to 2 November, when eminent critics and writers, such as Raymond Williams and E. M. Forster, tried to prove the novel's literary excellence. This historic trial, representing more than anything else a conflict of generations and class, convinced the jury to reach an unequivocal "Not Guilty" verdict. This outcome was a shock to the prosecution, but a relief to lovers of English literature and moral sanity. To say it with Anthony Burgess in *Flame Into Being*: "Lawrence had, in a sense, done his work of bringing about sexual liberation".⁶

It is a fact that Lawrence did indeed do that, but being so daring caused him lots of troubles, while so many people profited from his *Lady Chatterley* ever since the days when the scandal broke. It did not take long before the first two pirated editions were issued in the United States and lead a most annoyed Lawrence to write to Charles Lahr, "[they] stick in my throat".⁷ But some unauthorised editions

were sold also in Paris and London, while attacks at the novel were renewed in *John Bull*. To get out of that difficult situation, Lawrence was even asked to expurgate his story as testified by this letter to Orioli (2 August 1929):

Dear Pino

The MS. of Lady C came yesterday – many thanks for sending it. Of course I still don't want to make a castrato public edition, and doubt if I bring myself to do it. If the dirty public haven't the guts to get hold of the existing edition, let them do without. Why should I trim myself down to make it easy for the swine! I loathe the gobbling public anyhow. – I shall not in any case send this MS. to England – shall send it back to you.⁸

This clearly shows Lawrence trusted his Italian friend and did not want his novel to be seized and destroyed as ruled by the London magistrate in Marlborough Street. Of course, he found that unacceptable and expressed his satisfaction for “pu[ting] the book into the world”,⁹ as if it had been a living creature (see letter to Thomas Seltzer, 3 December 1928).

It is evident Lawrence firmly believed in his message of “tenderness” (this is the title he first thought for *Lady C*), and therefore, he looked for ways to get his belief in “the possibility of a pure relationship, a pure relatedness, the only thing that matters”,¹⁰ preserved and spread everywhere. Consequently it's no wonder, as we can read in this letter to Dr Kippenberg (31 Dec 1928), if he was open to the possibility of getting his novel translated into other languages as well:

My wife is preparing, with the help of a friend, a German author, a translation of my novel *Lady Chatterley's Lover*. [...] *Lady Chatterley* is a book that will be very difficult to translate, and I must keep the translation under my supervision. Anything else would be too risky. Will you please let me have a word on the matter, as I want to go ahead. I am preparing also an edition to be published in Paris, so that the book may be properly circulated.¹¹

In less than a year, in May 1929, following an agreement with the Parisian bookseller Edward Titus, a very rich American, 3,000 copies of a 'Popular Edition' of *Lady Chatterley* were published; they were sold out in no time. Owing to that great success, Lawrence entered into negotiations, for a French translation, with a major publisher such as Gallimard. The job was done by Roger Cornaz under the title, *L'amant de Lady Chatterley* which appeared in Paris in 1932.

At this point, one cannot but remark that although the novel was first printed in Italy, ironically, there was no talk about an Italian translation until Manlio Lo Vecchio Musti produced one, under the imprint of De Luigi Editore in Rome, yet only as late as September 1944. The book did not go completely unnoticed, if for no other reason but because Lawrence was right about the necessity that the translation was "very difficult" and needed to be done "under my [his] supervision". In fact, on 17 May, the critic Carlo Russo wrote a fiery article, "Lady Chatterley e la sua versione italiana" (Lady Chatterley and its Italian Version), for the weekly *La Folla*. He heavily criticised Musti's work, stressing that, although in the inside cover of the Italian 1945 edition one could read, "Traduzione integrale dall'inglese" (Unabridged translation from English), his work had actually been based on Cornaz's bad translation instead of the English original source text. In that context, it is worth recalling that, ever since 1932, another critic, Paolo Emilio Giusti had pointed out that Conraz's was "a dubious French translation". It is true, in fact, that Musti's translation is full of misinterpretations of phrases and "false friends" resulting from the French version. For example "baiser", meaning both "kissing" and "fucking", was rendered as "baciare" (kissing) and not as the common and vulgar "scopare" which is exactly what Lawrence meant throughout the novel. Russo himself annotated all the blunders he found in 160 pages out of a total of 435. What follows is just one of the many things he wondered about:

Can Lovecchio Musti explain why mouse in the English text (topo) has been translated as "sorriso" (smile), thus making Lawrence say that "Lady Chatterley doveva restare calma come

un sorriso^[12] ? (Lady Chatterley had to keep calm like a smile)?
 I wonder if the translation of mouse, “souris”, has not generated
 his ridiculous and so little wise “sorriso”? ¹³

It seems then that the “fatal” combination between the French translation, used as the source text by Musti, and above all, his own absurd Italian rendering could not but result in an even worse translation. Not only Lawrence’s message of universal hope and tenderness, based on the close union between the two lovers, seen almost as a primeval “rite”, was ignored, but also the explicit daring language used to express it was completely gone. Actually, Musti himself implicitly admitted that in the introduction to the novel:

[...] we won’t waste time telling you what a hard task it’s been, especially translating those passages where the daring language used imposed a watchful but faithful interpretation. One had to say exactly what the Author had said, neither a word more nor less. We think we have honourably performed our duty, or at least we have neglected nothing to reach our goal. However for our peace of mind and the reader’s, we have provided the translation of certain ‘heavy’ expressions, so to speak, as footnotes.¹⁴

A plausible explanation to this attitude may be the fear of censorship and/or the translator’s personal embarrassment to write openly about sex which was surely still a taboo around Europe. Perhaps we are not wrong then, if we think there was a silent agreement with the Italian establishment meant to avoid any form of censorship and controversy thanks to such a cautious and moralistic approach which could explain why Musti’s translation was allowed to circulate around Italy without any problem. Here Russo explains how that could happen:

But, alas, this Amante di Lady Chatterley seems completely different from the original text to whomever is familiar with it. While Lawrence did not hesitate, and this was a feature of the book, to call the most natural sexual things with their very names, even if they were less alluring than many others. The Italian translator, even where censorship would have had noth-

ing to object to, by calling a spade a spade (thus avoiding that deviation and sexual ambiguity which is so frequent in novels of this kind) has almost always refrained from using strong words that were substituted with cold and insinuating expressions, some of which were physiological. [...] For example the rough outspoken gamekeeper is made to utter delicate, chaste and sentimental words, which was far from the author's intention.¹⁵

Unfortunately, Musti did not follow Lawrence's advice, not to be afraid of "the so-called obscene words", instead he censored himself with many moralistic and linguistic taboos, which made him translate *crisis* as "piacere" (pleasure), *orgasm* as "gioia" (joy), *sperms* as "semi" (seeds), and *womb* as "matrice" (matrix), (see Part 2). Some sentences are completely omitted, whereas others are so heavily rewritten to change their meaning so deeply and make them sound absurd and without any link with the original (con)text: "I don't over fuck myself"¹⁶ uttered by Charles May, is rendered as "non eccedo nell'andare a letto"¹⁷ meaning "I don't exaggerate my going to bed"); "Fellows with swaying waists fucking little jazz girls, with small boy buttocks like two collar-studs"¹⁸ which Serena Cenni, in one of the best translations ever, renders as "Tipi sculettanti che si scopano ragazzette dai culi piccoli come due bottoncini di colletto"¹⁹ standing for "Hip-wiggling bloke who fuck young girls with small bottoms like the buttonholes of a collar", which in turn in Musti's translation reads "Dei damerini che baciano delle ragazzette che ballano a ritmo di jazz"²⁰ that is "Gallants who kiss young girls dancing to jazz music".

It seems that Musti has a detached, passionless attitude, missing out the physicality of Lawrence's language and his primeval message as it were. Of course, he is not only far from what he maintains in the introduction to the novel cited above (i.e. "say exactly what the Author had said, neither a word more nor less"), but what is worse is that his note makes his translation sound ridiculous too. And it is more so, especially if we just think that lots of Italians had been familiar with the original English text as well as its French translation for over fifteen years, which is an aspect I will look into in the second part of this essay.

Perhaps because the publisher De Luigi realised how bad that first translation was, a second heavily revised edition, with an introduction by Aldous Huxley, was issued in January 1945. It is interesting to note how Mondadori in a letter to Piero Nardi (the general editor of Lawrence's complete works) of 18 June of the same year, stresses that: "A pirate edition of *Lady Chatterley* came out in Rome. I managed to have clearly printed in it that the copyright on Lawrence belongs to us".²¹ Besides the fact that what Mondadori says is true, as I can confirm from the copy I am holding in my hand right now, what is most important is that this edition is the only extant one, and, however strange it may sound, most of the blunders listed by Russo have vanished, though there are many other misinterpretations which, unfortunately, due to the lack of space we cannot deal with here.

Be that as it may, it is not until 1946, when the first edition of Giulio Monteleone's translation came out, that *Lady Chatterley's Lover* is brought to the general readership's notice leading to the break of a major scandal. In October, Mondadori issued this new translation within the series *Il Ponte*, a much better and faithful one which he expected would cause problems with the censorship. Meanwhile, he remarked how bad Musti's translation was, as it had been based on an equally poor French translation, thus he requested the permission to publish a fresh translation of the novel, but in vain:

[...] Given the present situation, this is to ask the authorization for a translation and an Italian edition, which, needless to say, would not be available in a popular series or at a cheap price. Owing to the artistic and philosophical nature of the novel, in order to justify this translation, an unabridged version needs to be authorised. It should naturally be based on the original English text of which the French translation misses out all its strength and explicitness.²²

Even if the authorisation was not granted and, though Mondadori was aware of the risk which he was going to take and the consequences that his decision would bring, he went ahead with his

project to add this title to his ambitious and unprecedented editorial plan to get Lawrence's whole production translated into Italian. Apparently he knew where he stood, as he did have an ace up his sleeve which would allow him also to claim sole publishing right to translate Lawrence's works into Italian, thanks to a contract he had drawn up with Frieda Lawrence as early as 1932. This is what we can learn from a letter (7 February 1946) to Lothar Mohrenwitz, a London based agent working on behalf of Frieda, which reads:

[...] The contract we possess, and whose photo-copies we sent you on 7th January through dr. Van Loewen, – signed by Mrs Frieda Lawrence, administrator of the heirs, were drawn up in 1932 and refer to:

“Lady Chatterley's Lover” and “St Mawr”

These contracts state a general option-agreement for all works written by D. H. Lawrence, provided the publishing of a volume yearly of the Author. [...]

But what follows in the letter is really news. It seems as there was a translation of *Lady Chatterley* ready in the late 1930s, which Mondadori explains why it couldn't be published at the time:

On 1938, when the translation of “Lady Chatterley's Lover”, as well as some other novels and letters, was already done, the Government issued the prohibition for the publishing of English works. We hardly need say the great damage this caused us, but, as all Authors and Publishers realized, it represented a force-majeur case.²³

So, as hinted at above, it is only in 1946 that Mondadori took courage and published and distributed *L'amante di Lady Chatterley*. But after hearing about Carlo Russo's harsh criticism of Musti's poor translation, he did not want to take any such chances and had Monteleone's revised before printing it out. Actually, as early as 13th November 1945, he wrote to Piero Nardi: “it's worth preventing any attacks to our translation which we bought from San Giorgio publishing house”.²⁴ In January 1946, Nardi sent his comments,

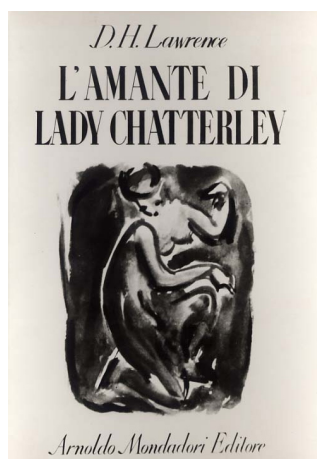
based on a comparison between Monteleone's translation and Lallo Russo's. But who is Lallo Russo? Unfortunately, we have no trace of his translation. Yet I wonder if it is that which had originally been done in 1938! But all we know for sure is what Nardi says:

Following my close analysis of San Giorgio's and Lallo Russo's translations [...] I had to come to the conclusion that the former done by Monteleone, which in truth has been almost entirely re-written by Izzo, is definitely better. Russo's is very uneven, extremely diligent, but sounds very much like a translation. Moreover, it sounds so brutal in the most daring pages, though this is due to its close faithfulness to the source text, that I fear it may cause problems under the free press law.

Then, on making reference to his own edition of *Lady Chatterley's Lover*, he said:

I believe it'd be better if we came out with two volumes at the same time in order to soften the impact the popularisation of *Lady Chatterley's Lover* may have on a certain readership. It would certainly make a difference publishing it on its own, rather than making it appear within a series. In the latter case, one can always appeal to cultural reasons even before the official censorship.²⁵ (ASM)

Nevertheless, contrary to what Mondadori had recommended, the novel was published on its own in October 1946, thus exposing itself, as he had predicted, to the censors' and conformists' criticism. Needless to say that the real cause of all the trouble was the quality of Monteleone's translation and its faithfulness to Lawrence's text, although he did a translation not without flaws. That situation, as we are going to see, led to the *Lady Chatterley's Lover's* first trial which preceded by fifteen years that second trial held at the Old Bailey.



Cover of 1946 edition (By kind courtesy of ASM)

Part 2

Monteleone created a scandal because he caught the essence of Lawrence's vibrating message of a life explosion and used the same uninhibited language as it had not been seen in English literature ever since Geoffrey Chaucer's *The Canterbury Tales*. In fact he hardly ever omitted any words, shortened any of Lawrence's long sentences, or cut the numerous repetition of words. He understood their function, which was to impress on the readers' minds certain images and almost make them feel physically as well as emotionally involved in the act, as shown by the following passage:

Then as he began to move in the sudden helpless orgasm, there awoke in her new strange thrills rippling inside her, rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft flames, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite, and melting her all molten inside. [...]

She could only wait, wait, and moan in spirit as she felt him inside her withdrawing, withdrawing and contracting, coming to the terrible moment when he would slip out of her, and be gone; whilst all her womb was open, was open and soft and

softly clamouring like a sea-anemone under the tides, clamouring for him to come in again and make a fulfilment for her.²⁶

In my view, what is most noticeable is how Monteleone managed to render such complex semantic/syntactic structures as “new strange thrills [...] melting her all molten inside”, becoming in Italian “vibrazioni nuove e strane [...] che la fondevano tutta dentro”. Perhaps he is not as explicit as Lawrence in translating “womb” as a generic *corpo* (body), which is neither so ambiguous and out of place as Musti’s literary/medical term “matrice” (matrix), meaning “uterus”, nor as explicit as Cenni’s “sesso” (sex)²⁷ which, by contrast, is even more explicit than Lawrence’s term. In any case, if one reads the same passage given just above as translated by Monteleone,²⁸ it is clear that there is a great leap forward in terms of explicitness and effectiveness; little wonder then if the Vatican authorities came to the open in no time. Moreover, the fact that unlike Musti’s, Monteleone’s Italian was not just for a limited elite of intellectual readers (cf. “matrice” above), but for anybody really, could but not alarm the clergy even further.

The novel had just been displayed in the bookshops, when a provocative article, “Sconcezze in vetrina” (Inappropriate acts on display), appeared in *Civiltà Cattolica* (Catholic Civilization), that perhaps the authorities were ignoring the dangerous potential of *Lady Chatterley* deliberately:

[...] since we doubt that we may convince the authorities to take into serious consideration the possibility to stop the growingly daring activity of such publications, we then address our complain to the consciences of honest people [...]
We’d better say nothing about what happens when the authorities, almost as if there was a pre-agreed collaboration between them and the publishers, make us clearly understand they don’t intend to meddle in such matters.²⁹

Then follows a list of so-called obscene books, including, besides *Lady Chatterley*, *L’ amore fisico* by Paolo Adam and *Les enfants gatés* by Heriat Philippe, described as “the pornography flooding from

the newspaper stands". After that Mondrone says, in a very sneaky way, that the Church quite legitimately kept a close censorial eye on Lawrence:

We wouldn't be fair if we didn't inform honest people, who sincerely detest the novels above-mentioned, and covered the presence – among the many titles that threaten decency from windows and stands – of D. H. Lawrence's novel that De Luigi has already printed in various editions. At the same time, we can't understand how the authorities concerned allow the circulation of one of the filthiest books of the past few years which caused an enormous polemical uproar and people's disapproval in its own country.³⁰

It is evident this is a double-edged attack: against the authorities, because they seem to turn a blind eye to such filthy books as *Lady Chatterley*, and do not take any action against them, but it is also against publishers who take advantage of the fact that "the dirtiest books seem to be those which sell most". Mondrone concludes with a vitriolic and sarcastic note, reading:

It is the story of a woman presented in her absolute carnal nudity. It is one of the most significant documents of European decadentism, which perhaps will be stopped only by the current war; [...] Lawrence wanted to sow the seed of a better life. We can't but be grateful to him to make us ponder about our own lives. [...] The book doesn't have any of these positive elements: it's wholly negative. It is the damaging and unbearable back flow out of a sewage. And if it is possible at all to talk about art, there again it is turned into a tempting and wicked element of a life and its sensational conception, which thus hasn't any educational and admonishing function whatsoever.³¹

The intriguing thing is that the issues raised in this article persuaded the novelist Alberto Moravia to engage himself in a lively and long literary debate held through *Fiera Letteraria*, a liberal periodical, he was a contributor to and in contrast with *Civiltà Cattolica*. In May 1947, Moravia launched his counterattack with a very harsh arti-

cle against the Church and the ostentatiously religious bourgeoisie, considered by many people responsible for the seizure of *Lady Chatterley's Lover*. Owing to all the social pressure that was growing day after day, it did not take long before the Italian authorities had to take measures against the novel. After all, there was already a law in force which regulated the seizure of newspapers and other kinds of publications. The second article of this Royal Legislative Decree, dated 31 May 1946, reads:

ARTICLE 2

Departing from what has been fixed in the previous article, it is possible to proceed and seize newspapers, or other publications, or printed matter, which according to penal law are to be considered obscene or offensive of public decency. This is because these are means meant to hinder procreation, or cause abortion, or show their use, or give information on how to get them, or contain advertisements or letters that can be related to them. In case a seizure has already been executed, as provided for by the previous paragraph, the offender must undergo an immediate trial, even if the conditions provided in article 502 of the criminal procedure code do not occur, and the trial remains under the court's jurisdiction in any case.³²

This law, which led to the confiscation of several books including not only *Lady Chatterley's Lover*, but also Daniel Defoe's *Moll Flanders*, Aretino's works as well as Moravia's *La Romana*, was an inheritance of the fascist regime with its censorship and control over any cultural activity. It will suffice here to think of the reclaiming action on books taken by Mussolini against Anglophile and Amerophile positions which were considered as leading the youth towards superficiality and immorality. Even if, due to the lack of translators, some books got away with that, apparently *Lady Chatterley* did not make it. On 29 April 1947, two police officials executing an order coming from the Prime Minister himself, Mr De Gasperi, went to Mondadori's publishing house in via Bianca di Savoia in Milan to seize all the copies of *L'amante di Lady Chatterley*. But since Alberto Mondadori had been alerted about the arrival of the police, he sum-

moned some journalists and intellectuals thus turning the seizure into a press conference where he handed the police officers the only copy of the novel left. Here is how the order of seizure, issued by the Public Prosecutor's Office in Milan, read:

As we have realised that they have been selling the novel *L'amante di Lady Chatterley*, translated into Italian by Giulio Monteleone (published by Mondadori), and having made sure that it is an obscene book, we have decided that this book must be confiscated.

Under articles [...]

We ORDER

The seizing of the above-mentioned booklet wherever is found. We delegate the Milan police headquarters to enforce this Decree." (My translation. See 'Documents' a.)

Following this judiciary, Mondadori read on the spot, in front of all the bystanders, a formal protest against what he considered an "illegitimate" and "irregular" action which he was afraid that could lead to the abolition of the free press altogether, and remarked:

David Herbert Lawrence is by now universally considered a "classical" writer [...] His novel *Lady Chatterley's Lover* has been freely published countless times in Italy and in the rest of the world (in Rome since September 1944). [...] To insist on seizing the volume is, therefore, apart from everything else, ridiculous.

(My translation. See 'Documents' b.)



*Alberto Mondadori (in the middle), just before handing in the police an archive copy of *Lady Chatterley's Lover*. (By kind courtesy of ASM)*

In the next paragraph of this announcement, the publisher made what was going to prove a crucial and clever move at the trial. He drew the court's attention to the fact that his "luxury edition" was so expensive that young people could not afford it; therefore, how could he be accused of selling the book to minors? Moreover, he stressed that *Lady Chatterley* had been on the market since 1945 in other editions, while all his copies had gone, except for that very one he gave the police superintendent.

Mondadori's move produced the result he expected, the next morning most newspapers dedicated an article to what was seen as the first attack on free press in post-fascist Italy. Here are some of the headlines which appeared on the front pages of the major national newspapers: "Culture is endangered"; "Up to what point can the police interfere with Lady Chatterley's love affairs"; "Lady Chatterley's Lover has been seized by the government"; "Scandal at Mondadori's. Lady Chatterley, caught by surprise, not really dressed up, with many well-to-do gentlemen, is taken away by the excellent official Dr Arturo Nappa"; "After Flaubert's it is Lawrence's turn"; "Mondadori complains about the seizure of the book"; "Indecent behaviour".³³

It is crystal clear that the majority of the articles were an open at-

tack against the Christian democrat government and the church so endeared to the prime minister De Gasperi. For example a leading left wing newspaper, *Sempre Avanti*, came out with a particularly effective article attacking his views:

After all, fig leave gentlemen, the solution to our big problem can be easily found in our museums. But let's get back to De Gasperi and that sagresty atmosphere, which is more evident in Italy, but do they really think they can govern and measure out love, restrain and guide feelings, and why not? Even tame the eruption of certain passions with an article of the code or a police regulation? Do they think life can be disposed of by seizing a book? Close down hotels and nature will continue to offer lovers lawns as bedrooms and a starry sky as a ceiling. [...] ³⁴

Other papers focused on how dictatorships like Fascism silently crept and emerged by stopping the freedom of speech and press. *Milano Sera* came out with an article on this wave-length, stressing the "humorous" but at the same time dangerous side of seizing the novel:

Seeing such a display of forces put in motion to seize the only copy left of a book which was on the shelves of the library, among the publishing house's memorabilia, could have well offered a humorous cue, if all the people present had not been deeply convinced of being the protagonists of an event which can go down in history as the beginning of a series of attacks on culture. ³⁵

There were also other articles which stressed the hypocritical side of the unjustified worries, saying that the "new moralists and local quakers" to seize Lady Chatterley's Lover did not find a better pretext than gathering "the written protests of mothers and fathers, worried that their sons and daughters could learn too soon about certain issues which moralist hypocrisy prefers to hide under a veil of mystery and pharisaic decency". ³⁶ Whereas it must be said that even those who, "having reached the 200th page while heavily yawning", attacked the Church and the immense power of the Vatican, though

they were deeply committed in moralising and “depornographising” Italy.

On the other side, there were the conservatives and the clergy supported by some fiery representatives such as Father Croci who said in an interview:

The government is entitled to keep its eyes open. It seems that the book is concerned with an exclusively Anglo-Saxon issue which is why there is no reason to publish it in Italy. Its author was suffering from tuberculosis, a disease which eroticises you; therefore he was unable to fix a balance among moral matters.³⁷

In the face of all that, Mondadori had an immediate reaction. He sent many telegrams protesting with the main state authorities, including the Prime minister, the secretaries of the Communist, Social-democrat and Socialist parties: Togliatti, Saragat and Nenni. Everybody received the same text: “This is a very strong protest against an irregular, mean and, in any case, illegitimate action”.³⁸ On 15 May, Alberto Moravia wrote for the magazine *Fiera Letteraria*, “Dopoguerra bigotto” (War Aftermath), an article where, on criticising the reporting to court of Sartre’s *Le mur*, he claimed the artist’s freedom to describe sexual intercourse. That began a series of reciprocal accusations between Moravia and Petrocchi, who defended the clergy in *Civiltà cattolica* and attacked *Lady Chatterley* for its obscenity and Lawrence’s “religion”, saying that “we have to insist on other aspects different from the physical ones; we need to believe in other things”. Moravia argued in turn:

Sexuality in art is anti-artistic not because it is in itself so, but because it is spoiled in the readers’ minds by a moralistic and conventional judgement from the start. [...] Let’s try to define what pornography and pure necessity of art are. Art is an authentic product, a serious, important and wonderful matter.³⁹

On 30 May 1947, Moravia gave also a lecture on “Art and morality” at the Teatro Borghese in Rome, where on opening his speech he

made reference to the seizure of *Lady Chatterley's Lover* and attacked the Italian bourgeoisie for confiscating books without reading them and because they “heartily dislike culture”.⁴⁰ On this point, Giovanni Napolitano, who was particularly sensitive to the dichotomy art-morality, wrote a book, *L'Amante di Lady Chatterley o del pudore* [decency], about Lawrence's novel “officially defined as offending decency”, where he says:

The description of intercourse is a most intimate act which for its very nature is unmentionable, offends decency and must not appear in any book. The description of the sexual act and the glorification of the male sexual organ cannot be possibly justified. The receivers of obscenity cannot be the readers, otherwise the book loses any artistic connotation. *Lady Chatterley's Lover* is an inferior kind of book, even if Lawrence tries to defend himself from the accusations of obscenity pointing out polemical aims (that is an attack against the hypocrisy of English society) as well as practical ones (that is banning from the world fake love. Genuine love is a cure-all for society, it's the obsessive cult of sex).⁴¹

Furthermore, Napolitano finds unacceptable what Lovecchio Musti says in the introduction to his *Lady Chatterley's Lover*:

[...] There is only one thing we can feel sorry about: that the Author [Lawrence] has acted with an excessive restraint. In our opinion, he indulged too much in words (and mainly to argue), but he has been afraid of facts which are the only thing that counts. To become convinced, it will suffice to think of the caution he presents the “Chatterley case” with, of the care he takes in enhancing certain gentleman's qualities of the game-keeper (who had been an ‘officer’!) and – a decisive point – is Sir Clifford's paralysis. This is the problem which widely explains his wife's ill-famed behaviour.⁴²

But it is Monteleone's translation that Napolitano criticises most fiercely. On citing an example of obscenity in the novel, he refuses to quote the very words through which Monteleone had translated

Lawrence's obscene language; so he writes: "I believe that from an intellectual point of view I have a good heart, a p... in good form (the use of the initial isn't Lawrence's, but mine, and corresponds to the respectful judicial habit which still has a sense of human respect."⁴³

But besides the great scandal and the ensuing division into two factions of the public opinion, as it usually happens under such circumstances, the overall situation caused an inevitable publicity which made the price of the book rocket up to 4,000 lire, a record amount in the 1940s. Yet an even more important aspect was caught by San Lazzaro, a journalist who wrote: "what happened in Milan may have a positive effect: remind to the many forgetful readers the existence of books and readers [...]", concluding "no other martyrdom would be more desirable than that deriving from obscenity".⁴⁴

Eventually, on 24 May 1947, the order of attachment was recalled and Mondadori was acquitted because "an artistic or a scientific work cannot be considered obscene, unless it is sold or made available to under-aged people, for reasons other than studying", the prosecuting magistrate wrote, to continue as follows:

Even if I must acknowledge the crude realism of the lovemaking description, I cannot maintain that on reading the novel I had the impression of having gone through a collection of obscenities offering no artistic suggestion. [...] Besides any criticism, given that the offence against decency is a far too changeable concept, the law has a commendable aim, that is protecting the creativity of artists and scientists from the worry of any ever possible penal persecutions.⁴⁵

This verdict surely rekindled Mondadori's enthusiasm, if needed, and made him accomplish at any cost that unique editorial enterprise he stubbornly believed in, that is translating all of Lawrence's works, including the three versions of *Lady Chatterley*. (See handwritten letter under "Documents", e.) Just about three months later, on 23 July 1954, Mondadori wrote to Frieda: "I am glad to announce to you that we have at last brought out the volume which contains the "Three Lady Chatterleys" of D. h. [sic] Lawrence's Opera Omnia."

(See “Documents” f.) They appeared in a collection entitled ‘I Classici contemporanei stranieri’ (Foreign Contemporary Classics), and were edited by Piero Nardi under the title *Le tre Lady Chatterley*. Their translation was done by Carlo Izzo, to whom, as I hinted at above, Mondadori had entrusted the revision of Monteleone’s translation of *Lady Chatterley*. According to what Nardi himself wrote in the introduction to the book, they tried to harmonise as much as possible the content of the translations, so that “to the identical parts in the original corresponded identical parts in the translations. In this way there was not going to be any doubts about what is actually different (i.e. added or modified) in each text compared to the previous one”.⁴⁶

As I am heading towards the conclusion of this essay, I believe it is worthwhile saying the interest in *Lady Chatterley* has never stopped and has been growing to these days. Three years after its publication, when it seemed the doggedness against it was over, an eminent critic as Benedetto Croce wrote a very subtle article, entitled “Il demone di Lawrence” (Lawrence’s Demon):

The search for “divine otherness”, that is the eagerness to unite oneself to it, is certainly man’s most noble impulse. But seeing or imagining the divine otherness in the lower part of man, in the natural and physiological forces, considered as the only real and divine ones, is an extravagance, a fixation, or a morbidity, while denying the existence and divinity of the higher part, of the spirit which struggles eternally and wins over the lower part, and of the powers of thought, moral conscience and beauty.⁴⁷

Following Croce’s influence, between the 1940s and 60s, Lawrence continued to be seen as a “demon”, an obsessed and restless man, a prophet of sex, who was almost ridiculous with his attitude and insistence with his *leit motiv*, sex. A certain Eurialo De Michelis, distinguished himself in the debate by condemning the writer’s coarse eroticism and excessive polemical attitude. He wrote an article which appeared in the right wing daily, *Il Giornale d’Italia*, in March 1962:

From the initial charm and persuasion Lawrence passes on to the monotony of sexual “gymnastics” : the characters are no longer passionate creatures but ‘dilettanti’ performing in obscenity. To show the way to the redemption of mankind’s problems and the return to nature, Lawrence does not realise that, on the contrary he deceives his readers by his being a prophet, and his sterile, scornful, emphatic catechism.⁴⁸

Lady Chatterley has survived through the years by adapting itself to the changes that occurred in Italian society, involving people’s lives, mentality, and even the taboos which once seemed to be almost ‘sacred’, and therefore could not possibly be changed; let alone the language through which all that was expressed which was consequently kept under close control. This novel had to continue to fight against the many attacks launched by critics and moralists alike, who, perhaps did that just to please the scandalous atmosphere created by the government and the Church.

However, from the 1960s onwards, there has been a reevaluation of Lawrence, and that writer, who seemed to be eternally condemned to the ‘eccentrics’ limbo, is eventually acknowledged as a prophet of the body, the greatest defender of life, fighting against the destructive blightness of industrialisation, mechanisation, and rationalism, seen as guilty of having trapped man in a whirlpool of death-in-life.

Lawrence thought that the only “mine” left where one could venture into, was the creative unconscious from which fresh, genuine, lively and unpredictable writing came from. Yet having discovered the “gold mine” in its original form (i.e. in English), what has been most challenging for almost a century now, is the translation into other languages of Lawrence’s originality at large which for a long time has been defined perverse and, in some cases like *The Plumed Serpent*, even fascist. Thus the need to get out of the schemes imposed by conformists, break the reticent barrier and exploit the enormous potential of his language, has proved paramount.

Fortunately, nowadays the rendering of Lawrence’s works, as shown by Serena Cenni’s brilliant translation of *Lady Chatterley*, has got rid of ambiguity and, without the censor’s oppressive grip that used to

imprison it, has found a rich, most expressive, flexible and free language. Indeed, this is an achievement enabling readers to enjoy the nuances and profound message of the real Lawrence.

Endnotes and translations

(Are listed in order of appearance)

- 1 Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol VI. Eds James T. Boulton and Margaret H. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 241-2.
- 2 *Ibid.*, p. 260.
- 3 *Ibid.*, p. 337.
- 4 Lawrence, D. H. "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*". *Lady Chatterley's Lover*. (henceforth, *LCL*). Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 334.
- 5 *The Letters*, Vol. VI. op. cit., p. 322.
- 6 Burgess, Anthony. *Flame Into Being*. London: Heineman, 1985, p. 8.
- 7 Lawrence, D. H. *The Letters*. Vol. VII. Eds Keith Sagar and James, T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 43.
- 8 *Ibid.*, p. 399.
- 9 *Ibid.*, p. 39.
- 10 Lawrence, D. H. "Morality and the Novel", in *A Selection From Phoenix*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 177.
- 11 *The Letters*, Vol. VII, op. cit., p. 113.
- 12 Lawrence, D. H. *L'Amante di Lady Chatterley*. Intro. & Trad. Manlio Lovecchio Musti. Roma: De Luigi, 1945, p. 83.
- 13 Lo Russo, Carlo. "Lady Chatterley e la sua versione italiana." *La folla*. 17 May 1945.

"Ci sa spiegare il Lovecchio Musti perchè il *mouse* del testo inglese ('topo') viene da lui tradotto col termine 'sorriso' [83], facendo dire a Lawrence che "Lady Chatterley doveva restare calma con un sorriso" ? Non sarà forse causa della traduzione francese di *mouse*, 'souris', che ha generato il suo ridicolo e poco saggio 'sorriso?'" (ASM).

(NB Henceforth, all the translations are done by Nick Ceramella, unless they are marked, "like the original". As most of this material has been drawn from Archivio Storico A. Mondadori Editore [Historical Archives A. Mondadori Publishing House]; hereafter it will be marked ASM.)

(NB All the relevant material, including some of the letters, and two photographs are printed here by courtesy of Fondazione Arnaldo and Alberto Mondadori, Milan.)

- 14 Lovecchio Musti, op. cit., p. 8.
 “[...] non staremo a dire quale ardua impresa sia stata, specialmente per quei passi in cui l’audacia del linguaggio imponeva un’interpretazione guardinga ma fedele. Non bisognava dire nulla di più, ma neanche nulla di meno di quel che l’Autore aveva detto. Riteniamo di avere onorevolmente assolto il nostro compito, o almeno nulla trascurato per raggiungere lo scopo. Comunque per tranquillità nostra e dello stesso lettore, abbiamo riportato in nota alcune espressioni più “massicce”, per così dire, del testo originale [...]”.
- 15 *La folla*, cit.:
 “Ma, ahimè, questo *Amante di Lady Chatterley*, a chi conosce già il testo originale, appare essere tutt’altra cosa da *Lady Chatterley’s Lover*. Mentre Lawrence non si peritò, e questa era una caratteristica del libro, di chiamare col loro crudo nome, anche se meno suggestivo di tanti altri, le più naturali cose sessuali, dicendo pane al pane e vino al vino (evitando così quella deviazione e ambiguità sessuale così frequente in romanzi del genere), il traduttore italiano, anche là dove la censura non avrebbe avuto nulla a che ridire, ha quasi costantemente evitato le parole forti, sostituendole con espressioni fredde ed allusive, talune persino di derivazione fisiologica [...] Ad esempio il rude guardiacaccia senza peli sulla lingua viene ad usare una terminologia delicata, pudica e sentimentale, che non era minimamente nelle intenzioni dell’autore”. (ASM)
- 16 *LCL*. op.cit., p. 33.
- 17 Lovecchio Musti, op. cit., p. 81.
- 18 *LCL*. op. cit., p. 39.
- 19 Lawrence, D. H. *L’Amante di Lady Chatterley*. Intro. & Trad. Serena Cenni. Venezia: Marsilio, 2001, p. 66.
- 20 Lovecchio Musti. op. cit., p. 90.
- 21 “A Roma uscì, in edizione pirateggiata, la Lady Chatterley. Riuscii a far stampare sulla pagina di proprietà che i diritti di Lawrence sono nostri”. (ASM)

22 Albonetti, P. *Non c'è tutto nei romanzi*. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1994, p. 426:

“Si chiede se possa venire autorizzata, così stando le cose, una traduzione e un'edizione italiana, che naturalmente non sarebbe messa in circolazione né in una collezione popolare né a popolare prezzo. Dato il carattere e gli scopi artistici e filosofici dell'opera, perché questa traduzione sia giustificata, occorre sia autorizzata nella sua integrità. Dovrebbe essere condotta naturalmente sul testo originale inglese di cui anche la traduzione francese non rende tutta la forza e la crudezza”.

23 “like the original”. (ASM)

24 “Giova premunirci da eventuali attacchi anche alla nostra traduzione ceduta dalla San Giorgio”. (ASM)

25 “Dall'esame di quanto è in mia mano della traduzione per la San Giorgio e della traduzione di Lallo Russo [...] ho dovuto persuadermi che la prima, la quale va sotto il nome di Giulio Monteleone, ma che in realtà è quasi interamente riscritta da Izzo, incaricato della revisione della San Giorgio, è decisamente superiore. Quella di Russo è mobilissima, diligentissima, ma sente troppo la traduzione. E poi è di una tale brutalità, sia pur per adesiva fedeltà all'originale, nelle pagine più ardite, che la temo anche pericolosa nell'evenienza di disposizioni ufficiali in materia di libertà di stampa. [...]

Credo che sarebbe bene uscire simultaneamente con due volumi, per diluire, dirò così, l'impressione che può fare su un certo pubblico la nostra divulgazione de *L'Amante di Lady Chatterley*. Altro è mandare pel mondo questo romanzo da solo o quasi, altro e mostrarlo in una collezione. Si può sempre invocare, nel secondo caso, le ragioni della cultura, anche di fronte a censure ufficiali”. (ASM)

26 *LCL*. op cit., p. 133.

27 Cenni. op. cit., p. 169.

28 Monteleone, op. cit., p. 167:

“Poi, quando comincio a muoversi, nell'orgasmo improvviso e inevitabile, 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. [...] Poteva soltanto aspettare, aspettare, e gemere nell'anima mentre lo sentiva ritirarsi, ritirarsi e contrarsi, fino al momento terribile in cui egli sarebbe scivolato fuori da lei abbandonandola, mentre tutto il suo corpo rimaneva aperto e molle, dolcemente supplichevole, come un anemone di mare sotto le onde, perché egli ritornasse in lei a soddisfarla”.

29 Mondrone, D. “Sconcezze in vetrina”. *Civiltà Cattolica*, 5 October 1946:

“[...] scettici all'idea di poter interessare in modo veramente efficace le autorità competenti, perché si metta in argine all'audacia sempre crescente di simile stampa, volgiamo le nostre denunce alle coscienze delle persone oneste [...] Non diciamo nulla di ciò che succede dove le autorità, quasi per una combinata quanto interessata collaborazione degli editori, fanno capire chiaramente ch'esse non intendono immischiarsi in tali faccende. [...]”. (ASM)

30 *Ibid.*

“Non saremmo giusti se non denunciassimo alla sincera detestazione degli onesti i romanzi or ora citati e dissimulassimo la presenza – tra i tanti che dalle vetrine e dai panchini insidiano il buon costume – del romanzo di D. H. Lawrence, che l'editore De Luigi ha portato già a varie edizioni, mentre non riusciamo a spiegarci come le autorità competenti permettano la circolazione di uno dei libri più luridi pubblicati in questi ultimi tempi, e che nel suo paese d'origine, appena uscito, sollevò un vero furore di polemiche e diniego di cittadinanza”. (ASM)

31 *Ibid.*

“[...] è la vicenda d'una donna dall'innegabile veridicità della sua carnalità scoperta, ed uno dei documenti più significativi di quel decadentismo europeo, al quale forse solo l'attuale guerra metterà fine; [...] Lawrence ha voluto gettare il seme d'una vita migliore. Non possiamo che essergli riconoscenti per averci indotto a meditare sulla nostra miseria. [...]”

Il libro non offre nessuno di questi elementi positivi: esso è tutto negativo. È il rigurgito dannoso e insopportabile di una fogna; e se d'arte si può parlare, essa è piegata anche qui a condimento insidiatore e galeotto di una vita e di una concezione scandalistica della vita, esulando, così, in modo assoluto da ogni funzione educativa ed ammonitrice”. (ASM)

- 32 *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia - Anno 1946.* (Official Collection of Laws and Decrees of the Kingdom of Italy) Vol. II, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1947:

“ARTICOLO 2”

In deroga a quanto è stabilito nell'articolo precedente, si può far luogo al sequestro dei giornali o delle alte pubblicazioni o stampati che, ai sensi della legge penale, sono da ritenere osceni o offensivi della pubblica decenza ovvero che divulgano mezzi rivolti ad impedire la procreazione o a procurare l'aborto o illustrano l'impiego di essi o danno indicazioni sul modo di procurarseli o contengono inserzioni o corrispondenze relative ai mezzi predetti.

Qualora si sia proceduto al sequestro preveduto dal comma precedente, contro il colpevole si deve procedere per giudizio direttissimo, anche se non ricorrono le condizioni prevedute nell'art. 502 del codice di procedura penale, e la competenza è in ogni caso del tribunale”. (ASM)

- 33 “La cultura è in pericolo” (*Cronache - Settimanale di attualità*. 10 maggio 1947); “Fino a che punto può intervenire la polizia negli amori di Lady Chatterley?” (*Buonsenso*. 1 maggio 1947); “L'amante di Lady Chatterley sequestrata dal governo” (*Umanità*. 30 aprile 1947); “Scandalo da Mondadori. Lady Chatterley, sorpresa sola e poco vestita con molti signori per bene, è portata via dal dottor Nappa Arturo ottimo funzionario” (*Avanti*. 8 maggio 1947); “Dopo Flaubert è la volta di Lawrence” (*Avanti*. 29 aprile 1947); “Mondadori protesta per il sequestro del libro” (*Il Tempo di Milano*. 30 aprile 1947); “Oltraggio al pudore” (*Il tempo*. 1 maggio 1947). (ASM)

- 34 “L'amante di Lady Chatterley”. *Sempre Avanti*. 8 May 1947:

“[...] Del resto, signori, dalla foglia di fico, la soluzione del grande problema la si può facilmente trovare nei nostri musei. Per ritornare a De Gasperi e a quell'atmosfera di sacrestia, che più si manifesta in Italia, ma davvero essi credono di poter regolare gli affetti e dosarli; contenere i sentimenti e guidarli e perché no? addomesticare l'eruzione di certe passioni con un articolo del codice o con un regolamento di polizia?

Che si crede, di sopprimere la vita sequestrando un volume? Chiudere gli alberghi e la natura continuerà ad offrire agli amanti la camera da letto di un prato, e per soffitto un cielo vivo di stelle! [...] (ASM)

- 35 “Osceno Lawrence?” , *Milano Sera*. 1947:
 “Vedere un tale apparato di forza messo in moto per sequestrare la sparuta e superstite copia di un libro che era già negli scaffali della biblioteca, tra i cimeli della casa editrice avrebbe potuto suggerire uno spunto umoristico, se ognuno dei convenuti non fosse stato intimamente convinto di essere protagonista di un fatto che può passare alla storia come l’inizio di una serie di attentati alla libertà della cultura.” (ASM), (See also unabridged article in “Documents” d. The relevant part is marked by X ... X)
- 36 “L’amante di Lady Chatterley di nuovo in tribunale”, in *Cronaca di Roma*. 15 maggio 1947. (ASM) (See also unabridged artiche in “Documents” c. The relevant parts are marked by X ... X)
- 37 “Fino a che punto può intervenire la polizia negli amori di Lady Chatterley?”, in *Il Buonsenso*. 1 May 1947:
 “Lo Stato ha diritto di vigilare. D’altra parte mi sembra che il libro risponda ad un problema squisitamente anglosassone e che perciò da noi non ha ragione di essere diffuso. L’autore era minato dalla tisi, un male che erotizza; e non poteva perciò Lawrence essere in grado di stabilire un equilibrio fra le cose morali”. (ASM)
- 38 Ferretti, Gian Carlo. *Lettere di una vita. 1922-1975*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1996, p. 225.
- 39 “Dopoguerra bigotto”, in *Fiera letteraria* (15 May 1947):
 “La sessualità in arte è antiartistica non perché di per sé è antiartistica, ma perché è viziata fin dall’inizio nella mente del lettore da un giudizio moralistico e convenzionale. [...] Cerchiamo di definire cos’è pornografia e cos’è pura necessità dell’arte. L’arte è un prodotto autentico, una cosa seria, importante e bella”.
- 40 Gnani, Domenico. “La discussione sull’articolo di Moravia”, in *Fiera Letteraria* (5/6/1947): “prova una spiccata antipatia verso la cultura”.
- 41 Napolitano, G. *L’Amante di Lady Chatterley o del pudore*. Napoli: Miccoli, 1948, p. 103:
 “La descrizione dell’amplesso, essendo un fatto che avviene in privato e quindi inconfessabile, offende il pudore e non può trovarsi in un’opera. La descrizione dell’atto sessuale e la glorificazione dell’organo sessuale maschile sono artisticamente ingiustificabili. L’oscenità non può avere

come destinatario il pubblico, altrimenti l'opera va fuori la sfera dell'arte. *L'Amante di Lady Chatterley* è un'opera deteriore, anche se Lawrence cerca di difendersi dalle accuse di oscenità additando fini polemici (polemica all'ipocrisia della società inglese) e pratici (bandire dal mondo l'amore contraffatto. L'amore genuino è un toccasana della società, è il culto ossessivo del sesso)."

42 Lovecchio Musti. op. cit., p. 8:

"[...] di una sola cosa ci si può dolere: che l'Autore [Lawrence] abbia avuto un ritegno eccessivo. Secondo noi, si è infatti fin troppo baloccato con le parole (e in funzione esclusivamente polemica), ma ha avuto invece paura dei fatti che sono quello che contano. Per convincersene, basti pensare alla cautela con cui egli presenta il «caso Chatterley», alla cura che mette nel far risaltare certe qualità di *gentleman* del guardacaccia (che è stato «ufficiale»!) e – argomento decisivo – la paralisi di sir Clifford. La quale giustifica ampiamente tutto il comportamento della famigerata consorte."

43 Napoletano, G. op. cit., p. 103.

44 San Lazzaro. "Oltraggio al pudore", in *Il Tempo*. 1 May 1947: "l'episodio di Milano può avere un effetto benefico: rammentare ai troppi smemorati l'esistenza dei libri e degli scrittori. [...] Nessun martirio sarebbe più ambito di quello della oscenità". (ASM)

45 "non si considera oscena l'opera d'arte o di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore di 18 anni. [...] pur riprovando la crudezza veristica della descrizione amorosa, il sottoscritto non può sostenere di aver letto il romanzo, riportandone l'impressione di una collezione di oscenità prive di ogni suggestione artistica [...] Critiche a parte, la disposizione di legge ha pure un intento encomiabile, quello cioè di salvaguardare l'estro creativo di artisti e scienziati dalla preoccupazione di persecuzioni penali sempre possibili, essendo troppo mutevole il concetto di offesa al pudore". (ASM)

46 *Le tre Lady Chatterley*. vol. VII. *Tutte le opere di D. H. Lawrence*. Ed. Piero Nardi e Trad. Carlo Izzo e Giulio Monteleone. Milano: I classici contemporanei, 1954, p. XVI:

"alle parti tra loro identiche negli originali corrispondessero parti tra loro

identiche nelle traduzioni, così da non lasciare dubbi su quanto c'è di effettivamente differente (aggiunto o modificato) in ogni stesura rispetto alla precedente”.

- 47 Croce, Benedetto. “Il demone di Lawrence”, in *Il Messaggero*. 26 September 1948.

“La ricerca della ‘divina alterità’ cioè la brama di unirsi a lei è certamente l’impulso più nobile dell’uomo; ma stravaganza o fissazione o morbosità è vedere o immaginare la divina alterità nella parte inferiore dell’ uomo, nelle forze naturali e fisiologiche, considerate le sole reali e veramente divine, e negare realtà e divinità alla parte più alta, allo spirito che è perpetua lotta e vittoria sulla più bassa, alle forze del pensiero, della coscienza morale, della bellezza.

- 48 *Il Giornale d’Italia*. Marzo 1962:

“Dall’iniziale esordio di fascino e persuasione si arriva alla monotonia della “ginnastica” sessuale: i personaggi non sono più creature passionatamente intere ma dilettanti di oscenità. Lawrence non se ne accorge, anzi inganna il lettore col suo essere profeta, col suo catechismo sterile, arcigno e enfatico, per indicare il riscatto dai malanni dell’umanità e il ritorno alla natura.

Works cited

(NB In some cases articles are not signed)

- Albonetti, Pietro. *Non c'è tutto nei romanzi*. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 1994.
- Burgess, Anthony. *Flame Into Being*. London: Heineman, 1985.
- Croce, Benedetto. "Il demone di Lawrence". *Il Messaggero*. 26 September 1948.
- Ferretti, Gian Carlo. *Lettere di una vita. 1922-1975*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1996, p. 225.
- Gnani, Domenico. "La discussione sull'articolo di Moravia". *Fiera Letteraria*. 5 June 1947.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol VI. Eds James T. Boulton and Margaret H. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lawrence, D. H. "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*". *Lady Chatterley's Lover*. (henceforth, *LCL*). Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lawrence, D. H. *The Letters*. Vol. VII. Eds Keith Sagar and James, T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Lawrence, D. H. "Morality and the Novel", in *A Selection From Phoenix*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Lawrence, D. H. *L'Amante di Lady Chatterley*. Intro. & Trad. Manlio Lovecchio Musti. Roma: De Luigi, 1945.
- Lawrence, D. H. *L'Amante di Lady Chatterley*. Intro. & Trad. Serena Cenni. Venezia: Marsilio, 2001.
- Lawrence, D. H. *Le tre Lady Chatterley*, Vol. VII. *Tutte le opere di D. H. Lawrence*. A cura di Piero Nardi. Trad. di Carlo Izzo e Giulio Monteleone. Milano: I classici contemporanei, 1954.
- Lo Russo, Carlo. "Lady Chatterley e la sua versione italiana". *La folla*. 17 Maggio 1945.
- Mondrone, D. "Sconcezze in vetrina". *Civiltà Cattolica*. 5 October 1946.
- Moravia, Alberto. "Dopoguerra bigotto". *Fiera letteraria*. 15 May 1947.

Napoletano, G. *L'Amante di Lady Chatterley o del pudore*. Napoli: Miccoli, 1948.

San Lazzaro. "Oltraggio al pudore". *Il Tempo*. 1 May 1947.

NB These articles are not signed

"L'amante di Lady Chatterley". *Sempre Avanti*. 8 May 1947.

"Osceno Lawrence?". *Milano Sera*. May 1947.

"L'amante di Lady Chatterley di nuovo in tribunale". *Cronaca di Roma*. 15 May 1947.

"Fino a che punto può intervenire la polizia negli amori di Lady Chatterley?". *Il Buonsenso*. 1 May 1947.

Il Giornale d'Italia. March 1962.

Legal document

Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia - Anno 1946. (Official Collection of Laws and Decrees of the Kingdom of Italy) Vol. II, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1947:

Documents

a) Prosecutor's Office in Milan

PROCURA DELLA REPUBBLICA IN MILANO

N. 9935/47 R.G. Milano, li 23.4.1947

Risposta a nota N. del

Sostituto **TEDOLINI**

OGGETTO:

IL PROCURATORE DELLA REPUBBLICA
presso il TRIBUNALE di MILANO

Ritenuto che in MILANO è in vendita il romanzo "L'Amante di Lady Chatterley" di H.D. Lawrence tradotto dall'inglese in italiano da Giulio Monteleone Ediz. Mondadori - Milano - che trattasi di pubblicazione di carattere osceno di cui si ritiene di ordinare il sequestro.

F. M.



Visti gli art. 528 C.P.e 2 R.D.L. n. 5.46 n. 561

O R D I N A

il sequestro dell'opuscolo suddetto ovunque si trovi.
Delega per l'esecuzione del presente Decreto la Questura di Milano.

Il Procuratore della Repubblica
f. to **TEDOLINI**

E' c.c. all'originale
Milano li 23.4.1947
IL SEGRETARIO



b) Mondadori's statement to the police officer

Dichiarazione dell' Editore MONDADORI all' Ufficiale di Pubblica Sicurezza che gli ha notificato il sequestro de l' AMANTE DI LADY CHATTERLEY

Milano

L' Editore Mondadori prende atto del provvedimento di sequestro emesso dalla Procura della Repubblica in data 8-4-1947 a carico del romanzo L'AMANTE DI LADY CHATTERLEY di D.H. LAWRENCE: nel contempo eleva decisa e formale protesta contro tale provvedimento che considera irrituale e comunque illegittimo. Un siffatto provvedimento deve essere infatti considerato il primo passo verso un ritorno alla abolizione della libertà di stampa, cioè al più grave, forse, dei provvedimenti atti a subordinare la società e l' individuo alla cerchia di arbitrarie limitazioni del pensiero e dell' azione. Un ordine di sequestro di tale natura non può non essere il preludio ad altri sequestri giustificati soltanto dall' arbitrio del potere esecutivo e che non hanno nessuna ragione di essere se non un sovanto di vera e propria sopraffazione, camuffata di volta in volta di moralità, di ordine, e di presunta giustizia.

Nella fattispecie, l' Editore, a proposito del romanzo sul quale è stato emanato l' ordine di sequestro, fa presente quanto segue:

PRIMO: David Herbert Lawrence è ormai universalmente considerato uno scrittore "classico", cioè nel novero di coloro che direttamente concorrono alla formazione di una civiltà, di un costume, di una società e alla fisionomia della storia letteraria universale, senza i quali cioè la continuità della letteratura, intesa come un succedersi di correnti e di singole manifestazioni, verrebbe ad essere interrotta in una delle sue più significative espressioni artistiche e spirituali.

Il suo romanzo L'AMANTE DI LADY CHATTERLEY è stato già liberamente edito innumeri volte in Italia (a Roma sin dal settembre 1944) e in tutti i paesi del mondo; in più la sua prima edizione privata vide la luce proprio a Firenze nel 1928. Si ricorda poi agli attuali censori che l' opera in oggetto è stampata e pubblicamente diffusa in America e in Inghilterra e tenuta per fondamentale nella storia della letteratura anglosassone.

Insistere oggi su un atto di sequestro del volume è quindi, oltre tutto, ridicolo. E sarebbe un ricadere nei celebri esempi del passato, da "Madame Bovary" al "Fleurs du mal" che hanno gettato un' ombra di ironico sorriso sui troppo zelanti e pioppi "moralisti" di allora.

SECONDO: l' edizione in parola è un' edizione di lusso, posta in vendita al prezzo di Lit. 750.- in copia (e pubblicata sin dal 1945) nella Collezione "Il Ponte" che raccoglie i capolavori di tutte

- 2 -

le letterature e di fama mondiale, senza alcuna preoccupazione se non di arte (accanto al romanzo di Lawrence è uscito il "Diario di un curato di campagna" di Georges Bernanos); il prezzo di vendita del volume esclude perciò la possibilità di qualsiasi speculazione tra e verso i minorenni, mentre al contrario ribadisce il concetto che si tratta non di un libro più o meno piccante, bensì di una delle più coscienti affermazioni dell' arte narrativa europea dell' ultimo cinquantennio. Né le illustrazioni, liberamente ispirate all' artista da un' opera di artista, possono essere considerate mezzi di eccitante pornografia se non da gente di mala fede .

Per queste ragioni, esposte qui per sommi capi, l' Editore si riserva ogni ragione e azione contro l' arbitrario provvedimento di sequestro, anche per i danni materiali e morali provocati dal provvedimento stesso il quale può gettare discredito sulla Casa, quasi la Mondadori potesse venire considerata ambito di corruzioni invece che mezzo di diffusione della cultura .

Nel contempo l' Editore dichiara che, essendo totalmente esaurita l' edizione del libro in oggetto, non esistono copie del volume presso la Casa, tranne la copia di archivio che viene pubblicamente esibita all' Ufficiale di Pubblica Sicurezza .

Milano, il 29 Aprile 1947

c) Cronaca di Roma, 1947

L'amante di Lady Chatterley,, di nuovo in tribunale?

Una polemica vecchia di vent'anni riaccesa dai nuovi moralisti e quaccheri nostrani

Il noto romanzo inglese « L'amante di Lady Chatterley » di David Herbert Lawrence è stato ieri proposto per il sequestro dalla Questura di Roma al Procuratore della Repubblica. Il provvedimento che sta per essere preso nei confronti di una delle opere più interessanti della letteratura inglese contemporanea, troverebbe giustificazione nel contenuto del libro, che, dai dirigenti della nostra Questura, è stato giudicato « osceno ».

Si riapre così un'annosa questione che cominciò con il bando posto dalle puritane censure inglesi e americana alla sconcertante opera dell'irrequieto letterato inglese. Com'è noto Lawrence pubblicò « L'amante di Lady Chatterley » a Firenze, nel 1928. Egli aveva composto il romanzo durante il suo soggiorno in una villa toscana, scrivendolo e riscrivendolo tre volte. La pubblicazione del libro, che fu fatta a spese dell'autore, suscitò grande scandalo tra i filistei di tutto il mondo per la spregiudicatezza e l'ardire con il quale il Lawrence vi trattò il problema sessuale.

All'edizione del suo discusso libro pubblicata in Inghilterra, una volta superata l'ostilità preconcepita dei suoi connazionali, l'autore fece precedere una prefazione nella quale rivendicava la sostanziale castità e l'alto valore morale del libro stesso, che egli avrebbe desiderato fosse particolarmente diffuso tra la gioventù anglosassone.

Come pretesto per la denuncia alla Procura del libro incriminato, la nostra Questura non ha trovato di meglio che raccogliere le proteste scritte di numerosi padri e madri di famiglia, preoccupati che i propri figli e figlie possano essere illuminati anzitempo su questioni che l'ipocrisia moralistica preferisce celare sotto un velo di mistero e di farisaico pudore.

conce
SOC

Via
61-372

Via
16-554

S.P.A

tel. 6

Bona
54-157

Via
Omar

Mink

9

MOBIL
dans.

12

Solc
geria
potre

La
stra
ment

dalla
tutte
che E

corre

loger

bollet

produ

Fate compilare il modulo T.D.2.

In una conferenza stampa, che ha avuto luogo ieri all'Alto Commissariato per l'Alimentazione, il prof. Pellegrini direttore generale all'Alimentazione, ha chiarito ai giornalisti gli scopi del censimento.

Continuano intanto a pervenirci da più parte notizie di ditte che si rifiutano di compilare i moduli T.D. 2 dei propri dipendenti, sembra in base ad esplicite disposizioni della Confindustria.

Ripetiamo a tutti i lavoratori l'invito di fare accertare casi di questo genere alla polizia, e di esigere la compilazione del modulo.

Siamo informati inoltre delle difficoltà che incontrano i lavoratori disoccupati a far compilare i loro moduli dall'Ufficio di collocamento.

Sarebbe bene che l'Ufficio di Collocamento, aprisse uno sportello, o un ufficio apposito, per evitare ai lavoratori inutili file e perdite di tempo.

La nuova biglietteria alla stazione Termini

E' entrata ieri in funzione alla stazione Termini la nuova biglietteria cui si accede da via G. Giolitti.

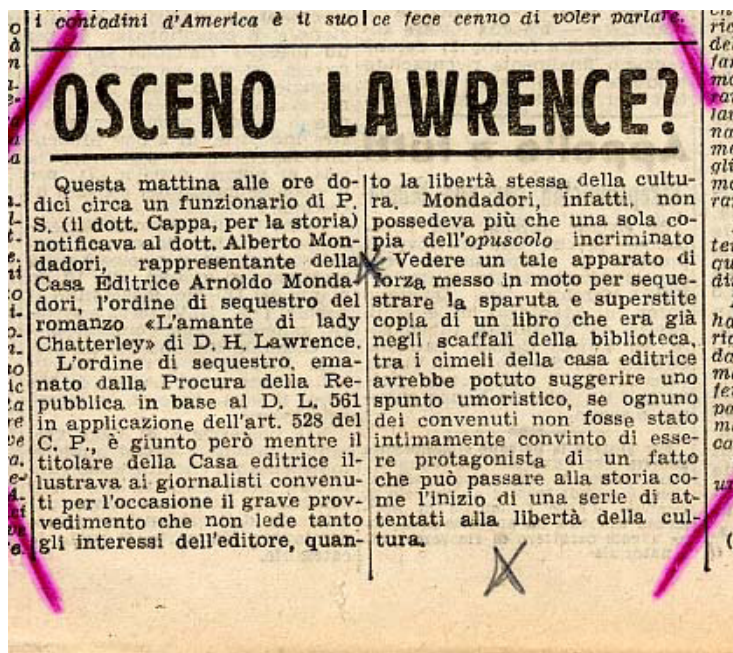
In un vasto salone, oltre trenta sportelli, in grado di sopportare qualsiasi traffico, sullo sfondo un grande orologio su cui ogni viaggiatore può agevolmente leggere l'orario del suo treno.

Una grande edicola di giornali, libri, e settimanali italiani ed esteri, molti telefoni a moneta, orologi, scudi, galloni caposala.

Un vasto locale per il deposito e la spedizione dei bagagli, e quattro porte vetrate per le quali, non appena saranno ultimati i lavori del sottopassaggio, si arriverà direttamente ai treni.

Così Roma ha finalmente una stazione partenza degna.

d) Milano Sera, 1947



e) Letter Frieda wrote to Mondadori

~~from~~

19 April

RICE 761
26 APR 1954
MONDADORI-MILANO

Sal Paolo Enc 15
Los
New Mexico

Dear Signor Mondadori,

You are the only editor who is bringing out the three versions of Lady Chatterley. I have admired you for it. As far as I know "Les Editions des Deux Rives" has done nothing about publishing the second draft, or I would have heard from Mr. Tollinger. I do not remember sending it to the "Editions des Deux Rives", but I cannot be absolutely sure. If you want to be quite certain write to Mr. Tollinger, he would know, as he handles all the publications & contracts. Giorgio Soani has just been here & we asked him about you.

RICE 761
26 APR 1954
MONDADORI-MILANO

I am looking forward to these latest books of Lawrence's.
Greetings to you a good
wishes
yours sincerely
Frieda Lawrence

As far as I know there has been no edition of the second draft in either English or any other language.

f) Alberto Mondadori's letter to Frieda

Milano, 23 luglio 1954

Carissima Signora Frieda,

Milano, July 23th 1954

La vostra richiesta di avere in questi giorni il volume dell'Opera Omnia di D. H. Lawrence che comprende "Lady Chatterley".

Dear Mrs. Frieda,

I am glad to announce you that we have at last brought out the volume which contains the "Lady Chatterley" of D.H. Lawrence's Opera Omnia.

Let me tell you how proud we feel that our publishing house has been the first to offer the Italian readers the three editions of this powerful and famous work, allowing them to appreciate, through these different versions, the Author's loving and scrupulous labour for bringing his beloved work to perfection.

You will consider, dear Mrs. Frieda, this edition as a devoted and effective homage paid by our house to the Author's memory.

With warmest regards, I am,

Yours sincerely

(Alberto Mondadori)

FRIEDA LAWRENCE
Box 15
E PRADO TAOS, New Mexico
U.S.A.

Mrs. FRIEDA LAWRENCE
Box 15
E PRADO TAOS
New Mexico

Decostruire/ricostruire la sessualità

Mirella Billi

***The God-Drag Complex:*
divinità falliche e costrutti femminili
in Lawrence**

Non solo nel canone lawrenciano, ma nella letteratura inglese ed europea, *Lady Chatterley's Lover* è un'opera importante come prova narrativa, ma soprattutto dal punto di vista culturale, per il suo contenuto e il suo linguaggio, ritenuti, nell'epoca in cui è stato scritto, particolarmente trasgressivi, perché costituiscono, e di sicuro nelle intenzioni dell'autore, una sfida alle convenzioni di un mondo chiuso, materialistico, arido, privo di valori, autoritario, repressivo, classista e sostanzialmente inumano. Contro questo mondo, Lawrence intende affermare, attraverso la celebrazione della passione erotica che unisce i personaggi di Mellors e di Connie, la forza più naturale e positiva che ci sia nella vita, una sessualità sana e spontanea, tanto più dirompente quanto più quel mondo la nega, la reprime e la svilisce. La riscoperta e la rivalutazione del corpo e della sua energia vitale, ad di fuori e al di sopra di convenzioni e limiti, implica una sovversione profonda delle regole imposte da una certa cultura, uno scardinamento non solo personale, sessuale, ma sociale, politico e persino religioso. E la reazione violenta contro il romanzo, la censura e la condanna che fino al 1960, in Inghilterra, l'hanno perseguitato insieme al suo autore non solo finché è stato in vita, ma anche in seguito, hanno dimostrato quanto la sfida che conteneva e rappresentava fosse dirompente e bruciante, e andasse ben al di là delle esplicite descrizioni di un'attrazione e di una passione naturali e insopprimibili.

L'ostracismo e la violenta disapprovazione e ostilità nei confronti del romanzo sono infatti da attribuire certamente all'ipocrisia e al

bigottismo sessuofobo di una certa cultura, ma in gran parte alla forza scardinante e per molti “politicamente scorretta” del messaggio che contiene, al rovesciamento dei “valori” di un ordine costituito per cui sono accettabili lo sfruttamento, l’avidità, l’ipocrisia, l’ingiustizia sociale, e anche una sessualità regolata all’interno dell’istituzione matrimoniale – o persino adulterina¹ – purché tra individui della stessa classe e funzionalizzata alla sua continuità materiale, ma non la libera scelta, dettata da una vitale attrazione, di due persone di rango diverso. Modello esemplare di questo ordine costituito è appunto Clifford Chatterley, che, come scrive Lawrence nella postfazione al romanzo, “ha perduto completamente ogni rapporto con i suoi simili, uomini e donne, tranne quello della consuetudine [...], prodotto puro della nostra società [che] rappresenta la morte della grande umanità del mondo”. L’invalidità di Clifford, afferma sempre Lawrence, “è simbolica della paralisi emotiva e passionale che oggi affligge la maggior parte degli uomini del suo genere e della sua classe”.² Il *gentleman* perfetto, l’eroe di guerra, l’aristocratico, il proprietario terriero, ritenuto esemplare del meglio della *Englishness*, è messo in discussione e persino attaccato duramente nel romanzo, e gli si contrappongono due esseri guidati dalla forza del desiderio e dal potere del corpo, e da una sessualità prepotente e insopprimibile, che, soprattutto la coraggiosa Connie, sono pronti ad anteporre a tutto il resto, e per questo sono rappresentati dall’autore come esseri positivi, da ammirare ed amare.

Il destino de *L'amante di Lady Chatterley* non era però quello di essere esente da critiche anche aspre persino in una temperie culturale e da prospettive completamente diverse, e dopo cambiamenti storici anche clamorosi negli anni più recenti. Se infatti, dopo l’ostracismo e la censura inglesi all’epoca della sua pubblicazione – all’estero – e nei decenni seguenti, il libro ormai gode ovunque di un successo incondizionato, se il romanzo è stato letto e apprezzato da milioni di persone, ispirando persino l’educazione – più erotica che sentimentale – di moltissimi giovani, proprio in quegli Anni Sessanta in cui finalmente anche in Inghilterra viene “assolto”,³ addirittura a seguito

di un processo, un'altra ondata di critiche lo investe, per motivi opposti o comunque ben diversi da quelli del trentennio precedente, proprio per quanto riguarda la rappresentazione della sessualità, o, più precisamente, la *sexual politics*⁴ che l'autore rivela ed esprime. Ora sono le premesse, le ambiguità, le valenze, le contraddizioni, sulla concezione del sesso enunciata da Lawrence, che diventano argomento di discussione. Viene messo in rilievo come le modalità con cui è narrata la storia del guardiacaccia e della Lady, e soprattutto quella parte del *discorso* narrativo, costituito dalle interferenze, implicite ed esplicite, nella forma di disquisizioni pseudo-filosofiche di ciò che lo stesso Lawrence chiama la sua "metafisica",⁵ volte ad enunciare particolarmente la sua tesi sulla sessualità, sembrano contraddire e persino negare il messaggio straordinario, appassionato e per l'epoca in cui il romanzo è stato scritto, particolarmente coraggioso, di rigenerazione attraverso la naturalità, la corporeità, la carnalità, l'istinto, in una parola, la sessualità, libera e per questo esplicitamente descritta in sfida alle convenzioni, ai divieti e ai tabù. Ciò che viene specificamente contestato, in particolare negli studi di genere e negli scritti del *reader-response criticism*, spesso impropriamente identificato con la critica "femminista", ma che aveva già, molto tempo prima di questi, lasciato perplessi un gran numero di lettori, è l'idea, in tutti i modi e continuamente ribadita da Lawrence nel romanzo, del sesso fallico.

Gli incontri fra Mellors e Connie, infatti, lunghi dall'essere e rimanere momenti ed episodi significativi di un libero reciproco abbandono a un'attrazione prepotentemente istintiva, a una forza naturale priva di sovrastrutture, vengono costantemente riportati – rivelandosene condizionati – da un'idea del sesso discriminatoria e dominatrice da parte del maschio, in cui lo scrittore, sovrapponendosi al personaggio, afferma ossessivamente la superiorità e il potere del fallo:

[...]ponte verso il futuro, perché il fallo è tutto. Se l'Inghilterra deve essere rigenerata [ciò]non potrà avvenire che attraverso un nuovo contatto sanguigno, una nuova unione, un nuovo matrimonio. Sarà una rigenerazione fallica piuttosto che sessuale.

Perché il fallo è l'unico grande simbolo antico della divina vitalità dell'uomo [...] e anche il matrimonio rinnovato sarà un vero matrimonio fallico.⁶

Per tutto il romanzo, Lawrence usa "sessuale" e "fallico" come termini intercambiabili, o addirittura identificati tra loro. La celebrazione della passione sessuale è in realtà la celebrazione del pene di Mellors, indicato con termini quali "torreggiante", "terribile", "fiero", "nobile", "oscuro", "prepotente", e, più volte, "bello", attraverso metafore sempre positive che rimandano all'energia, alla potenza, alla vitalità, come "freccia", "fuoco", "ardore". Non basta il fallo, tutto l'apparato genitale maschile è presentato non solo come esteticamente splendido ("E i testicoli fra le sue gambe! Quale strano peso, pieno di mistero, che poteva stare morbido e greve dentro una mano! Erano le radici di ogni cosa sana, la radice primitiva di tutta la bellezza"),⁷ ma come il fondamento di ogni principio morale, la base di una sana vitalità. E non importa che sia in erezione, anche floscio il fallo è sempre simbolo di potere, (si parla esplicitamente di "power") e rappresenta potenza e superiorità.

Scrive Millet:

The scenes of sexual intercourse in the novel are written according to "the female is passive, male is active" directions laid down by Sigmund Freud. The phallus is all; Connie is "cunt" the thing acted upon, gratefully accepting each manifestations of the will of her master. [...] Lawrence's knowledge of Freud was sketchy and second hand, but he appears to be well acquainted with the theory of female passivity and male activity and doubtless found them very convenient. (*Millet* 240)

Alla reiterata esaltazione dei genitali maschili non corrisponde alcuna allusione, anche minimamente positiva, alle qualità dei genitali femminili, cui Mellors si riferisce esclusivamente come a "cunt" (il termine volgare e spregiativo per designare il sesso femminile), anche accompagnato da un apprezzamento, se tale si può definire, che suona in realtà ancor più triviale ("The best bit of cunt left on earth" che costituisce, secondo Mellors, "the beauty of thee, lass", in italiano

corrispondente a “Il miglior pezzo di fica su questa terra... che è il tuo bello, ragazza”⁸ dell’appellativo, e implica la parcellizzazione del corpo femminile, identificato oltretutto con la donna stessa e considerato come “la sua parte migliore”, tipico della pornografia (contro cui Lawrence altrove⁹ peraltro si scaglia, ma a quanto pare solo a livello “filosofico” e astratto) e del più becero maschilismo. Ogni altro accenno ai genitali femminili è, nel romanzo, per bocca di Mellors, negativo; del resto, in una precedente versione di *Lady Chatterley’s Lover*, dal significativo ed esplicito titolo di *John Thomas and Lady Jane*¹⁰, il pelo pubico femminile è considerato disgustoso; la clitoride viene paragonata a un “becco lacerante” e l’orgasmo clitorideo una riprovevole e sommamente immorale forma di piacere.¹¹ Mellors, depone, ma sempre a suo comodo (né pare che sia consentito a Connie una qualche, anche timida, iniziativa, che viene invece violentemente rimproverata alla moglie, dipinta come un’assatanata ninfomane o come una sadica pervertita), qualche bacio sul ventre e sulle cosce di Connie, ma mai sul seno, che chiaramente non gli interessa; ammette di trovare ripugnanti i baci sulla bocca, allontanandosi quando Connie si avvicina per dargliene uno (“Ella gli porse la bocca ed egli la baciò dolcemente, ma ritirò subito le labbra. *Detestava i baci sulla bocca*”).¹² L’esaltazione del corpo – la cui vista intenerisce ed eccita Connie in una delle scene più toccanti del romanzo, in cui sorprende Mellors che si sta lavando fuori della capanna, ignaro di essere osservato – che costituisce il primo passo verso la liberazione e la rigenerazione, non solo individuale, ma più ampiamente umana e culturale, che Lawrence intende esaltare, è affidata esclusivamente al personaggio femminile, che comunque è presentato sempre in ammirazione del corpo maschile, mentre mai c’è un apprezzamento reciproco tra i due sessi. Come dice causticamente Millet, “The sexual mystery to which the novel is dedicated is scarcely a reciprocal or cooperative event – it is simply fallic” (239). La sessualità infatti è identificata con il fallo, come avviene per Mellors, che parla con il suo pene come fosse una persona, o piuttosto, la parte in cui si trasfonde nell’umano – maschile – la forza divina. Mellors incita il fallo ad “alzare la testa”, arriva a chiamarlo, con chiara evocazione

religiosa, “re della gloria”; con questi accenti l'autore fa parlare anche Connie, mostrandola mentre ammira il pene eretto di Mellors, che si “erge come una fenice dalla sua aureola di pelo dorato”, davanti al quale assume un atteggiamento reverente e adorante e si esprime come se si rivolgesse a chissà quale misteriosa e arcana divinità:

Un uomo! La strana potenza della virilità su di lei! Le sue mani erravano sul corpo di lui. E ora lo toccava, ed era il connubio dei figli di Dio con le figlie degli uomini [...] come era bello da toccare, di un tessuto così puro! [...] che immobile immagine di potenza! [...] che bello, che bello! [...] la vita nella vita, la pura bellezza calda e potente! [...] Quale mistero [...] Ella si aggrappò a lui con un ansito di meraviglia, che era quasi di paura, di terrore. Egli la teneva stretta, ma non diceva nulla. Non diceva mai nulla. Gli si fece più vicina, sempre più vicina, per accostarsi sempre di più a quella meraviglia dei sensi. E al fondo di quella immobilità assoluta e incomprensibile ella sentì di nuovo il lento e fatale drizzarsi del fallo, dell'altra potenza. E il suo cuore si sciolse in una specie di terrore. (ALC 206-208)

Nel seguito di tale rapimento dei sensi, “si mette in moto un oceano che travolge la tenebra che era in lei”, “dentro di lei gli abissi si dividono e precipitano in lunghe onde che fluiscono lontano [...] via via che il mistero avanza toccandola nell'intimo, finché la dissolve, e lei nasce: donna!”¹³

Mellors è il profeta di questa estasi mistica e della religione del fallo, a lui spetta, nelle intenzioni di Lawrence, la missione da compiere, quella di liberare il sesso da inibizioni e contaminazioni perverse, perché è lui a possedere lo strumento che consente “la resurrezione del corpo e dell'amore naturale”. Il potere di questa divinità fallica è presentato come assoluto, e infatti, nel romanzo, è Mellors che decide quando, dove e soprattutto come deve avvenire il processo di “redenzione sessuale”, il “divino rituale fallico”, e non solo nel primo amplesso tra i due, la cui precipitosità potrebbe essere giustificata dall'impeto di un desiderio incontenibile, ma anche in seguito, quando si confermano i ruoli sessuali atavici secondo una concezio-

ne della superiorità del maschio sulla femmina e della sottomissione di questa al dominio maschile, in piena contraddizione con il rinnovamento e la rigenerazione “naturali” di cui il romanzo vorrebbe farsi portatore. Questo è confermato da una serie di riferimenti fortemente “culturali” come le associazioni, non poi tanto implicite, tra i sette stadi dell’“iniziazione” di Connie che ricorda quelli del mistero religioso della Rivelazione.¹⁴ Le scene di sesso tra Mellors e Connie, di per sé di grande passione, tenerezza, profonda emozione, vengono oscurate e oppresse dalla smania lawrenciana di affermare il predominio della mistica fallica, e finiscono per disperdersi, come afferma Millet, in una sorta di confusa affabulazione delle teorie freudiane sulla prerogativa dell’iniziativa maschile e della passività ricettiva femminile (in cui, nel romanzo, vengono sacrificati i sinceri slanci sessuali e affettivi di Connie). L’approccio di Mellors alla donna, salvo qualche felice cedimento alla tenerezza, è sbrigativo; se non per qualche carezza, non c’è nessun preliminare all’atto sessuale, che si svolge in fretta e in silenzio (le parole eromperanno solo nel peana al fallo che lo segue); a Connie è concesso, sì, un orgasmo, purché sia rigorosamente vaginale e in concomitanza con quello di Mellors (che comunque si mostra più generoso del *macho* di turno in *The Plumed Serpent*, che deliberatamente si ritira dal corpo della donna non appena avverte in lei un qualche annuncio di piacere, che calcolatamente le nega); come Michaelis con Connie prima di lui, Mellors detesta inoltre che la donna non “sincronizzi” il piacere con il suo e serba, come si è già osservato, un rancore violento e parole di disprezzo contro l’ex moglie rea di tanta sfacciata autonomia; dio silvano oltre che fallico, rincorre Connie che si immerge nuda nel fitto del bosco, sotto la pioggia, in un atto di totale liberazione dalla sua sessualità “culturalizzata” e in una forma di simbolica purificazione naturale, e, come è detto esplicitamente, la “gode come un animale”, e come se anche lei lo fosse.¹⁵

Scriva Millet riguardo a questa scena:

In thanksgiving for her lover’s sexual prowess, Lady Chatterley goes out into the rain before their hut to dance what the reader recognizes to be a mime of king David’s naked gyrations be-

fore the Lord. Watching her, Mellors understands her to be performing a “kind of homage toward him [while] repeating a wild obeisance”. Such satisfaction as she is granted by the lordly gamekeeper has converted her to a “wonderful cowering female” whose flashing haunches Mellors perceives in terms of prey. Accordingly, he stirs himself to the chase. Having pursued and caught her, “he tipped her up and fell on her on the path, in the roaring silence of the rain, short and sharp, he took her, short and sharp and finished, like an animal”.¹⁶ (241)

Appare evidente come la sessualità espressa attraverso Mellors sia quella, certamente più coraggiosa e libera di quella di molti suoi contemporanei, ma per molti versi contaminata da cascami di pruderie puritana, da un atteggiamento persino vittoriano nei confronti del sesso, e soprattutto da pulsioni e al contempo inibizioni determinate non solo dalla cultura, ma riconoscibilmente personali, oltre che da una mentalità ancora fortemente incrostata di cliché e pregiudizi nei confronti della sessualità femminile. In Mellors si può riconoscere, per molti aspetti, Lawrence, che infatti, nelle varie stesure del romanzo, lo rende sempre più simile a se stesso, almeno fisicamente, in una sorta di progressiva identificazione dell'autore con il personaggio. Affiorano anche tracce evidenti di pulsioni omosessuali, che già appaiono in vari romanzi precedenti di Lawrence – *The White Peacock*, *The Plumed Serpent*, *Kangaroo*, *Women In Love* – nell'esaltazione del sesso anale descritto, in *Lady Chatterley's Lover*, come l'estrema espressione della sessualità,¹⁷ e la concentrazione, nei quadri di Lawrence, su certe parti delle nudità maschili, e anche femminili.¹⁸ Il primo amore di Mellors, come viene esplicitamente chiamato, è il suo colonnello (con il quale ha un rapporto alla pari, senza l'ossessione, come avviene nei confronti della donna, per il possesso e il controllo fisico e psicologico); la sua identificazione con una divinità fallica, potente dominatrice della femmina, riflette il difficile rapporto edipico di Lawrence con i genitori, che lascia emergere il conflitto, oltre che dalla sua biografia, soprattutto in *Sons and Lovers*, con la madre, colta e sensibile, ma possessiva e castrante, nemica della sessualità, e con il padre, il rozzo minatore

temuto nell'infanzia e odiato e disprezzato dal figlio, poi rivalutato come figura maschile positiva, e trasformato da Lawrence scrittore in un a sorta di Dio Pan, o in personaggi carnali e dotati di una perversa attrattiva sessuale nei confronti delle donne (come la Gudrun di *Women in Love*), che però tengono a distanza, lontane dal loro mondo di "uomini", e dalla loro esistenza trascorsa, come quella del padre, tra il pozzo minerario e il *pub*.

Nella sua sdegnosa solitudine, e nella sua avversione per il mondo del denaro e delle macchine, che ritiene arido e corrotto, Mellors assomiglia a un altro personaggio di Lawrence, Annable in *The White Peacock*, anch'egli guardiacaccia, "uomo di un'unica idea, che tutta la civiltà è marciume" e il cui motto è: "sii un buon animale, fidati del tuo istinto animale"; Mellors però, come Lawrence, ha aspirazioni di avanzamento sociale (pur essendo figlio di minatori, ha rivestito un buon grado nell'esercito, possiede una certa cultura, ostenta persino abitudini da *gentleman*), disprezza Clifford e il suo mondo, ma anche la classe cui appartiene per nascita, e dalla quale si distacca, mirando ad affermare una sua "aristocraticità" alternativa, però in virtù della propria potenza sessuale, che gli consente di possedere – e sottomettere – il bene più ambito per il maschio rivale e padrone, e cioè la donna, che è anche la Lady, la conquista della quale infatti vede come un riscatto anche sociale. Per le donne della sua classe, la moglie Berta e Mrs. Bolton, il cui possesso non rappresenta per lui nessun vendicativo riscatto, né personale né sociale, ha solo disprezzo, e parole crudeli. Anche la critica che egli fa alla classe dominante non è volta a distruggerla e a liberare se stesso e gli altri da forme autoritarie e discriminatorie offensive per la dignità umana, ma a ricrearne una nuova, basata appunto sulla sessualità maschile, e dunque sul potere che lui possiede e con cui sarebbe lui a dominare, attraverso le donne, anche i maschi. Lawrence attribuisce al personaggio di Mellors anche il suo narcisismo, vicariamente facendone l'esempio di una potenza sessuale, da lui probabilmente perduta o comunque compromessa dalla malattia che lo affligge negli anni in cui compone il romanzo, anche se insinua nel suo vigore i postumi di una polmonite che ricorda quella, poi fatale, da lui contratta negli

anni giovanili. Nel personaggio di Mellors affiorano anche le difficoltà nel rapporto mai risolto di Lawrence con la figura femminile, che resta per lui un mistero insondabile e inquietante e per questo necessariamente da temere e da dominare. A cominciare dalle donne del primo romanzo, *Sons and Lovers*, la madre, Miriam e Clara, la figura femminile si scinde, inesorabilmente, tra la donna asessuata, o timorosa del sesso, materna, ma castrante e fredda, e quella più emancipata sessualmente, ambedue frutto di costrutti culturali di genere, come la *Fallen Woman* vittoriana, distruttrice della famiglia e di conseguenza dell'intero ordine sociale, o la *Femme Fatale*, altra invenzione misogina, sebbene di segno opposto, come nelle due facce di una stessa medaglia, o due forme di contrapposizione al potere maschile, la seconda figura affascinante, ma letale, una sorta di creatura vampiresca che assoggetta il maschio, ne prosciuga l'energia vitale e creativa e infine lo distrugge.¹⁹ Si insinua, fra queste tipologie di donne, create da ossessioni e incubi vittoriani, la *New Woman*, figura concreta e socialmente incisiva, che quelle ossessioni e incubi sembra incarnare, colta, emancipata, libera, che rifiuta il matrimonio, aspira all'indipendenza economica, alla libera scelta della sessualità, e soprattutto è profondamente avversa al maschio padrone e totalmente ribelle nei confronti del patriarcato.²⁰

Contro queste donne con le loro aspirazioni intellettuali e culturali, responsabili, secondo Lawrence-Mellors, della rovina maschile, solo l'istintualità del maschio e la sua (pre)potente virilità, sono viste come uniche possibilità di salvezza per il mondo, la crisi del quale – psicologica, politica, letteraria, storica – attribuita alla frizione nelle relazioni sessuali e dall'opposizione uomo-donna, può essere combattuta con la vittoria del maschio e la completa sottomissione femminile, se si vuole evitare che diventi apocalittica²¹, come in *Women in Love* (in cui la donna è principio malefico, *moon-goddess* castrante e distruttiva).

In *The Plumed Serpent* e in *The Woman Who Rode Away* la sottomissione della donna è perseguita secondo un rituale mistico-religioso-fallico che comporta per la donna l'annientamento in una morte atroce, "a death", scrive Millet, "which is astounding in the sadism and malice with which it is conceived".²²

Un destino simile, anche solo simbolico, viene risparmiato a Connie, dove il potere maschile, addolcito e corretto, si manifesta non in un cruento delirio narcisistico e sadico, ma nel dominio sessuale del maschio sulla femmina. Come scrive ancora Millet causticamente, non è necessario per il dio fallico arrivare al sacrificio umano, perché “the new woman can, if correctly dominated, be mastered in bed as everywhere else” (241).

Nella sostanziale misoginia di Mellors si riconoscono tutte le paure di Lawrence – o più genericamente maschili – nei confronti delle donne, che cerca in ogni modo di conoscere, per dominarle, per carpirne il potere e sopraffarlo, tanto da arrivare come, con grandissima ironia, osserva Angela Carter in un saggio dal titolo “Lorenzo as Closet-Queen” contenuto nella raccolta di scritti critici, *Nothing Sacred*, a travestirsi come loro, a impersonarle, come gli *onnegata* del teatro giapponese Kabuki, o come – in una appropriazione dei loro abiti, meno ossessiva di questi, ma ugualmente significativa, e altrettanto feticistica – gli artisti *drag* contemporanei.²³

Scriva Carter:

D. H. Lawrence [in *Women in Love*], catalogues his heroine's wardrobes with the loving care of a lady's maid. It is not a simple case of needing to convince the reader that the book has been written by a woman [...] it is a device by which D. H. Lawrence attempts to convince the reader that he [...] has a hot line to a woman's heart by the extraordinary sympathy he has for her deeper needs, that is, nice stockings, pretty dresses and submission. [...] It is always touching to see a man quite as seduced by the cultural apparatus of femininity as Lawrence was, the whole gamut, *from feathers to self-abnegation*.²⁴ (162-163)

L'associazione di travestimento femminile e “sottomissione” e “abnegazione” è significativa; attraverso l'apparato culturale della femminilità, l'identità socializzata delle donne che si manifesta attraverso l'abito, Lawrence, come nota acutamente Carter, crede di conoscerne i pensieri, di scoprirne il mistero, e pensa di trovare così anche la via per condizionarle e convincerle del loro ruolo subalterno, prima di tutto sessuale:

Like a drag queen, but without the tragic heroism that enables a transvestite to test the magic itself, [Lawrence] believes women's clothes are themselves magical objects which define and confine women [...]like a little boy dressing up in his mother's clothes [he thinks] that way, that he has become his mother. (164)

In *Women in Love*, come osserva Carter, Lawrence cataloga minuziosamente i vestiti di Gudrun, affascinato, appunto, come una *Drag-Queen* con il proprio guardaroba, dall'idea di conoscere e interpretare la personalità delle donne, di scoprirne i segreti e le strategie seduttive, e di impadronirsi del loro potere, o, addirittura di diventare donne, sia pure temporaneamente e in modo artificiale, così poi da poterle dominare e farne creature che pensano e dicono ciò che lui vuole, per controllarne le reazioni e i sentimenti, da lui pilotati e diretti. "In fact," conclude Carter, "Lawrence probes as deeply into a woman's heart as the bottom of a hat-box. He is female by half. His surreptitious, loved and envied slip is always dipping a good two inches below his intellectual hemline. The stocking covers a hairy, muscular leg".²⁵ In *Lady Chatterley's Lover* il travestimento di Connie è ugualmente riconoscibile: mettendosi metaforicamente, appunto, nei panni della donna, Lawrence si identifica con lei, le infonde la sua filosofia, la sua ideologia sessuale, parla per lei, ma ciò che risulta è solo una forzatura, un'evidente e anche imbarazzante finzione. Dalle parole di Connie emerge solo l'idea fallica della sessualità che ossessiona Lawrence stesso, alla femminilità di Connie si sovrappone il maschio lawrenciano, così come sotto le vesti della *drag-queen* si indovinano le caratteristiche fisiche della mascolinità, che trasformano la finta femminilità in una maschera, che soltanto ne riproduce, esagerando e imitando in eccesso, e dunque rendendoli grotteschi, i tratti, e la cui artificiosità rende ancora più evidente la falsificazione, e allontana l'idea stessa della femminilità dandone una sua caricatura. La Connie che declama una sorta di inno al pene eretto di Mellors, o che in termini esaltati ricorda la notte di passione, non è la donna che si abbandona alla sessualità e la vive pienamente e liberamente, al di là di tabù, convenzioni, timori e calcoli, con partecipazione e con gioia, ma Lawrence, *drag-queen* che dietro l'immagine della

protagonista rivela le smanie di potere, il narcisismo, e i problemi di un maschio irrisolto.

Per il miracolo dell'autonomia del personaggio, che "sfugge" ai condizionamenti impostigli dall'autore, Connie rimane non solo libera dai "travestimenti" lawrenciani, ma rivendica la libertà del suo corpo e della sua mente, un'identità anche sessuale positiva, e supera le strettoie dei ruoli, i limiti dei costrutti femminili in cui la sua cultura vorrebbe costringerla, travalica ideologie, pregiudizi e convenzioni, anche quelle del suo autore: unica fra tutti personaggi del romanzo veramente "naturale", sincera, coraggiosa e libera, sa esprimere, attraverso uno spontaneo abbandono alla sessualità, quell'amore con il quale riesce anche a trasformare la timorosa e repressa tenerezza di Mellors. È così che emerge come la vera protagonista, il personaggio più positivo e credibile, oltre che il più amabile e riuscito, del romanzo.

Note

- 1 Clifford Chatterley, riguardo a una ipotetica, (e poi reale) gravidanza di Connie, si mostra disposto ad accettare un figlio non suo, purché concepito con un uomo appartenente alla sua classe sociale. Quando Connie, quasi al termine del romanzo, smentisce che il figlio che aspetta sia di Duncan Forbes, come crede Clifford, e indica in Mellors il padre, la reazione che l'aspetta è violentissima: "Se avesse potuto farlo, sarebbe saltato fuori dalla poltrona. Il volto gli si fece giallastro di fronte a tanto orrore, e mentre la guardava esterrefatto sembrava che gli occhi gli volessero schizzare dalla testa [...] 'Mio Dio, dovresti essere cancellata dalla faccia della terra [...] Quella feccia! Quel villano presuntuoso! Quel miserabile mascalzone! E sei stata con lui, qui, mentre era uno dei miei servi! Mio Dio, mio Dio, non c'è limite alla bassezza bestiale della donna!'" Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Milano: Mondadori, 2008, p. 352. Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione. Trad. Giulio Monteleone.
- 2 Si veda Ivi, p. 398, p. 400. Nota di Lawrence al romanzo, "A Propos di *Lady Chatterley's Lover*" (Trad. Carlo Izzo). La condizione di Clifford, immobilizzato e impotente, è metafora di tutta una classe sociale e degli individui che la rappresentano. Clifford è inoltre descritto come infantile, immaturo e debole, soprattutto nel suo rapporto con Mrs. Bolton, che considera inferiore, ma alla quale si affida, comportandosi con lei come un bambino.
- 3 Dopo un pubblico processo alla Casa Editrice Penguin che l'ha infine pubblicato in Inghilterra e da cui esce finalmente "assolto". Si vedano, a questo proposito, altri interventi al Convegno.
- 4 È questo il titolo di uno dei testi seminali del femminismo europeo, scritto da Millet, Kate. *Sexual Politics*. London: Granada, 1971. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.
- 5 Si veda a questo proposito Kermode, Frank. *Lawrence*. London: Fontana Collins, 1973, particolarmente alle pp. 26 e sgg.
- 6 In "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*", cit., p. 393. I corsivi, se non altrimenti segnalati, sono di chi scrive.
- 7 *L'amante di Lady Chatterley*. cit., p. 280.
- 8 *L'amante di Lady Chatterley*, cit., p. 148.
- 9 "Pornography and Obscenity", in *D. H. Lawrence: Sex, Literature and Censorship*. Ed. Harry T. Moore. London : Viking, 1953.

- 10 London: Heinemann, 1973.
- 11 Parlando della moglie e dei suoi rapporti intimi con lei (un comportamento non esattamente da gentiluomo o comunque minimamente corretto!), Mellors racconta (a Connie!): “ Mi respingeva sempre brutalmente, e quando mi aveva respinto e io non la volevo più, tornava piena di moine, e io le cedeva. E ci stavo sempre. Ma quando *la prendevo*, non godeva mai insieme con me. Mai. Aspettava.[...]E quando io avevo finito, allora ricominciava lei, e dovevo rimanere dentro di lei finché non avesse goduto, torcendosi e gridando; si aggrappava *là in basso freneticamente* e godeva , in estasi [...] quasi *mi lacerava là in basso quasi avesse avuto un becco*. Per Dio! *Si crede che una donna sia morbida come un fico, là in basso. Ma credo che le vecchie baldracche abbiano un becco tra le gambe, col quale dilaniano un uomo.*[...]Tentò anche di *correggersi. Provò a starsene immobile e lasciarmi fare da solo*. Fece il tentativo, ma non servì a nulla. *Doveva fare lei, macinarsi il caffè da sola!*” *L'amante di Lady Chatterley*, cit., p. 240.
- 12 *Ibid.*, p. 151.
- 13 *Ibid.*
- 14 Si veda Kermode, Frank. *Lawrence*. Cit., pp. 129-130.
- 15 La scena è presente, con qualche variazione, anche nella prima versione del romanzo (*The First Lady Chatterley*. Harmondsworth: Penguin, 1973, p. 43), e , con accenti sempre più esaltati, e persino mistici, nella seconda (*John Thomas and Lady Jane*, cit.,p. 48).
- 16 *Sexual Politics*, cit. I passi tra virgolette sono citazioni dal testo di Lawrence.
- 17 Riguardo alla celebrazione del sesso anale, si veda Frank Kermode, cit., pp. 129-130: “Connie’s initiation into mystery [has] seven stages, like the seven stages in the mystery-religion behind revelation. She progressively comes alive [and] there remains an ultimate stage of purgation, the sensuality which is ‘necessary[...]to burn out the false shames. That is the exploration of the phallus of ‘the last and deepest recesses of organic shame’[...] As in *Women in Love*, the climatic sexual act is an act of buggery, counceived as a burning out of shame. The invasion of the genital by the excremental, the contamination of joy by shame and life by death, was a strategy for the overthrow of the last enemy”. Così com-

menta Millet, cit., p. 241: “The phallus alone is competent to explore the core of the physical jungle, the last and deepest recess of the organic shame. Having reached ‘the bedrock of her nature’ the heroine breaks off momentarily to preach to the reader, speaking of the ‘supreme pleasure of such piercing, consuming, rather awful sensuality’. Lawrence has killed three birds here, the bluestocking, the courtly pose, and, it would seem, his own sodomous urges”.

- 18 A questo proposito, si rimanda all’interessante e puntuale intervento di Stefania Michelucci al Convegno e al suo articolo in questo volume.
- 19 Figure di donne fatali popolano i quadri dei pittori pre-raffaelliti, soprattutto Dante Gabriel Rossetti, che afferma “the perilous principle in the world [is] female from the first”. Si veda, a questo proposito, Billi, Mirella. “Lo scrigno di Pandora”, in *Semeia*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- 20 La modernissima figura di Sue, protagonista femminile di *Jude the Obscure*, di Thomas Hardy, esempio di New Woman, è definita da Lawrence, in uno suo scritto critico, come l’immagine della “ghastly sickness of dissolution”.
- 21 In *Sons and Lovers* il personaggio di Clara, sensuale, ma difficile da conquistare, femminista, ribelle al potere maschile, attivista politica, che Paul, il protagonista, accusa di essere colpevole di invidia del pene e di odiare gli uomini, a scapito della coerenza narrativa viene trasformata in una donna debole e sottomessa, del cui destino Paul dispone, tanto da farla ritornare dal marito che aveva coraggiosamente abbandonato.
- 22 *Sexual Politics*. Cit., p. 285.
- 23 Carter, Angela. *Nothing Sacred*. London: Virago, 1982.
- 24 Corsivi di chi scrive.
- 25 *Ibid.*, p. 168.

Riferimenti bibliografici

Billi, Mirella. "Lo scrigno di Pandora", in *Semeia*. Bologna: Il Mulino, 1994.

Carter, Angela. *Nothing Sacred*. London: Virago, 1982.

Kermode, Frank. *Lawrence*. London: Fontana Collins, 1973.

Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Milano: Mondadori, 2008.

Lawrence, D. H. *The First Lady Chatterley*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

Lawrence, D. H. *John Thomas and Lady Jane*. London: Heinemann, 1973.

Millet, Kate. *Sexual Politics*. London: Granada, 1971.

Moore, Harry T. *D. H. Lawrence: Sex, Literature and Censorship*. London: Viking, 1953.

Izabel Brandão

Lady Chatterley's Lover: **The Erotic Route Towards Home¹**

It is the mind we have to liberate, to civilize
[...]
All the emotions belong to the body [...]²
D. H. Lawrence

1. The Lady and the critics

Lady Chatterley's Lover is perhaps one of Lawrence's most widely known novel. And I mean this worldwide. Perhaps for the wrong reasons; perhaps not. As a work of art one can be sure to have all sorts of judgments for good and for bad. For each reason one might have for disliking the book, one is liable to find its pair for praise. As a feminist myself I have no sympathy for this novel and I cannot say it is easy for me to write about it. This is especially because it is a misogynous novel and Lawrence is pressing his thumb down hard in the scale to favor his phallic hero and from the woman's viewpoint, which is the worst! And yet I feel that one has to understand the author in his own context, as a man of his time, liable to be loved or hated, or admired, as the case may be, for his achievements. I particularly prefer to understand him in the same light as Terry Eagleton, who argues that "there is hardly any middle way when it comes to reading Lawrence, just as there is rarely any middle way for Lawrence himself" (256).³

I would like to approach this novel not "up in arms" with my feminist eye ready to point out Lawrence's misogyny, sexism and

phallocentrism. All this has been extensively done in the past by many critics, from Simone de Beauvoir through to Kate Millet, to refer to the most important ones. It is actually fairly easy to criticize Lawrence for this novel can be read as a treaty against women. Kate Millet became widely known for her virulent criticism of Lawrence in the seventies. Yet, however ironic she may have been, she writes that it is in *Lady Chatterley* that the author makes his peace with the female, and her argument stems from a comparison between Kate from *The Plumed Serpent* and Connie, whom she regards as a passive woman who nevertheless fares better than the other one when it comes to orgasm. Thus Lawrence seems to have been more condescending to Connie than he was to his previous heroine(s). More recently Katie Gramich, instead of accusing Lawrence, asks whether *Lady Chatterley's Lover* is “a thoroughly misogynist tract on the necessity for women to submit themselves with awe to the majesty of the phallic power” or whether the novel can be capable of redemption for the woman reader due to “its female centered narrative and its unabashed emphasis on female sexual desire and fulfillment” (152).⁴ In his discussion of gender in modernism, Michael Bell identifies Lawrence’s “male insecurity and reactive misogyny” as a result of his “strong female identification which has creative as well as personal dimensions” (187).⁵ Drew Milne, in her turn, believes that Lawrence, before “feminist censure”, had his writings censored as “political and moral heresy” (204).⁶

My position, however, is similar to de Beauvoir who argued in the forties that Lawrence becomes the god who speaks through his heroes and the woman has no other choice: she has “to bow down before their divinity. In so far as man is a phallus and not a brain, the individual who has his share of virility keeps his advantages; woman is not evil, she is even good – but *subordinated*” (236, my italics).⁷ Hence Connie accepts being defined as “the other”. The qualification of such an acceptance is perhaps what might trouble most women readers of Lawrence’s novel in modern times. De Beauvoir in her reading of Lawrence nearly seventy years ago seems more reasonable and rational than most criticism against the author,

in that although she criticizes his portrayal of the woman as the “other”, she presents an understanding of the novel not merely as an attempt to minimize the woman’s role. The success of Lawrence’s couple seems to be associated with the kind of love shared by the two and the harmonizing of their relationship by means of some kind of acceptance which integrates them with nature, rather than a sheer accusation of Connie as a “passive woman”. The argument follows:

Woman should, like man, abdicate from all pride and self-will; if she incarnates life for the man, so does he for her; Lady Chatterley finds peace and joy only because she recognizes this truth. [...] She composes with him a harmonious couple, in tune with the rain, the trees, and the flowers of springtime. (*Ibid.* 235)

From here we might be able to say that, anticipating ecofeminism, de Beauvoir saw Connie and Mellors in tune with nature. Hence her criticism of *Lady Chatterley’s Lover* still stands. And it is not even the case of accusing the author of essentialism, because if that is so, as Fiona Becket argues when she says that Lawrence “controversially essentialises women” (227),⁸ he essentialises both man and woman, not merely the woman, as is usually the case when it comes to discussing the relation between woman, nature and culture.⁹ Non-essentialist ecofeminists such as Stacy Alaimo, for example, advocate a redefinition of concepts such as gender, woman, nature and culture, in order to refine their meanings relating them to what they really mean nowadays.¹⁰ In terms of Lawrence’s novel, it is possible to say that nature includes culture and that they are interdependent. For this reason, essentialising either woman or man would only help deepening the gap. In the author’s perception of nature, one might say that culture separates the two lovers but nature joins them, as de Beauvoir argues. Yet, this same nature occupies a territory culturally and socially “fenced” by its very condition of private property. The Chatterley estate is an area of preservation but which has nonetheless already been abused by its owner, Clifford’s father, who had chopped

down trees to build trenches during the war. So culture inevitably interferes with nature and vice-versa. The lovers transform the wood into their sanctuary and refuge, with Mellors being literally its guardian due to his job as a gamekeeper, and Connie defending it in her own way, as when she walks with Clifford and they disagree about the terms and implications of her having a child by another man but she refrains from arguing with her husband, for “In the wood, anyhow, she was determined not to argue” (*LCL* 184). Both of them have their bodies associated with nature but the woman’s association with it seems stronger and can be seen negatively due to the possibility of essentialism.

Since there is next to nothing in this novel which is not controversial, one other issue which has always been subject to endless discussion is related to the chapter XVI, when Connie and Mellors have anal intercourse for the first time. It is Fiona Becket who sees this scene as pointing towards “the transforming effects of sex with Mellors, [Connie] deriving unsought pleasure from anal penetration when sensuality obliterates the learned responses of shame (‘mental consciousness’) in relation to the sexual topography of anus and arse” (*Ibid.* 226). Dollimore sees in the novel’s challenging propositions Lawrence presenting “the possibility of redemptive escape from the degeneracy of western culture” through what he calls “idealistic homoeroticism” (104).¹¹ Since, for this critic, Lawrence adopts the woman’s point of view in the novel, he apparently found a way to enjoy a practice he condemns between men. Dollimore argues that in *Lady Chatterley’s Lover* anal sex “becomes the transgressive search for life” and that the male desire for anal penetration is expressed through the eyes of women. “He not only merges the male homoerotic gaze with the female heterosexual one but he exemplifies the bisexual fantasy [...]: he desires the male from the position of, and even as, a woman; a homoerotic fantasy is articulated in the form of a heterosexual one which it fuses with” (105).

Be as it may, for Eagleton, this novel is “a courageous performance [...] because despite everything – exiles, fury, loneliness, despair, raging aggression – Lawrence refuses even at this belated point to

deny what he sees as the inexhaustible creativity of the human spirit" (280). But it is one of Lawrence's biographers, John Worthen, in his *D. H. Lawrence: Life of an Outsider*, who presents a rather poignant defense of the writer as regards the novel as a whole. According to him, the second and third versions of *Lady Chatterley's Lover* are "verbal acts of love to Frieda":¹²

[...] written in the words she would have read or heard each time he came back from writing, towards the end of a partnership which had started out as violent sexual attraction. These versions of the novel did what Lawrence could always do best, which was imaginatively develop crucial experiences of his own life: and his sexual life had been overwhelmingly what he had shared with Frieda. Lady Chatterley was, then, a way of insisting that he was not too withdrawn, ill, or fragile to imagine making intense love to Frieda, as he always had done; and to experience (and make the reader feel) what she felt ... [The novel was] Lawrence's final act of sexual giving.¹³ (353)

The truth is that this novel has an established reputation. The attempt to have it banned in the twentieth century has, as Dollimore points out, guaranteed "its place in cultural history" (95).¹⁴ Hence I would like to offer an attentive reading of *Lady Chatterley* as regards one of its most obvious cultural themes, i.e., the erotic, something which has already been dealt with but here this theme will be seen from a different angle.¹⁵ My intention is to examine the erotic as a site of power and transgression (following an ecofeminist perception), especially for the woman, who finds herself through the body of the man she desires. Connie's achievement, as I see it, is justified by the author as he leads her to build a "home", an "existential territory"¹⁶ through her lover's body, where she reweaves her connection with life, away from a life of stagnation, as represented by Clifford's world. Thus this essay will follow a discussion that contemplates the relevance of the body for eroticism in terms of the couple, and the use made by Lawrence of courtly love and nineteenth century principles to materialize his ideal of love as a synonym of life in a moment that his own life was coming to close.

2. The Lady and the route toward home

As souls unbodied, bodies unclothed must be
To taste whole joys.¹⁷

John Donne

In your body I look for
my spaces.¹⁸

Susana Vargas

The body, sight, health and sex

In the beginning of *Lady Chatterley's Lover*, Lawrence provides his readers with a dimension of the relevance of the body for this story. The male character who represents part of the beliefs the author wants to reject has his body paralysed from the waist down, that is Sir Clifford Chatterley. The woman is seen at first resigned to what appears to be her fate. This is Constance Chatterley whose body no longer shows any vitality owing to her distressful life, after her husband returns from the war. She has become, in her father's words, "a *demi-vierge*" (LCL 17). The third body is the gamekeeper's, which, in being watched, is seen as "subtle as a weasel playing with water, and utterly alone" (*Ibid.* 66). These bodies, however different, are physically or psychically wounded. Clifford's due to the war; Connie's as a result of what expects her throughout her future, and Mellors' because of his unsuccessful experiences with women in the past. Lawrence presents them as a way to defend the need for redeeming the human being through sex, the only path that can rehabilitate life. In his "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*", he defends "a phallic rather than a sexual regeneration for England" (PLC 328). According to Worthen, in his *D. H. Lawrence: The Life of an Outsider*, Lawrence's "phallic novel" means his attempt "to channel an exclusively male word into a special term for awareness of the body; and he used it to imply something conventionally associated with women rather than men"

(*LO* 354). Thus, the novel may be seen as a tribute to “Tenderness” – another possible title for the novel –, which, as Worthen argues, is “a way of explicitly asserting its ‘female’ quality of responsiveness and denying its traditionally ‘male’ characteristics of demand and rapacity” (*Ibid.* 354). So the body is in focus¹⁹ and the woman is to be responsible for this redemption. I do not intend to question the implications of Worthen’s defense of Lawrence. Suffice it to say that the novel is the author’s response to what he believed to be a harmonious relationship between man and woman, with the woman accepting the role of the other, provided that this “other” was fulfilled sexually. From here we can guide the analysis towards my understanding of the erotic as the route towards home, in that it is directly related to the body.

When Connie Chatterley walks through the wood in order to deliver a message from her husband to the gamekeeper of the Chatterley estate, Lawrence willingly or not wrote about an ancient rite that might have changed throughout the centuries but is still enacted: love begins with the sight of physical beauty. Such is Octavio Paz’s argument in *The Double Flame: Love and Eroticism*, which is particularly relevant for the development of the analysis of Lawrence’s novel, alongside the poet and critic’s perception of courtly love.²⁰ Connie’s eyes reveal to the reader her “visionary experience” provoked by the sight of Mellors’ body. She receives “the shock of vision in her womb”:

[...] Perfect, white, solitary nudity of a creature that lives alone and inwardly alone. And beyond that a certain beauty of a pure creature. Not the stuff of beauty, not even the body of beauty, but a lambency, the warm, white flame of a single life, revealing itself in the contours that one might touch: a body. (*LCL* 68)

Such a vision is described as healthy looking but isolated and lonely. This hits the woman “in the middle of the body”, for the simple reason that her body is losing its vital energy, becoming “meaningless” and “getting thinner” (*LCL* 70-1), as a response for her condition as the wife of a cripple. One has just to remember Hilda’s interference as regards Connie’s health: their “Mother died of cancer, brought on by

fretting" (*LCL* 79). Hence her body enacts what is ailing her within, and that includes sexual abstinence. Thus, it is possible to say that the body's speech cannot be ignored, as argues ecofeminist Debora Slicer.²¹ Although this critic is not referring directly to literature, Hilda's association of her mother's death with Connie's "sapless" body in the novel is enough to understand this as Lawrence's connecting the body's physical responses to its inner needs. Hence, the sight of the back of the gamekeeper's body brings Connie's physical lack to the surface and she understands that with a shock in her womb. And yet Lawrence's heroine is no saint, for she has taken lovers, but the point here is not yet her adulterous condition. It is rather the perception that the sight of the man's body leads her to ponder about her own disconnected body. This can be seen as she decides that the wood is her refuge, her sanctuary – her body as a refuge – but "she had no connection with it" (*LCL* 20). Learning to have such a connection is for later, as she becomes Mellors' lover in his own terms of love. Before that both are lost creatures, as Gramich points out:

Connie and Mellors are fugitives from their own classes, seeking to find an alternative space to inhabit away from the modern, industrialized, life-denying world. In this endeavour, the body can sometimes function literally as a barrier against the outside world, as well as an alternative space in itself which they can jointly inhabit. (159)

As for the back of the body, it is the place where most psychic wounds happen, according to A. Bleakley.²² This is because one can only see the back of the body either in a mirror or when it is described by someone else. It is thus in a fragile position. In the novel both situations are present. Connie's view of the gamekeeper's back leads her later to undress and examine her own body in a mirror, which – in Foucaultian terms – means looking for a heterotopic²³ image of herself in a place where she is not. Through her eyes, this heterotopic body in the mirror displays to the reader:

How frail, easily hurt a human body is, naked; somehow a little unfinished, incomplete! [...] now she was out of fashion: a

little too female, not enough like an adolescent boy [...] her body should have a full, down-slipping richness; but it lacked something [...] her body was flattening and going a little harsh. It was as if it had not enough sun and warmth; it was grayish and sapless.²⁴ (72)

The mirror also reveals the thinness of her back and the front makes her miserable. This feeling of dispossession – Connie's psychic wound – reveals her body (Mellors' by extension as well) as a non-place, a place in her own being where she feels like an outsider. In such a place no identity can be born unless it is transformed into a home, a place where she recognises herself.²⁵ Considering how disconnected her body was before Mellors, her finding a "home" in hers and in her lover's body afterwards becomes clear.

Non-essentialist ecofeminist studies see in the body a locus of power that can either lead to domination or freedom, and I believe that this can be read in terms of Lawrence's novel in the sense that the author wants to create through his idealized couple a way out of the usual censorship associated with sex when it is not veiled by social barriers. In his "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*", Lawrence defends the liberation and civilization of the mind for "All the emotions belong to the body", as already quoted. Such a defense of the body allows for a proximity with a contemporary perception defended by ecofeminism in which the body is seen as a social construct and once it is seen in this way, we are rid of the idea that it is a static model.²⁶ This body is, on the contrary, "a place of vibrant connection, historical memory and knowledge" (Alaimo. "b", 126). Hence the body Lawrence creates in his novel can be understood as a locus of identity which is related to all the three characters referred to before, and I would stress especially Connie's body, for it is seen at first as having its vital energy being drained by Clifford's paralysis and then restored after her meeting Mellors. In her own words: "I had no warm, flamy life till he gave it to me" (*LCL* 288).

Up to the moment that Connie's identity is constituted in the sense previously discussed, Lawrence leads his character through a mistaken route towards sexual fulfillment, as seen by the way she relates to

her lovers before and after her marriage, as some kind of preparation for the reconnection with life through her erotic encounter with the gamekeeper. Michaelis is the one who best represents this mistaken route in which their sexual encounter means each taking from the other isolatedly their own pleasure. This is also similar to Mellors' own marriage with Bertha Coutts, for this experience is depicted in much the same way as Connie and Michaelis. The difference is that in Mellors' condemnation of Bertha for her "selfish" and individualistic search for pleasure, the author forgives his male hero, by siding with him against his transformation into a mere object by the woman. His perception is no doubt a sexist and misogynous one, for the gamekeeper's understanding of sex with a woman has its basis on the male as the subject. Yet the author's sympathy for his hero can be read obliquely for Mellors himself accepts the kind of sex his wife has to offer him, because, as he tells Connie, "I'd rather have her than the never-never ones" (*Ibid.* 203), and is even critical of his own attitudes when he voices that "perhaps I'm a fraud too" (*Ibid.* 204). But Lawrence also sides with his heroine, despite Michaelis' criticism of Connie's way of "coming to her own crisis" (*Ibid.* 29), which excludes him but uses his body – his "male passivity erect inside her" (*Ibid.* 30) – to get there: "You couldn't go off at the same time as a man, could you? You'd have to bring yourself off! You'd have to run the show!" (*Ibid.* 53). Michaelis' attitude is reported by the narrator as an "unexpected piece of brutality" which shocks the woman, who is highly critical of her impolite lover: "Because after all, like so many modern men, he was finished almost before he had begun. And that forced the woman to be active" (*Ibid.* 54). Hence, Michaelis is discarded both as an artist and as a man. Therefore, it is possible to say that Lawrence's condemnation of the female character as represented especially by Bertha is to be read ironically, as it were. His contradictory feelings as they appear in the narrative cannot be denied here.

So the body in this novel is to be understood as a locus of identity. For characters like Clifford with his paralysed body, there is no way out, or rather, his way out is to be seen through the perversion of his search for life as represented by his relationship with Mrs Bolton, a

woman whose mothering revives in Clifford the worst portion of himself. For Mellors and Connie the future will respond for their success which is to be understood by the route built towards home via eroticism, which is what we shall be dealing from now on.

3. Sex, the erotic and love

Eroticism and Love: the double flame of life.²⁷

Octavio Paz

Subjectivity has to be free to express the erotic.²⁸

Angelica Soares

When I speak of the erotic [...] I speak of it as an assertion of the life force of women.²⁹

Audre Lorde

It goes without saying the transgressive quality of Connie and Mellors' relationship. It is both socially and sexually immoral due to the disruption of class barriers as well as of "normal" and "ordinary" sexuality. In "A Propos of *Lady Chatterley's Lover*", Lawrence reports a conversation he had with a Florentine printer who expresses his view of the book's sexual theme: "But we do it every day" (PLC 335), implying that ordinary life includes sex, in spite of any judgment society may have. The basic point to discuss here is an addition to the novel's outrageous character, which can be seen in its resorting to old rituals to create the conditions for the author's ideal couple to be successful: the starting point is the classical notion of the way love starts, i.e., with the sight of a beautiful body, as already discussed. The second one is present in the idea of courtly love as a source of inspiration (though unconscious as it might have been) for the development of Mellors and Connie's relationship. Octavio Paz relates the transgressive nature of eroticism to its historical elements. Marriage is one of them. Since its basis was, during the feu-

dal period, “political, economic and strategic interests” (Paz 92-93), fidelity was not a strict rule. Hence the many examples of adulterous women: Guinevere, Isolde, to name but two. Paz also argues that since the *troubadour* was a figure of relevance despite his social condition, this “reflected a new social reality: the poets were almost always inferior in rank to the ladies for whom they composed their songs” (*Ibid.* 105). And he goes on: “For courtly love, marriage was an unjust yoke that enslaved women, whereas love outside marriage was sacred and conferred spiritual dignity on the lovers [...]. [W]omen’s social inferiority was counterbalanced by her superiority in the realm of love” (*Ibid.* 111, 113).³⁰ Lawrence’s inspiration on courtly love for Connie and Mellors has obviously been modernized: what is maintained is that his couple indeed disrupt the social barriers, and an upper class woman is joined with a lower class man, even though the gamekeeper is “upgraded” and becomes a near gentleman. Lawrence’s *troubadour* is a gamekeeper; the lady is still a lady. The difference brought by the modernization of the ritual is that courtly love favored Platonism and Lawrence’s lovers are anything but Platonic. They are plainly physical in their relationship and sexuality is the motor behind their love affair. But it is precisely here that Paz’s argument is suitable to Lawrence’s couple: their adulterous affair illustrates the idea that “One of the aims of eroticism is to take sex and make a place for it in society” (*Ibid.* 10). I believe that Lawrence’s defense of his novel “as an honest, healthy book” (*PLC* 307) with sex playing the role of the “great unifier” (*Ibid.* 332) leads to what is implicit in Paz’s thinking, i.e., the acceptance of sexuality as a pathway towards some kind of truth. When eroticism is involved, sexuality is transformed into something pure: “the transition from sexuality to love is characterized [...] by the intervention of an agent that bears the name of [...] Psyche. Sexuality is animal; eroticism is human” (Paz 128). Hence, the equation that can be drawn here is that love needs eroticism which in its turns needs sexuality which, in the last analysis, needs a body to be materialized. Such an equation can be perfectly associated with *Lady Chatterley’s Lover*.

The next point I would like to discuss relates to the lovers’ build-

ing up their connection which starts with them as two complete strangers joined by mere sexual attraction but already sustained by a tinge of tenderness associated with Connie's emotional outburst when seeing and touching the newly-born pheasants. From here it is possible to say that their first sexual encounter is motivated by Connie's maternal instinct, one of her unfulfilled desires.³¹ This first time their strangeness is summed up by Mellors' playing the active lover but ignorant of the woman who "lay[s] still, in a kind of sleep" (*LCL* 116). As for him, he lays "there with his arms round her, his body on hers, his wet body touching hers: so close. And completely unknown" (*Ibid.* 117). Their distance is marked by their separate-ness which only changes when they come together, in their third meeting which is again prepared by Connie's visit to Marehay where she has tea with Mrs Flint and enjoys the company of her little baby. After that she meets Mellors by chance and this time, when they have sex in the woods, they come together (*Ibid.* 135). This is the beginning of her rebirth, for "Another self was alive in her, burning molten and soft in her womb and bowels. And with this self she adored him" (*Ibid.* 135). Immediately after this her feelings change and she considers being with child by Mellors:

"It feels like a child!", she said to herself. "It feels like a child in me". So it did. As if her womb, that had always been shut, had opened and filled with new life [...]. [It] made her feel she was very different from her old self, and as if she was sinking deep, deep to the centre of all womanhood and the sleep of creation. (*Ibid.* 135)

It seems that what Lawrence's lovers enact here can to a certain measure be associated with what was current in pre-scientific thinking. During the seventeenth century, female orgasm was considered as a necessary condition for successful generation. This is what Thomas Lacqueur says in the Preface of his *Making Sex: the Body and Gender from the Greeks to Freud*.³² The erasure of this belief happened later, during the nineteenth century: "this took place roughly at the same time as the female body came to be understood no longer as a less-

er version of the male's [...] but as its incommensurable opposite" (Lacqueur, Preface). Mutual orgasm became the condition "intimately connected with successful generation" (*Ibid.* 46). Lacqueur goes on: "In exemplary reproductive heterosexual intercourse, [...] both partners reached orgasm at the same time" (*Ibid.* 50). This seems to be *technically* what happens to Lawrence's adulterous couple.

But more than that, considering that this is art, this is literature, it is also possible to say that *symbolically* the baby pheasants and the baby girl pave the way for this to become possible, which brings us to the beginning of spring, a time of restarting life all over. No wonder then that the woman becomes a counterpart of nature: she becomes "like a forest, like the dark interlacing of the oak-wood, humming inaudibly with myriad unfolding buds. Meanwhile the birds of desire were asleep in the vast interlaced intricacy of her body" (*Ibid.* 147). And before essentialism is connected to such an image, let us remember that Connie was previously compared to a "Bacchante" (*Ibid.* 144) which means that Lawrence is not only interested in procreation. His interest is also and clearly attached to sexual fulfillment as regards his female character, not only his phallic hero. Connie's rebirth is noticed differently by both Clifford and Mrs Bolton. First Clifford:

With a sort of second sight, he [Clifford] sensed something new in her, something to him quite incomprehensible. (*Ibid.* 136)

He could not help admiring her. She looked so flushed and handsome and smooth: love smooth. (*Ibid.* 232)

And Mrs Bolton:

The eyes of the two women met: Mrs Bolton's grey and bright and searching; Connie's blue and veiled and strangely beautiful. Mrs Bolton was almost sure she had a lover. (*Ibid.* 136)

[...]

[She] could still see on Connie's face the smoothness and half-dream of passion, [...] (*Ibid.* 231)

Hence eroticism becomes a special power for the woman in that her

fulfillment is expressed in the body which changes to the point of being noticed.

Love as the culmination of the erotic relationship is a final step in relation to the lovers finding in their bodies a home they cannot find anywhere else. This can be discussed as regards the lovers' relationship to their own houses as well as their having to trim their differences before finding a common path that includes their harmony as a couple. Considering their houses, it can be said that Wragby reduces Connie's life to her own room, "the only spot in Wragby where her personality was at all revealed" (*Ibid.* 24). Mellors' isolation, on the other hand, restricts him to the wood he guards, to his cottage and to the hut where he tenders the little birds that helped him to become closer to Connie. All this relates him to the outsider he is. His dog Flossie is the only (non-human) creature that seems able to understand him and she resents Connie's presence at first. Both man and woman share a sense of isolation that already connects them even before they start their affair. When they first come together, as already discussed, their intimacy grows, but it is not settled yet. They still have to trim edges, otherwise they might lose the thread towards harmony.

Psyche mythically expresses this as she desires to see who her lover is, and Eros, the lover, has prohibited her to do so. She, of course, disobeys him, and has to purge this before peace is restored between them. What can be derived from here is that sight is again relevant in this discussion of Lawrence's lovers, for he is especially critical of young lovers and their need to "see" what the woman is wearing. Such a habit reflects a "crude stupidity, deadness about sex which I find barbaric and savage. The man who finds a woman's underwear the most exciting part in her is a savage" (*PLC* 315). We have just to remember Mellors asking Connie about her underwear and his tearing of it to learn what Lawrence means. Yet, it is through Connie's eyes that the author expresses his distaste for the mind and the intellect when it comes to sex. The eyes mediate an interference which endangers the lovers' identity with one another. According to Foucault, sight is the "surest vehicle of passion" (138), for it opens

the door to the heart.³³ But it is also dangerous “for love itself, which could be wounded by the unloveliness of the images” (Foucault “a”, 138) one sees in relation to the loved one. Such images might lead to the end of a love affair. As an illustration, Connie’s gaze at Mellors’ sexual performance abstracts her from the act itself, but not from criticizing the man: “Surely the man was intensely ridiculous in this posture, in this act” (*LCL* 126). Her reaction is crying, which might be regarded as the way she found to veil what she saw, preventing the image to crystallize and destroy her newly born self, sexually fulfilled, and pregnant. This is enough to modify their isolation and the next love scenes show Connie’s emotions oscillating between physical satisfaction and rationalizing the sex act which leads her to crying. The next love scene which follows immediately her crying, shows them again in harmony: “And this time his being within her was all soft and iridescent, purely soft and iridescent, such as no consciousness could seize” (*Ibid.* 175). The next step is the death of shame and the dance in the rain naked which mark their entire consonance, the body as their home, which I would also like to see in Foucaultian terms.

Lady Chatterley’s Lover most controversial scenes refer to Mellors and Connie having anal intercourse and these have been extensively discussed by many critics, and as I have already pointed out, Dollimore argues that such scenes represent Lawrence’s “idealistic homoeroticism”, and that this “becomes the transgressive search for life at its most searingly intense – a shattering of self into a vulnerable receptive authenticity” (Dollimore, 105). My own perception is that it matters less whether Lawrence was morally expressing his desire towards a homo- or a bisexual fantasy from the point of view of a woman or as a woman. On the contrary, it matters to understand the couples’ body explorations in terms of transgression, not merely as a disruption of class barriers or of ‘normal’ or ‘ordinary’ sex, as I have already argued. These scenes are to be understood in the same light as Foucault’s understanding of transgression:³⁴ “*a gesture which is related to limit: it is in the frail thickness of the thread that the brightness of its journey manifests itself*” (Foucault “b”, 32, my ital-

ics).³⁵ He goes on: “*Nothing is negative in transgression for it affirms the limited being; it affirms the unlimited in which it is launched, opening it for the first time to existence*” (Foucault “b”, 33, my italics).³⁶ In this sense, Lawrence’s lovers merely practice their eroticism *to its limit*. Hence, the author’s much criticized phallocentrism might lose (or gain) force depending on how we see this union as representing a male or a female perspective. If we recall Worthen we will remember his argument in favor of “phallocentrism” as a word associated with tenderness which is in its turn associated with women. If we resort to Millet we will take the position of a feminist discent, for Lawrence’s sympathy for his phallic hero leads him to be vile towards what women represent for Mellors. And yet I would rather listen to Connie’s own voice when she opposes Mellors’ venomous attack on women like Bertha or like the Lesbians he so vehemently rejects: “perhaps the women *really* wanted to be there and love you properly, or perhaps they couldn’t. Perhaps it wasn’t their fault” (*LCL* 205). That is my reason for agreeing with de Beauvoir when she reads Connie’s acceptance of the gamekeeper as her walking half-way towards him. The other half belongs to the male hero, who silently, stubbornly performs his part of the bargain. Since they attempt to erase their differences – or rather they are suspended by the end of the novel – their nakedness in the rain sanctifies and ritualizes their pagan “marriage” and what comes afterwards is just trimming the narrative edges.

In conclusion I would like to say that eroticism is, as Paz argues, the blue flame of life and that such a flame is present in Lawrence’s novel, for this couple, if not entirely in equal terms, is the only one in his works as a whole which, though separated as Connie and Mellors are at the end of the novel, are the ones more closely connected. In love, says Paz, a choice has to be made: “attraction toward a unique person: a body and a soul” (Paz 33). Eroticness, on the other hand, means “acceptance”, for “Without eroticness [...] there is no love, but love goes beyond the desired body and seeks the soul in the body and the body in the soul. The whole person” (Paz 33). Lawrence’s novel is an affirmation of such a truth, and his couple

illustrate the pursuit of happiness (“tenderness”) in their bodily encounter: “they were together in a world of their own” (*LCL* 213). By the end of the novel, Connie’s silence is matched by Mellor’s letters, “Well, so many words, because I can’t touch you” (*Ibid.* 301). He is the one who needs rearranging his values to accept a woman who does not need his material support – she has, in Virginia Woolf’s terms, “a room of her own”, for she is financially independent. Her need of him is related to “tenderness”, or in Mellors’ words, to ‘cunt’, for their sexuality has been upgraded to eroticism, and the word for eroticism, again in Mellors’ terms, is ‘cunt’, for sexuality is animal and animals, as he says, “fuck”. As for Lawrence, I believe he agrees with an American woman he quotes at the end of his “A Propos of *Lady Chatterley’s Lover*” accusing Mellors of being a “sexual moron”. He says “so I’m afraid Connie had a poor choice – *as usual*” (*PLC* 335). No further comments are necessary.

Endnotes and translations

- 1 My special thanks to both Nick Ceramella, professor at the University for Foreigners in Perugia, who has kindly mediated the invitation for me to participate in this international conference about “Il corpo, la fiamma, il desiderio: D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley”, and Serenna Cenni, professor at Trento University, Italy, who has sent me the invitation letter. I would also like to thank Terry Gifford, visiting professor of Chichester University, U.K., who was second reader to my essay and whose invaluable suggestions have certainly enriched my own reading of Lawrence's novel. I am also indebted to CNPq, Brazilian sponsoring agency for my research grant; also to my Faculdade de Letras and CCB (Casa de Cultura Britânica), of Universidade Federal de Alagoas, Brazil, for partly sponsoring my joining of this conference.
- 2 Lawrence, D. H. “A Propos of *Lady Chatterley's Lover*”. *Lady Chatterley's Lover* (henceforth, *PLCL* and *LCL* respectively). Ed. Michael Squires, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- 3 Eagleton, Terry. “D. H. Lawrence”, in Eagleton, Terry. *The English Novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 256-280. From hereafter references to Eagleton and any other critic, unless otherwise stated, will be indicated in the text under his/her name and page number.
- 4 See Gramich, Katie. “Stripping Off the ‘Civilized Body’: Lawrence's *nostalgie de la boué*”, in *Lady Chatterley's Lover: Writing the Body in D. H. Lawrence. Essays on Language, Representation and Sexuality*. Ed. Paul Poplawsky. Westport: Greenwood Press, 2001, pp. 149-62.
- 5 Bell, Michael. “Lawrence and Modernism”. *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. 2001. Ed. Ann Fernihough. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 179-96.
- 6 Milne, Drew. “Lawrence and the Politics of Sexual Politics”, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cit., pp. 197-215.
- 7 De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. 1949; London: David Campbell Publishers Ltd., 1993. Trans. H. M. Parshley.
- 8 Becket, Fiona. “Lawrence and Psychoanalysis”, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cit., pp. 217-33.

- 9 Katie Gramich, in op. cit., states that the association of Connie's body with nature "is clearly a trope which many feminists would read as pandering to patriarchal stereotypes of the essential sameness of the female body and the body of Mother Nature" (153). But such a perception needs revision since non-essentialist ecofeminism defends a redefinition of concepts such as nature, gender, culture and woman. For a discussion of essentialism and women in relation to ecofeminism, see Glotfelty & Fromm's *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996; see also Alaimo's *The Undomesticated Ground: Recasting Nature as a Feminist Space*. Ithaca and London: Cornell UP, 2000; see for more information Grosz's *Volatile Bodies: toward a Corporeal Feminism*. Sydney: Allen & Unwin, 1994. And Brandão's "Grace Nichols and the Body as a Poetics of Resistance", *Englishes* 30 (2006): 71-94; see also Brandão (ed.) *O corpo em revista – olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.
- 10 See Alaimo, Stacy. *The Undomesticated Ground: Recasting Nature as a Feminist Space*. Cit. Hereafter indicated as Alaimo 'a'.
- 11 Dollimore, Jonathan. *Sex, Literature and Censorship*. Cambridge: Polity, 2001.
- 12 Worthen, John. *D. H. Lawrence: The Life of an Outsider*. New York: Counterpoint, 2005.
- 13 Elaine Feinstein, in her *Lawrence and the Women: The Intimate Life of D. H. Lawrence*. New York: Harper & Collins Publishers, 1993, argues that *Lady Chatterley's Lover* is "Lawrence's sexual autobiography, for all that it is told through the sensibility of Constance Chatterley (unmistakably based on Frieda), and not only because Mellors [...] resembles Lawrence in being working class, well educated and assured" (222). Other critics also believe that a parallel can be made between Lawrence's life and his works. In relation to this novel, see, for instance, Nick Ceramella's "Lawrence's Lifelong Fascination with the 'Bersagliere' Figure", in *Études Lawrenciennes* 32. *Across Borders*. Nanterre: Presses Universitaire, 2005, pp. 203-28, discusses the association of Mellors with the figure of the Italian Bersagliere, which is directly linked to Angelo Ravagli, Frieda's lover at the time the novel was being written in the Villa Mirenda, near Florence. As for me, I prefer to read Lawrence's works disconnecting them as frequently as possible from biography.

- 14 As evidence of the relevance of this novel for a contemporary audience, one has just to consider two instances in which this Lawrentian story has inspired different readings: in 1996, Philippa Gregory wrote *Perfectly Correct*, a novel in which the characters are based on *The Virgin and the Gypsy*, to a larger extent, and on *Lady Chatterley's Lover*, to a minor extent. For a critical view of this novel, see my "Philippa Gregory's *Perfectly Correct*: Rewriting Lawrence for Contemporary Readers", in *Englische – Letterature Inglesi Contemporanee* 18, anno 6 (Pagine, 2002): 147-162. The second instance is the 2006 acclaimed critical filmic version of *The Second Lady Chatterley's Lover*, a film directed by Pascale Ferran. The film won five French César Awards, including the one for Best Film (see for more information "Screen Adaptations" in *The Second Lady Chatterley's Lover*. London: Oneworld Classics, 2007). This filmic version is, I believe, a tribute to Lawrence in that the respect for the author's novel and ideas comes in minute details, one of which is the beautiful and delicate depiction of flowers and landscape in relation to the characters.
- 15 See, for example, Jacqueline Gouirand's "Lady Chatterley's Lover through the Lens of Barthes and Kristeva", in *Études Lawrenciennes* 20. *From Primitivism to Post Modernism*. Nanterre: Presse Universitaire, 1999, pp. 123-32.
- 16 "Existential Territory" is a concept Angélica Soares in her *A paixão emancipatória* (Rio de Janeiro: Difel, 1999) takes from Felix Guatari "um espaço de resingularização da experiência humana" (56), meaning "a space of re-singularisation of human experience" (56, my translation), or a place of resistance in which the subject locates him/herself.
- 17 Donne, John. *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams. New York, London: W. W. Norton, 1986, 5th edition.
- 18 Susana Vargas is a Brazilian contemporary poet. "Rão meus espaços/que procuro em teu corpo." (My translation, 74). The quoted poem is from *Sem recreio*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983).
- 19 Stefania Michelucci's "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in Paul Poplawsky (Ed.) *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation and Sexuality*. (Cit., pp. 19-30), argues that the body becomes a central issue in Lawrence's later works as "the rediscovery of a natural, religious acceptance of the body,

- in all aspects and manifestations” (20). *Lady Chatterley’s Lover* and *The Escaped Cock* are two of the works Michelucci refers to.
- 20 See Paz, Octavio. *The Double Flame: Love and Eroticism*. 1993; Orlando: Harcourt Inc., 1995. Trans. Helen Lane.
- 21 See Slicer, Debora. “Towards an Ecofeminist Standpoint Theory: Bodies as Grounds”, in *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Eds. Greta Gaard, & Patrick Murphy, D. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998, pp. 49-73.
- 22 Bleakley, Allan. *The Earth’s Embrace: Facing the Shadow of a New Age*. Bath: Gateway Books, 1989.
- 23 See Foucault’s “Outros Espaços”, in Motta, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 1967; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. for and explanation of the heterotopic spaces. My unpublished essay on “Lawrence’s Homeless hero: an Ecocritical and Feminist Reading of *Kangaroo*”, presented at the Eastwood Lawrence conference, in August 2007, discusses Foucault’s notion of heterotopias in relation to Somers and Harriet.
- 24 The fact that Connie’s body is “not enough like an adolescent boy” leads to the idea of the body loved by the classical philosophers, or the *orthos paiderastein* to which J. Campbell, in *The Masks of God*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987, refers to. In terms of the novel, this seems to reinforce Dollimore’s *Sex, Literature and Censorship*. Cambridge: Polity, 2001, in his argument of Lawrence’s idealized homoeroticism seen through the eyes (and body) of the woman, already discussed. Connie’s “boyish” body before marrying Clifford contrasts with her “womanly” body after her love affair with Mellors. She shared nothing with her previous lovers apart from the intellect. With Mellors, their communion goes from separateness to their oneness in orgasm, something Mellors defends as the most important part of their relationship.
- 25 According to Augé’s *Non lieux: introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris: Seuil, 1992, “the human body itself is conceived as a portion of space with its borders, vital centres, defenses and weaknesses, its armours and defects” (58). This anthropological understanding of the body is what connects it with the notion of a natural space which is li-

- able of transformation into a “place”, something more than a geographical space with a known and measurable topography. Here the notion of place includes knowledge, affection, conditions which may (or may not) guarantee one’s identity its balance and harmony with external nature.
- 26 Alaimo, Stacy. “‘Skin Dreaming’: The Bodily Transgressions of Fielding Burke, Octavia Butler, and Linda Hogan”, in *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Eds Greta Gaard, and Patrick D. Murphy. Cit., pp. 123-138. Hereafter indicated as Alaimo “b”.
- 27 *The Double Flame: Love and Eroticism*. Cit.
- 28 *A paixão emancipatória*. Cit.
- 29 Lorde, Audre. “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, in *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Freedom, CA: Crossing Press, 1984, pp. 53-59.
- 30 Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own*. 1929; Cambridge: Cambridge University Press, 1995 would present a counterargument to Paz’s idealized view of women during this historical period. She argues that in literature women were praised for their strength but in real life they were battered and illiterate: “if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme, as great as a man, some think even greater” (50).
- 31 It is Sheila MacLeod, in her *Lawrence’s Men and Women*. London: Heinemann, 1985, who argues that “Lawrence’s central couples are all childless [...] Again and again Lawrence insists that the crown of womanhood is not motherhood but wifehood” (159) but “only Connie and Mellors are allowed to have a child – and that posited in the future” (160). MacLeod has apparently forgotten Anna and Will Brangwen and their nine children! I tend to agree with M. Shiag. “Work and Selfhood in *Lady Chatterley’s Lover*”, in Fernihough, Ann (ed.). *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cit., pp. 87-102. who thinks that “pregnancy [...] delivers [Connie] from inertia and motherhood is set to become her primary occupation” (101).
- 32 See T. Lacqueur’s *Making Sex: The Body and Gender from the Greeks to Freud*. 1990; Cambridge, Mass., London, England: Harvard University Press, 1992.

- 33 Foucault, Michel. *The Care of the Self: The History of Sexuality*. 1984; Vol.3. New York: Vintage Books, 1986. Trans. Robert Hurley. Hereafter Foucault “a”.
- 34 Foucault, Michel. “Prefácio à transgressão”.1963; in Motta, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Cit., pp. 28-46. Hereafter Foucault “b”.
- 35 “Um gesto que é relativo ao limite: é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem” (my translation in text above).
- 36 “Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência.” (my translation in text above).

Works cited

- Alaimo, Stacy. *The Undomesticated Ground: Recasting Nature as a Feminist Space*. Ithaca and London: Cornell UP, 2000.
- Bleakley, Allan. *The Earth's Embrace: Facing the Shadow of a New Age*. Bath: Gateway Books, 1989.
- Brandão, Izabel. "Philippa Gregory's *Perfectly Correct*: Rewriting Lawrence for Contemporary Readers", in *Englishes – Letterature Inglesi Contemporanee* 18 (2002).
- Brandão, Izabel. (Org.) *O corpo em revista – olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.
- Brandão, Izabel. "Grace Nichols and the Body as a Poetics of Resistance", in *Englishes* 30 (2006).
- Ceramella, Nick. "Lawrence's Lifelong Fascination with the 'Bersagliere' Figure", in *Études Lawrenciennes* 32 (2005).
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. 1949; London: David Campbell Publishers Ltd., 1993.
- Dollimore, Jonathan. *Sex, Literature and Censorship*. Cambridge: Polity, 2001.
- Eagleton, Terry. *The English Novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Foucault, Michel. *The Care of the Self: The History of Sexuality*. 1984; New York: Vintage Books, 1986.
- Feinstein, Elaine. *Lawrence and the Women: The Intimate Life of D. H. Lawrence*. New York: Harper & Collins Publishers, 1993.
- Fernihough, Ann (ed). *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. 2001; Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Gaard, Greta & Murphy, Patrick (eds) *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- Glotfelty, Cheryl and Fromm, Harold (eds). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.
- Gouirand, Jacqueline. "Lady Chatterley's Lover through the Lens of Barthes and Kristeva". *Études Lawrenciennes* 20 (1999).

- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: toward a Corporeal Feminism*. Sydney: Allen & Unwin, 1994.
- Lacqueur, Thomas. *Making Sex: The Body and Gender from the Greeks to Freud*. 1990; Cambridge, Mass., London, England: Harvard University Press, 1992.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Freedom, CA: Crossing Press, 1984.
- MacLeod, Sheila. *Lawrence's Men and Women*. London: Heinemann, 1985.
- Motta, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 1967; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- Paz, Octavio. *The Double Flame: Love and Eroticism*. 1993; Orlando: Harcourt Inc., 1995.
- Poplawsky, Paul (ed). *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation and Sexuality*. Westport: Greenwood Press, 2001.
- Soares, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- Vargas, Susana. *Sem recreio*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- Worthen, John. *D. H. Lawrence: The Life of an Outsider*. New York: Counterpoint, 2005.

Valeria Bruni

Il corpo apollineo e l'elemento dionisiaco nell'iconografia di Lawrence

Quando Connie, la protagonista de *L'amante di Lady Chatterley* nega il bacio della buonanotte al marito, questi, rabbioso e furente nel notare l'atteggiamento della moglie e "così debole che gli pareva di essere morto, veramente morto" è presentato da Lawrence con le seguenti parole: "Il volto bello e colorito, le spalle ampie e forti, il torace possente..." (ALC 176).¹ L'infermo Clifford è dunque bello nella parte superiore del corpo e questa descrizione, malinconica e desolata perché venata dalla consapevolezza della malattia, ci rimanda ad un'altra, anch'essa sconsolata, di Winckelmann, autore che, come vedremo, contribuì largamente all'elaborazione dell'ideale moderno di bellezza maschile. Parlando del *Torso del Belvedere*, una delle sculture più ammirate dell'antichità, lo studioso tedesco sembra provare un analogo stato d'animo: "Oh, potessi vedere questa immagine nella grandezza e nella bellezza in cui si manifestò all'intelletto del suo artista, soltanto per poter dire da quello che ne rimane, come questi pensasse e io dovrei pensare! Sarebbe per me una grande felicità poter descrivere degnamente quest'opera. Ma pieno di tristezza mi fermo e, come Psiche che pianse l'amore dopo averlo conosciuto, piango l'irreparabile rovina di quest'Ercole dopo averne compreso la bellezza" (BA 79).²

Dalla bellezza incompleta di questo torso, che lascia intuire l'incommensurabile meraviglia dell'insieme, scaturisce però un sentimento dissimile rispetto a quello che abbiamo dinanzi a Clifford. Sir Chatterley è privo di vita, senza forze, isolato in se stesso, comunica quasi esclusivamente con la sorella Emma, ha un bisogno spasmodi-

co ed egoistico della moglie quasi questa fosse un oggetto di sua proprietà, e ugualmente si comporterà nei confronti della governante, costretta, sebbene cada dal sonno, a passare intere notti a giocare con lui. Saranno “cose” le sue miniere e i suoi minatori, dapprima ignorati e poi considerati in maniera quasi maniacale. La sua necessità di ammodernare l'intero sistema, e pertanto di migliorare le condizioni dei lavoratori, si presenta come un'ossessione; non c'è anelito di umanità in questo nuovo desiderio di riconsiderare le sue proprietà, così come non c'è vita o sentimento persino nei suoi racconti, ammirati da molti e pubblicati senza difficoltà. Il *Torso del Belvedere*, opera dell'ateniese Apollonio, scultore del periodo attico, il cui soggetto è ora indicato in Filottete, appare come una figura seduta, possente e muscolosa, leggermente reclinata in avanti e con una torsione verso sinistra da cui scaturisce vigore e vita. È dunque concettualmente l'antitesi del personaggio di Lawrence, ma il busto del tutto sommato meschino Clifford,³ costretto suo malgrado su una carrozzella, ha lo stesso vigore plastico. Ciò che gli manca è la vita.

Si tratta pertanto di una analogia solamente formale (di impostazione quasi purovisibilista), ma la figura descritta da Lawrence rientra a pieno titolo nel canone di bellezza derivato dalla scultura classica, canone che in gran parte si deve agli scritti di Winckelmann.

Quest'ultimo, nel 1755, pubblicò *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, dove venivano analizzate le valenze dell'arte greca in rapporto con il contesto in cui aveva visto la luce. Questa era sì perfetta, ma ciò era dovuto alla miracolosa coniugazione di una serie di accadimenti sociali e politici che avevano permesso lo sviluppo della felicità e, di conseguenza, la perfezione dei corpi degli uomini e delle forme che a questi si ispiravano. Non si poteva, dunque, nell'Europa del Settecento, quando si era rotta l'armonia tra uomo e natura, fare conto su tali magiche condizioni e quindi quelle forme erano da considerarsi in qualche modo morte, anche se, comunque, ancora in grado di offrire l'unica espressione possibile di una bellezza indiscutibile, incarnata pertanto non in quella dei corpi naturali, ma nella imitazione delle statue, unico elemento in grado di fornire un valido principio di riferimento.⁴

L'intervento di Winckelmann risulta dunque fondamentale per la codificazione di un certo prototipo di bellezza maschile, soprattutto nei possibili sviluppi in campo artistico, e questo principio trova conferma anche nelle tesi di altre personalità quali il filosofo e linguista Wilhelm von Humboldt che riconosceva ai Greci la capacità di aver trasformato l'uomo in un ideale astratto, la cui bellezza si manifestava soprattutto nella statuaria. Questo concetto era, più o meno tacitamente, accettato anche da chi avanzava delle critiche alle tesi winckelmaniane; basti pensare a Schiller che, nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), pur contestandone alcuni fondamenti, di fatto non mette in dubbio la centralità del modello classicista. Tale modello aveva, inoltre, persino valenze etiche che vengono riconosciute anche in ambiti molto lontani dalla discussione speculativa filosofico-artistica; la scienza medica, per esempio, sosteneva che ogni malattia lasciava non solo un segno nel corpo, ma anche nel carattere di ogni uomo contribuendo così alla definizione monolitica di uno stereotipo (condiviso anche da Rousseau) che sarà ulteriormente avvalorato dalla nascente scienza della fisiognomica. Non a caso, infatti, Lavater nel suo *Della fisiognomica* (1775-78), classifica gli uomini in base ai canoni della bellezza classica, dove la virilità è sinonimo di virtù e tutto ciò traspare dall'aspetto esteriore.

È, dunque, nel corso del Settecento che si canonizza questo connubio tra aspetto estetico e virtù morali come ha esemplarmente analizzato George Mosse in uno di suoi indimenticabili libri.⁵ Lo studioso infatti parte dall'idea che, durante il Secolo dei Lumi, certi valori acquisiti dell'aristocrazia si trasmettano alla nascente borghesia, soprattutto dopo la rivoluzione francese (ma forse va ricordata anche la rivoluzione industriale inglese).⁶ Questo fa sì che un certo tipo di mascolinità, nella cultura occidentale, si affermi attraverso alcuni attributi che prima ancora che fisici, sono di tipo etico: coraggio, onore, forza di volontà; quegli stessi che, per i Greci antichi, conferivano bellezza esteriore. Scrive, infatti, G. Mosse: "Lo stereotipo della mascolinità fu concepito come un tratto unico, corpo e anima, apparenza esteriore e virtù interiore dovevano costituire un

insieme armonico, un elemento perfetto su cui ogni elemento stava al posto giusto” (IU70).⁷

Dunque “nobile semplicità e quieta grandezza”⁸ ed è ancora a Winckelmann che dobbiamo riferirci e che, a tal proposito, fa anche l’esempio preciso dei corpi degli atleti, le cui forme e portamento erano caratteristiche di virilità, potenza, autocontrollo, armonia e proporzione.⁹

Naturalmente, nello sviluppo dello stereotipo maschile, è importante anche il ruolo della donna, considerata complemento necessario per la completa affermazione delle qualità dell’uomo. Si deve a Schlegel (*Lucinde* 1799) aver posto l’attenzione su questo aspetto individuando, nel devoto e comprensivo amore di una donna, un elemento di aiuto per arrivare alla vera virilità (come di fatto accadrà a Mellors, il guardiacaccia amante di Lady Chatterley). Schlegel aggiunge, però, anche altro, e cioè che la vera bellezza ha bisogno di un rigore che il corpo di una donna non può avere, dovendo essa essere per statuto morbida, mollemente indulgente, sinuosa e, quando necessita, maliziosa.

Il rigore stava, dunque, in un corpo forte, liscio e saldo come il marmo, in una parola nel corpo maschile, e questo tipo di ideale ormai orgogliosamente rivendicato viene portato avanti dalla letteratura per tutto l’Ottocento e parte del Novecento (fatte salve le dovute eccezioni). Il riferimento alla statuaria greca è, infatti, presente in molte descrizioni di personaggi maschili: basti pensare a Dorian Gray¹⁰ la cui bellezza è paragonata “a quella che ci hanno serbato i grandi marmi greci”, al Tazio di *La morte a Venezia*¹¹ nel quale “un’espressione di gentile e divina serietà ricordava le statue greche dei tempi più nobili”, a Remo nelle *Sorelle Materassi*,¹² “soltanto nella scultura greca e in quella del rinascimento ci è dato riscontrare campioni di quella specie: Leonardo, Michelangelo, Donatello, il Verrocchio, ne sarebbero stati colpiti”, o a Billy Budd¹³ “egli aveva il riposante e sicuro aspetto che gli scultori greci hanno dato a qualche loro Ercole”. Se questo tipo di bellezza si attesta in molti autori, qualche volta anche con esiti epici (ancora valga come esempio Melville nella descrizione della balena bianca),¹⁴ non bisogna però

dimenticare che il distaccato splendore di queste forme, di questi personaggi talvolta assolutamente ingenui e inconsapevoli, talaltra subdoli e fascinatori, è fin da subito messo in rapporto con la componente “dionisiaca”, peraltro già rivendicata anche da Winckelmann, che conferisce ai personaggi l'anelito della vita. La bellezza allora può nascere da altro, da una capacità di suggestione che deriva dalla sensualità, dalla pulsione, dal rapporto panico con la natura. Non dunque dalla perfezione statica di certe forme, ma al contrario dal loro vibrare, dalle linee serpentine che disegnano non la correttezza, non l'armonia o la proporzione, ma l'afflato vitale che suscita un analogo tipo di sperdimento. Un utile esempio in questo senso può essere Donatello, uno dei protagonisti de *Il Fauno di marmo*,¹⁵ che somiglia talmente ad una scultura del museo Capitolino da suscitare lo stupore degli amici: “Il nostro amico Donatello è proprio il Fauno di Prassitele”. Dunque Donatello è simile ad una statua che, per inciso, non rappresenta un Fauno ma un satiro, da far sì che i tre amici americani, protagonisti del romanzo insieme all'italiano Donatello, rimangano abbagliati. Ma uno di loro aggiunge anche un'altra cosa molto importante: “Se qualche differenza sussiste tra i due volti, lo si deve imputare, suppongo, al fatto che il Fauno abitava nei boschi e nei campi, in comunità con i suoi simili, mentre Donatello ha conosciuto un po' le città e la gente come noi”. Si mette dunque in evidenza ciò che Winckelmann aveva già attestato: esiste l'impossibilità di comparazione fra la civiltà greca e la nostra, perché non si vive nello stesso modo, e ciò spiega le differenze fra il Fauno e il giovane italiano. Inoltre, anche nei canoni formali, c'è un qualcosa di diverso rispetto agli esempi citati precedentemente; questa immagine di scultura/persona è meno astrattamente bloccata, è più pulsante ed è in qualche modo più attraente: “L'unico vestito che indossa [...] gli scende a metà dorso lasciando nude le membra e tutto il davanti del corpo. La forma, così rivelata è di incomparabile grazia ma ha un contorno già pieno e tondo, più carne e minore possanza di muscolatura di quanto gli antichi scultori fossero soliti attribuire ai loro tipi di mascolina bellezza”. Ma le osservazioni di Hawthorne vanno ancora oltre. Continuando nella descrizione del fauno ad un

certo punto nota che da queste fattezze viene fuori un soggetto a cui manca ogni “austerità morale”, ed è proprio questo che lo rende attraente, in quanto diverso. Hawthorne, e non sarà certamente l’unico, mette perciò in campo una serie di elementi che possiamo definire, seppure con una certa approssimazione, “dionisiaci” e che consentono un ampliamento, sia concettuale che prettamente formale, della visione “apollinea” che tanta letteratura e tanta arte visiva ci hanno trasmesso.

Il dibattito sull’apollineo e il dionisiaco fu, indubbiamente, uno dei grandi temi dell’Ottocento: da Schelling a Wagner e, infine, a Nietzsche che si avvale di questo binomio per spiegare l’arte e la vita dell’antica Grecia. Nella *Nascita della tragedia* del 1871, il filosofo tedesco contrasta, fino a distruggerla, la visione serena ed olimpica che ci aveva tramandato Winckelmann, mettendone piuttosto in evidenza l’aspetto tragico e vitalistico. Da questa tesi partirà l’analisi di Spengler per il quale l’apollineo è anche il simbolo del fallo, e sarà poi di particolare importanza nel dibattito più prettamente storico-artistico; basti pensare al genio di Aby Warburg, anch’egli di formazione tedesca, e alla sua intuizione sui ritorni delle forme nei diversi periodi storici, forme che ovviamente rispondono ad una precisa necessità etico/estetica.

In questa complessa congiuntura di tematiche e ricerche si colloca anche l’opera di Lawrence che, non a caso, riassume in sé molti di questi aspetti: dalle descrizioni apollinee dei corpi di alcuni dei suoi personaggi, all’anelito vitalistico dionisiaco di altri, fino all’attenzione verso le culture “primitive”.¹⁶ Senza volersi addentrare in un’analisi critica del suo corpus bisogna però puntualizzare alcuni di quegli aspetti che sembrano averlo maggiormente colpito, a partire dalla poesia di Whitman con la sua rivalutazione del dato fisico e corporeo, alla simpatia per Carlyle, ostile al progresso meccanico-scientifico e al concetto di democrazia, agli studi etnologici di Taylor e anche a Spengler il cui trattato, *Il tramonto dell’Occidente*, ebbe larga influenza sugli intellettuali del tempo.

La sterminata produzione letteraria di Lawrence è spesso incentrata sulla constatazione, espressa con desolata rassegnazione, che la mac-

china abbia corrotto la vita e costretto l'uomo ad un'esistenza tetra, dove si perde il contatto con la natura e la semplicità, per abbrutirsi in una *routine* priva di spirito vitalistico. Sebbene in certe sue descrizioni di personaggi, ma soprattutto situazioni, si possa mettere in relazione con le forme estetiche dell'espressionismo in special modo con quello tedesco,¹⁷ la sua matrice iconografica rimane nell'ambito del classicismo, nel binomio apollineo-dionisiaco che, mai sopito, ritrovava all'inizio del Novecento una nuova vitalità, sia in campo artistico che letterario. Intorno agli anni Dieci, nella *Jolie Rousse*, persino Apollinaire, indiscusso sostenitore del Cubismo (la moderna e trasgressiva Gudrun, una delle protagoniste di *Donne innamorate*, ha la riproduzione di un'opera di Picasso), avanguardia cui si deve per statuto l'idea della rottura con la tradizione, ritiene che si debba tornare a trovare un dialogo tra la classicità e la modernità. Il dibattito sul classicismo si riapre quasi contemporaneamente in Italia, Francia e Germania. Un classicismo allargato che si estende a Corot, Ingres, Goya, Cézanne (molto osservato da Lawrence), ma anche Renoir (Connie Chatterley ha nel suo salotto privato la riproduzione di un suo quadro oltre ad una di Cézanne), e ad altri quali Medardo Rosso, Puvis de Chevannes e i Nabis. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento l'ideale classico di bellezza, riproposto da numerosi artisti quali Klinger, Böcklin, Van Marées o De Chirico (tutti fra l'altro presenti a Firenze), è pervaso da un sentimento malinconico che, sebbene austero, è molto lontano dall'ideale della *salus* rinascimentale. Si tratta dunque di una bellezza non speranzosa, non certa del suo statuto, non paragonabile né ad alcune statue greche, né alla scultura di Donatello o alla pittura di Masaccio, ma piuttosto a un qualcosa che nel vigore delle membra porta insito sia un destino di morte, che un anelito di vitalità e di panica animalità come, per esempio, in alcuni soggetti di Böcklin. Affini a queste figure sono alcuni dei personaggi di Lawrence (la nudità del corpo di Connie mentre danza sotto la pioggia),¹⁸ che sembrano riecheggiare forme e sentimenti arcaici. Similmente un misto di bellezza, vita e ineluttabile destino caratterizza i suoi modelli maschili che presentano un duplice aspetto. Il mero vigore delle forme non sempre corrispon-

de alla vita. Oltre a Clifford, del quale abbiamo già detto, analoga situazione la troviamo, per esempio, nella descrizione dell'Ufficiale Prussiano dai tratti forti e decisi, privi di contaminazioni: "La sua faccia era solcata, le guance sottili. I profondi segni del viso, la tensione della fronte irritabile che gli dava l'aspetto di un uomo in lotta contro la vita, lo rendevano ancora più attraente. Le sue belle sopracciglia s'inarcavano folte sopra gli occhi azzurro-chiari i quali ardevano sempre d'un fuoco immobile e freddo" (*UP* 125).¹⁹ Così come, in fondo, è senza vita Gerald, come appare nella descrizione in cui si affrontano nella lotta i due protagonisti maschili di *Donne Innamorate*: "Gerald era molto più massiccio e più plastico. Aveva l'ossatura forte e rotonda, le membra tornite, tutti i suoi contorni erano elegantemente e perfettamente modellati. Sembrava piazzato sulla faccia della terra con tutto il peso del corpo bilanciato a dovere" (*DI* 392).²⁰ Questi corpi plastici, questi uomini dai bei toraci larghi, sono personaggi negativi, dove l'unico afflato vitale si disperde in un sentimento di morte; ogni loro gesto, ogni loro azione porta ineluttabilmente ad un destino di sventura. Si perde, perciò, in questi corpi possenti il valore etico/estetico che aveva caratterizzato il senso della forma fino ad ora; non più bello e buono, ma al contrario nasce una sorta di "mostro" (riconducibile comunque anche all'eroe gotico), non più capace di condensare in sé i valori che quel canone formale aveva sempre trasmesso. E ancora una volta, forse, può aiutarci Gerald, nel confronto con Birkin, quest'ultimo "alto e sottile con un'ossatura esile e delicata". Andando avanti nella descrizione della lotta fra i due, Lawrence ci permette di capire come in realtà la forza di Birkin, più intellettuale che fisica, abbia quasi il sopravvento su quella dell'altro, tanto che Gerald stesso la definirà soprannaturale: "Così i due uomini si avvinghiavano e lottavano l'uno contro l'altro, sempre più vicini. Erano entrambi candidi e chiari, ma la pelle di Gerald assumeva una colorazione scarlatta dove veniva toccata, mentre Birkin rimaneva bianco e teso. Sembrava penetrare nella massa di Gerald, più solida, più diffusa, fondere il suo corpo col corpo dell'altro, come per indurlo sottilmente in soggezione, anticipando sempre con rapida, negromantica prescienza ogni movimento della

carne altrui, trasformandolo e controbilanciandolo, giocando con le membra e il tronco di Gerald come un vento teso. Era come se tutta l'intelligenza fisica di Birkin compenetrasse il corpo di Gerald, come se la sua precisa, sublimata energia penetrasse nelle carni dell'altro, più massiccio, come un potere magico, gettando una rete sottile, che attraverso i muscoli affondava sin nell'intimo dell'essere fisico di Gerald, imprigionandolo" (DI 393) e, formalmente, sebbene non eticamente, è difficile non pensare a quel poderoso intreccio di forme e tensione di forze che è il gruppo del Laocoonte. Lawrence segue dunque, senza abbandonarla del tutto, quella linea di distorsione del canone classico e delle sue "valenze ufficiali" che, in anni leggermente precedenti, aveva seguito lo scultore francese Rodin. Lawrence potrebbe aver visto Rodin a Londra dove, nel 1904 fu esposto *Il Pensatore* e, nel 1910, alla Tate, una versione autografa de *Il Bacio*.²¹ Fra i due esiste una consonanza che si esplica nel vibrare dei sentimenti, nel primo, e delle linee plastiche nel secondo (anche la descrizione che Lawrence ci fa in *Lady Chatterley* dei minatori che tornano stanchi e vinti a casa la sera, non è lontana dal monumento rodiniano *I Borghesi di Calais* [post 1884] per il senso di sconfitta che da questo emana. Persino la descrizione di Ciccio, il protagonista de *La ragazza perduta* "sedeva con le braccia posate sulle ginocchia..." (RP 207),²² ci permette di "sognare" un'analogia con *Il Pensatore* di Rodin, sebbene di questi non abbia lo statuto morale). Rodin, dunque, tacciato di essere troppo realista dai suoi detrattori, ma giustamente amato da tanti – basti pensare che una sua opera è inquadrata persino in *Ottobre* di Ejzenstejn²³ – è uno di quegli elementi dirompenti che scardinano i canoni pur rimanendone dentro. Rodin, che ripensò Michelangelo (una delle grandi passioni lawrenciane²⁴), per dare nuova linfa ad uno stanco classicismo accademico, segna un punto di non ritorno sulla via del disfacimento del canone e dell'affermazione di una materia, e di una forma, che sembrano disfarsi e ricondensarsi in maniera apparentemente incongrua.

Una sorta di nuova vitalità appare nelle sue immagini maschili, non dettata da ciò che si vede, ma da ciò che si percepisce, attraverso azioni, pulsioni, movimenti, torsioni delle forme. È così anche

in Lawrence e valga l'esempio di Mellors: "era discretamente alto e snello"; "comunque era un tipo strano, agile, distaccato e solitario, ma molto sicuro di sé"; "Era nudo fino alle anche, con i pantaloni di velluto che gli calavano sui fianchi sottili. E la schiena bianca e snella era ricurva su una grande bacinella di acqua saponosa, in cui immergeva la testa per poi scuoterla con un piccolo movimento, strano e rapido, sollevando le braccia magre e bianche per togliersi l'acqua saponosa dalle orecchie: svelto, agile come una donnola che giochi con l'acqua, e completamente solo"; "Vide i rozzi pantaloni scivolargli sui fianchi puri, delicati e bianchi, le ossa appena sporgenti e [Connie] fu sopraffatta dal senso di solitudine di un essere profondamente isolato. Una nudità perfetta, bianca e solitaria, di una creatura che vive in solitudine, anche nell'intimo. E inoltre, una bellezza particolare di creatura pura. Non la materialità della bellezza, non la corposità della bellezza, ma qualcosa di irradiante, la fiamma bianca e calda di un'esistenza solitaria che si svela in contorni che si possono toccare: un corpo!"; "La schiena era bianca e ben proporzionata, le natiche piccole e armoniose nella loro delicata, seducente mascolinità, la nuca esile e rossastra, eppure piena di vigore. Una forza interiore, non esteriore, emanava da quel corpo delicato, attraente" (*ALC* 74,95,250).²⁵

Poco, se non niente, ci appare perfetto nelle forme di Mellors; solamente è pieno di sensuale passionalità e nelle sue curve imperfette compare quell'elemento dionisiaco che, come già detto, corrisponde all'essere vivo e reale. È il reale rodiniano che non si vede a prima vista, che va scoperto nelle sue segrete e nascoste pieghe. Non è dunque un caso se Lawrence si interessa all'arte etrusca (ricca di spunti vitalistici)²⁶ e a Cézanne sostenendo che quest'ultimo: "riesce a vedere più di quanto possa vedere l'Occhio - Che - Vede - Ogni - Cosa dell'umanità, l'occhio della Kodak" (*SA* 16).²⁷ La ricerca del pittore di Aix - en - Provence, cui Lawrence dedica l'introduzione al catalogo della propria mostra londinese del 1929, è votata "all'essenza viva e pulsante",²⁸ che sta alla base per la comprensione del tutto, che dona vita e realtà alle cose, quella stessa essenza viva e pulsante che Connie coglie osservando il vecchio genitore: "Piuttosto mas-

siccio, le cosce grosse ancora forti e sode come quelle di un uomo sano che non si è lesinato i piaceri della vita. Il suo egoismo ironico, il suo forte senso di indipendenza e la sua inarrestabile sensualità sembravano concentrate, secondo Connie, in quelle sue cosce salde e diritte” (*ALC* 299).

Siamo pertanto lontano dal concetto di ideale formale “apollineamente” perfetto, incorruttibile ed astratto; ideale che, come lui stesso scrive, riferendosi alla poesia di Whitman, altro non è se non una finzione: “L’ideale... Che cosa è l’ideale? Una finzione, un’astrazione. Un’astrazione statica, astratta della vita. Un frammento del prima e del dopo. Un’ispirazione cristallizzata o una cristallizzata rimembranza: cristallizzata, determinata, compiuta. Una cosa messa via, nel grande magazzino delle cose compiute. Noi non vogliamo parlare di cose cristallizzate o immagazzinate. Vogliamo parlare dell’attimo, dell’individualità immediata, del plasma reale dell’individualità e parlare altresì del verso libero” (*PEANP* 10).²⁹

Note

- 1 Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Venezia: Marsilio, 2001. Ogni futuro riferimento a questo romanzo si avvarrà di questa edizione, curata e tradotta da Serena Cenni.
- 2 Winckelmann, Johann Joachim. "Brevi studi sull'arte antica", in id., *Il Bello nell'arte*. Torino: Einaudi, 1997. Per la fortuna del *Torso del Belvedere* cfr. Haskell, Francis e Penny, Nicholas. *L'antico nella storia del gusto: La seduzione della scultura classica*. Torino: Einaudi, 1984. (Trad. R. Podio, pp. 462-468).
- 3 Estremamente interessante, per meglio inquadrare la figura di Clifford è, in questo stesso volume, il saggio di Mario Domenichelli che vede in lui l'espressione di una mentalità legata a una cultura che, dopo la Prima Guerra Mondiale, è destinata a morire.
- 4 Più che parlare di una superiorità della scultura sulla pittura Winckelmann parla della difficoltà di conoscere veramente la pittura greca "perché le belle proporzioni, il contorno dei corpi e l'espressione delle sculture greche erano certamente note anche ai buoni pittori greci". Cfr. Winckelmann, cit., p. 45.
- 5 Mosse, George. *L'immagine dell'uomo: Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*. Torino: Einaudi, 1997. Trad. G. Basaglia, p. 5.
- 6 Un passaggio di questo percorso potrebbe essere, in Inghilterra, quello che Wind chiama il "ritratto eroico", che Wright of Derby estende anche alla nascente borghesia industriale. Cfr. Wind, Edgar. *Humanitas e ritratto eroico*. Milano: Adelphi, 2000. Trad. P. Bertolucci.
- 7 Mosse, cit., p. 70.
- 8 Winckelmann, cit., p. 32.
- 9 Per quanto riguarda lo sviluppo dei canoni della figura dell'atleta si rimanda a Panzetta, Alfonso. *Eterni Atleti: L'immagine dello sport nella scultura italiana fra 1896 e 1960*. Bologna: Edizioni del XX Secolo, 2005.
- 10 Wilde, Oscar. *Il ritratto di Dorian Gray*. 1891.
- 11 Mann, Thomas. *La morte a Venezia*. 1912.
- 12 Palazzeschi, Aldo. *Le sorelle Materassi*. 1934.

- 13 Melville, Herman. *Billy Budd*, pubblicato postumo nel 1924. Ma anche Claggart, il maestro d'armi della nave da guerra dove Billy è forzatamente imbarcato, ha tratti interessanti per la nostra ricerca. "Il volto era notevole: i lineamenti, eccettuato il mento, ben tagliati come quelli di una medaglia greca. [...] La sua fronte rivelava dal punto di vista frenologico un'intelligenza più che mezzana; serici riccioli raccogliendosi ai lati contrastavano col pallore sottostante, un pallore lievemente ambrato, della tinta che il tempo dà a certi vecchi marmi". Cfr. *Americana*. (1941). A cura di Vittorini, Elio. Milano: Bompiani, 1984, pp. 165-66.
- 14 "Una gioia mite, un'immensa dolcezza di riposo, nella velocità, avvolgeva la balena in corsa. Nemmeno il toro bianco di Giove, quando nuotò via con Europa rapita che s'aggrappava alle corna leggiadre, e si covava la fanciulla di sbieco ammiccando con occhi amorosi, mentre increspava le onde nel suo volo soffice e malioso verso il rifugio nuziale di Creta; neanche Giove, neanche quel re eccelso superava la gloriosa balena bianca nel suo moto divino". Melville, Herman. *Moby Dick*. Milano: Adelphi, 1976. Trad. C. Pavese, p. 498.
- 15 Hawthorne, Nathaniel. *Il Fauno di marmo*. Milano: Rizzoli, 1998. Trad. G. Spina, pp. 37-38.
- 16 Valgano, a questo proposito, le descrizioni di Michaelis, primo amante di Lady Chatterley: "[...] aveva la bellezza silenziosa e costante di una maschera negra scolpita nell'avorio, con gli occhi piuttosto grandi e sporgenti, le sopracciglia arcuate in modo strano, le labbra immobili e serrate, e un'immobilità momentanea ma disvelata, quell'immobilità, quell'eternità a cui mira lo stesso Buddha e che i negri talvolta esprimono senza nemmeno pensarci: qualcosa di antico, di antico e acquiescente nella loro razza"; "curiosa immobilità di un'antica razza che, ai giorni nostri, non si trova più"; "Michaelis appariva puro, puro come una maschera africana d'avorio che, nelle sue curve e nella sua linearità d'avorio, sogna impurità nella purezza". Cit. rispettivamente alle pagine 49, 51, 80. Sul suo rapporto con il "primitivismo" si rimanda al saggio, in questo volume, di Vita Fortunati.
- 17 Per i rapporti con l'Espressionismo, cfr. Fortunati, Vita. "L'espressionismo narrativo di D. H. Lawrence: Un approccio comparato tra arti differenti", in Piazza, A. *D. H. Lawrence: Arte e Mito*. Napoli: Cuen, 1988. (Atti del

- Convegno 29-30 Aprile 1998, pp. 88-103). Inoltre, nel romanzo *Figli e amanti*, il riferimento è esplicito. Parlando della pittura di Paul Morel, l'autore scrive "ora guardali e dimmi: ti paiono tronchi di pino o tizzi ardenti, fiamme accese nel buio?" (Milano: Mondadori, 1985. Trad. F. Cangoni, p. 234). Altri possibili esempi di consonanze con le avanguardie artistiche del periodo possono essere la descrizione di Gerald e la cavalla, il cui impotente impennarsi può evocare il cavallo di *La città che sale* di Boccioni, mentre la descrizione delle plumbee ciminiere in *Lady Chatterley* e il loro essere straniate dal contesto fa venire alla mente certe visioni metafisiche di De Chirico.
- 18 "Una figura pallida e strana, che si alzava e si abbassava, inarcandosi, cocciché la pioggia cadeva luccicante sulle cosce piene; e si sollevava ancora e avanzava con il ventre teso nella pioggia, e poi si chinava di nuovo in modo da offrirgli il tributo di una rotondità di fianchi e di natiche in una selvaggia riverenza". Cit., p. 263.
- 19 Lawrence, D. H. "L'ufficiale prussiano", in *La donna che fuggì a cavallo*. Milano: Mondadori, 2001. Trad. P. Russo e C. Izzo, p. 125.
- 20 Lawrence, D. H. *Donne Innamorate*. Milano: Rizzoli, 2004. Trad. A. Dell'Orto, p. 392. Le citazioni successive sono rispettivamente a p. 392 e p. 393.
- 21 Questa statua in marmo conferì, tra l'altro, fama di scultore erotico a Rodin. Non molto amata dallo scultore che la riteneva troppo accademica, ebbe però una fortuna immediata, tanto che l'autore autorizzò una fonderia a riprodurla in bronzo in quattro misure diverse. Bisogna inoltre considerare che la fama di Rodin, in Inghilterra, fu tale che nel 1905 ricevette l'incarico per il monumento a Whistler (mai realizzato) al quale due anni prima era succeduto nella carica di presidente della International Society of Sculptors, Painters and Graves.
- 22 Lawrence, D. H. *La ragazza perduta*. Milano: Mondadori, 1967. Trad. C. Izzo, p. 207.
- 23 Ejzenstejn, Sergej M. *Oktiabr*, URSS, 1928. In una scena dentro il Palazzo d'Inverno è inquadrato il rodiniano gruppo marmoreo *Romeo e Giulietta*. In realtà questa scultura è entrata all'Ermitage solamente nel 1923 e non poteva dunque essere in loco ai tempi della rivoluzione russa che il film ricostruisce.

- 24 Si veda, a questo proposito, l'intervento di Simonetta de Filippis presente in questo volume.
- 25 Si potrebbe fare riferimento, per simile tipologia, anche all'ordinanza de "L'Ufficiale Prussiano": "L'ordinanza era un ragazzo di circa ventidue anni, di media statura e ben costruito; membra forti e massicce, bruno, con morbidi baffetti neri da giovanotto. C'era un che di caldo e giovane in lui. Aveva le sopracciglia fortemente segnate sopra gli occhi scuri, inespessivi, che sembravano non aver mai pensato; aveva ricevuto la vita direttamente attraverso i sensi e agito, altrettanto direttamente, per istinto"; "lo irritava fuor di misura il facile moto delle belle membra, che nessuna disciplina militare riusciva a irrigidire"; "Il capitano posò gli occhi sul giovane corpo così sciolto e vigoroso, sulle belle ciglia, sui folti capelli neri". Citazioni alle pagine 127, 133, 137.
- 26 Si vedano a questo proposito il già citato saggio di de Filippis e quelli di Jones e Rowley presenti in questo volume.
- 27 Lawrence, D. H. *Scritti sull'arte*. A cura di G. Grasso. Siracusa: Tema Celeste, 1991, p. 16.
- 28 Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*. Cremona: Bocca editori, 2000. A cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri, pp. 231-250.
- 29 Lawrence, D. H.: "Prefazione all'edizione americana delle *Nuove Poesie* di D. H. Lawrence", *Il Verri* 17 (1980): 10.

Riferimenti bibliografici

- Haskell, Francis e Penny, Nicholas. *L'antico nella storia del gusto: La seduzione della scultura classica*. Torino: Einaudi, 1984.
- Hawthorne, Nathaniel. *Il Fauno di marmo*. Milano: Rizzoli, 1998.
- Lawrence, D. H. *La ragazza perduta*. Milano: Mondadori, 1967.
- Lawrence, D. H. *Figli e amanti*. Milano: Mondadori, 1985.
- Lawrence, D. H. *Scritti sull'arte*. Siracusa: Tema Celeste, 1991.
- Lawrence, D. H. *L'amante di Lady Chatterley*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Lawrence, D. H. *La donna che fuggì a cavallo*. Milano: Mondadori, 2001.
- Lawrence, D. H. *Donne Innamorate*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Lawrence, D. H. "Prefazione all'edizione americana delle *Nuove Poesie* di D. H. Lawrence", *Il Verri* 17 (1980).
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Milano: Adelphi, 1976.
- Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*. Cremona: Bocca editori, 2000.
- Mosse, George. *L'immagine dell'uomo: Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*. Torino: Einaudi, 1997.
- Panzetta, Alfonso. *Eterni Atleti: L'immagine dello sport nella scultura italiana fra 1896 e 1960*. Bologna: Edizioni del XX Secolo, 2005.
- Piazza, Antonella. *D. H. Lawrence: Arte e Mito*. Napoli: Cuen, 1988.
- Vittorini, Elio (a cura di). *Americana*. Milano: Bompiani, 1984.
- Wind, Edgar. *Humanitas e ritratto eroico*. Milano: Adelphi, 2000.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Il Bello nell'arte*. Torino: Einaudi, 1997.

Renzo D'Agnillo

**From the “overarching heaven [...] with a hopeful heart”:
Lawrence’s Language of Sexual
Regeneration in *The Rainbow*
and *Lady Chatterley’s Lover***

The Rainbow and *Lady Chatterley’s Lover* stand at opposite ends in Lawrence’s fictional representation of an ethics that seeks to confront the dilemmas that lie at the heart of sexual relationships. The former signals the beginning of the writer’s programmatic aim to explore the impersonal forces at the centre of both procreative and perverted forms of sexuality, whilst the latter advocates an ultimate harmonising of sexual conflict and opposition. During the years 1913-1926, Lawrence’s world-view shifted from an early sympathy, even championing of female emancipation and independence to the contrary assertion for male dominance and leadership (*Women in Love*, *Aaron’s Rod* and *The Plumed Serpent*). But in *Lady Chatterley’s Lover* he once again attempts a theoretical reconciliation between the opposite sexes grounded, as in *The Rainbow*, on the woman’s point of view. Considering the fact that by 1926 Lawrence’s visions of a regenerated humanity were seemingly exhausted, it is all the more remarkable that *Lady Chatterley’s Lover* pursues the euphoric vision of sexual concord between its main characters, to the extent of effectively eradicating the complexities and dilemmas which ultimately frustrates Ursula’s search for wholeness of being in *The Rainbow*.

From a structural-linguistic point of view, the two novels could hardly be further apart. *The Rainbow*’s painstakingly crafted and

consciously deployed rhetoric and intertextual elements (particularly its Biblical parodies) make certain interpretative demands on the reader, whilst *Lady Chatterley's Lover's* textual organisation and development is characterised by a transparency which poses fewer difficulties in terms of a hermeneutic decoding of the text. Thus, lexical repetition and semantic echoes in *The Rainbow* resonate subliminally as the unconscious or the coming-into-consciousness-of-the-not-yet-entirely-comprehended sexual experiences of the main characters are unfolded, the same strategies in *Lady Chatterley's Lover* function rather to press the point of their all-but-too 'conscious' sexual awareness (the shift from indirect, metaphorical coyness to out-and-out explicitness being also symptomatic of Lawrence's increasingly bitter polemic with his English middle-class reading public). From this angle, the language of *Lady Chatterley's Lover* is the expression of a conscious, mental preoccupation (ironically analogous to the "sex-in-the-head" attitude decried by Lawrence himself), whereas that of *The Rainbow* paradoxically evokes an eerie awareness of unconscious modes of being with the aim of sensitising its readers and imaginatively implicating them in the descriptive process of their becoming. Furthermore, the novel's language is so foregrounded that, as Michael Bell has pointed out, it becomes an important sub-theme of the fiction" (Bell 53). *The Rainbow* functions on the principle of connotation, whilst *Lady Chatterley's Lover*, with its doctrinal aspect hovering between a polemic and a plea, tends towards denotation. The two novels can be seen as paradigmatic counterparts of the dichotomous principles that constitute Lawrence's binary oppositions. And although, diachronically, the differences between them may be a reflection of youthful ambition (in *The Rainbow*) and mature disenchantment (in *Lady Chatterley's Lover*), synchronically, they are also symptomatic of the two different ways in which Lawrence wrote: one by indirection, exploration and analysis, the other by direct presentation, polemic and satire. These differences are immediately borne out by the opening sequences of the two novels:

The Brangwens had lived for generations on the Marsh Farm, in the Meadows where the Erewash twisted sluggishly through the alder Trees, separating Derbyshire from Nottinghamshire. Two miles away, a church-tower stood on a hill, the houses of the little country town climbing assiduously up to it. Whenever one of the Brangwens lifted his head from his work, he saw the church-tower at Ilkeston in the empty sky. So that as he turned again to the horizontal land, he was aware of something standing above him and beyond him in the distance (R 9).

Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen. This was more or less Constance Chatterley's position. The war had brought the roof down over her head. And she had realised that one must live and learn (LC 5).

The difference between the two passages from the point of view of their sentence structures alone can be immediately noticed. To the twenty-six words of the opening clause in *The Rainbow* correspond thirteen (exactly half) in that of *Lady Chatterley's Lover*. Also, the clause construction in the passage from *The Rainbow* is characterised by subordination, whereas that of *Lady Chatterley's Lover* relies much more heavily on parataxis without causal relationships ("The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats") to create an elliptic, hurried style verging on impatience ("We've got to live, no matter how many skies have fallen..."). The polysyllable lexical choices in the descriptive elements in *The Rainbow* ("sluggishly" [...] "assiduously") are also anticipatory elements to the narrator's slow and tortuous tracing of the main characters' developments. The decidedly more assertive tone of the narrative voice in *Lady Chatterley's Lover* contrasts markedly with the meditative flow of the narrative voice in *The Rainbow*, as evidenced in the following layout:

x / x x x x / x
 The cataclysm has happened,
 / x x x x / x
 we are among the ruins,
 x / x / /
 we start to build up
 / / x / x x
 new little habitats,
 x x / / x /
 to have new little hopes.
 x x / x / /
 It is rather hard work:
 x x x / / /
 there is now no smooth road [...]

Assonance, alliteration and lexical repetition compound with the structural parallelism of key statements (as indicated in the lay out above) to underpin an urgency of tone that characterises an intrusive narrative voice whose preoccupations have extra-textual implications. What Leech and Short have noted with regard to another passage from Lawrence may be equally applied here: “[...] the assertive finality of the falling tone accounts for much of the brusque assertiveness of Lawrence’s ‘tone of voice’” (Leech and Short 224). Indeed, Lawrence establishes an immediate engagement with his readers through his dynamic pattern of stressed and unstressed syllables. It is evident therefore, that the two novels represent quite different reading experiences. In *The Rainbow*, internal points of view are presented in a way which reflects the characters’ struggle to understand or come to terms with their experiences. Furthermore the narrative voice itself enacts a struggle to coordinate the frictions among them which is just as much a linguistic as it is an existential problem. The narrative voice of *Lady Chatterley’s Lover*, on the contrary, is a much more intrusive presence, providing explanations and clarifications as well as suggesting solutions to the sexual problems presented in the novel.

It may be pertinent to query the extent to which the differences be-

tween the two works on a linguistic level bear any relationship to the fact that Lawrence was limited in what he was allowed to say in *The Rainbow* whereas in *Lady Chatterley's Lover* he wrote in defiance of censorship control. John Worthen sensitively points out that Lawrence "knew, quite profoundly, that all his writing life he had been skirting round something he would much rather have been honest about ..." (105). Yet one may balance this perception of the author's growing need for honesty with the fact that passages are not exactly lacking in *The Rainbow* that confirm his frankness with regard to sexual matters. Tom Brangwen's first sexual experience with the prostitute is one example:

[...] Once when he was drunk at a public-house, he went upstairs with a prostitute who seduced him. He was then nineteen. [...] He did not know what to feel. There was a slight wonder, a pang of anger, of disappointment, a first taste of ash and of cold fear lest this was all that would happen, lest his relations with woman were going to be no more than this nothingness; there was a slight sense of shame before the prostitute, fear that she would despise him for his inefficiency [...] a moment of paralysed horror when he felt he might have taken a disease from her (R 20).

Also when Lydia complains to him in the early days of their marriage: "[...] you only leave me alone or come to me quickly like your cattle" (89) the remark is blunt enough. It is clear that Lawrence never completely shies away from adopting a blatant tone when he deems it necessary, and certainly the examples above would have been sufficiently audacious for 1915. Moreover the apparent obliqueness of Lawrence's lyrical but mystifying prose in the love-making scenes in *The Rainbow* is an equally bold endeavour to render the conflict of psychic energies lying both within and beyond sexual union, always with the aim of transcending the idea of character as ego. His exploration of these undercurrent forces is both an attempt to give a language to bodily experience (Worthen xxii), as well as to render the repercussions of intense physical sensation on the whole being. Lawrence has no intention of describing the physical fact of sexual intercourse with no holds barred. In this respect, the novel embodies a split between two types of discourse: one

concerning the physical dimension of sex, the other the metaphysics of sex. By the time he wrote the final version of *Lady Chatterley's Lover*, however, Lawrence had affectively shorn his rhetoric of all metaphysical elaboration in order to establish a textual terrain in which full acknowledgement of physical sexuality on a verbal level becomes a necessary priority if there is to be a recognition of its regenerative function. This shift in authorial attitude is reflected in Connie's early realisation that whose horizons come to supplant their limited world-view:

[...] however one might sentimentalise it, this sex business was one of the most ancient, sordid connexions and subjections. Poets who glorified it were mostly men. Women had always known there was something better, something higher. And now they knew it more definitely than ever (*LC* 7).

By implicitly acquiescing to Connie's viewpoint, the male narrator not only establishes a bond of sympathy with her female perception of sexuality, but, by doing so, also relinquishes his own traditionally chauvinistic male authorial role. This development from the authorial stance of *The Rainbow*, with its stress on female experience, further confirms the ideological link between the two works.

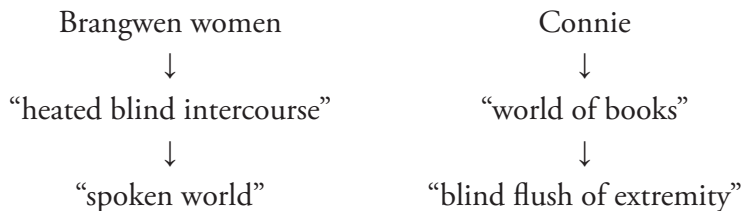
It is significant that the narrative events of both novels are triggered by the dissatisfaction of their female characters. But whereas the opening sequence of *The Rainbow* asserts the harmonious forces between man and the natural world in the quasi-erotic description of the Brangwens working on the Marsh Farm only to trace their disintegration and loss in the following two generations of the Brangwen women in the rest of the novel, *Lady Chatterley's Lover* structurally evokes the inverse process as initial disillusionment with sexuality is followed by fulfilment and restoration in Connie's self-discovery through her sexual relationship with Mellors. As the Brangwen women described at the beginning of *The Rainbow* look away from the physical gratification of their life on the Marsh Farm they open their perceptions to a different world whose horizons come to supplant their sense of the limited world of the Marsh Farm:

But the women looked out from the heated, blind intercourse of farm-life, to the spoken world beyond. They were aware of the lips and the mind of the world speaking and giving utterance, they heard the sound in the distance, and they strained to listen (*R* 10).

Connie, on the contrary, is trapped in that very world of “enlightenment” towards which the Brangwen women would like to aspire. Condemned to a sterile intellectual existence with her physically crippled husband, Clifford, she, in turn, becomes inflicted with the crippling effects that are symptomatic of a state of hysteria induced by an incongruity between mind and body, will and impulse:

Connie was aware, however, of a growing restlessness. Out of her disconnexion, a restlessness was taking possession of her like a madness. It twitched her limbs when she didn't want to twitch them, it jerked her spine when she didn't want to jerk upright but preferred to rest comfortably. It thrilled inside her body, in her womb, somewhere, till she felt she must jump into water and swim to get away from it; a mad restlessness. It made her heart beat violently for no reason. And she was getting thinner (*LC* 21).

As outlined below, the process of the Brangwen women, as is realised later in the novel first by Anna and then her daughter Ursula, is the very reversal of Connie's:



In their search for something other than physical satisfaction, the Brangwen women deliberately choose to turn away from the “heated blind discourse” that characterises their life on the farm, whereas Connie's disappointment with sex, and with the body in general, is ultimately resolved in a euphoric “blind flush of extremity” (*LC*

220) after her self-abandonment to Mellors. In the first case, the lexeme “blind” becomes negatively connoted with the unconscious, in the second it positively denotes physical fulfilment. Until her encounter with Mellors, Connie can only vent her sexual dissatisfaction through her assertion for orgasm during sexual intercourse, so that after the man has reached his climax she continues to hold on to him until she herself comes to a crisis. Clitoral orgasm becomes a pretext for female retaliation against male predominance and assertion. For Connie it becomes vital to her own self-survival as a sexual being that: “A woman could take a man without really giving herself away [...] For she had only to hold herself back in sexual intercourse, and let him finish and expend himself without herself coming to the crisis: and then she could prolong the connexion and achieve her orgasm and her crisis while he was merely her tool” (*LC* 8). This very same exertion of female will during sexual intercourse is first described in *The Rainbow* in the night-time scene between Ursula and Skrebensky:

[...] She yielded to him, and he pressed himself upon her in extremity, his soul groaning over and over:

“Let me come - let me come.”

She took him in the kiss, hard her kiss seized upon him, hard and fierce and burning corrosive as the moonlight. She seemed to be destroying him. He was reeling, summoning all his strength to keep his kiss upon her, to keep himself in the kiss.

But hard and fierce she had fastened upon him, cold as the moon and burning as a fierce salt. Till gradually his warm, soft iron yielded, yielded, and she was there fierce, corrosive, seething with his destruction, seething like some cruel, corrosive salt around the last substance of his being, destroying him in the kiss. And her soul crystallised with triumph, and his soul was dissolved with agony and annihilation. So she held him there, the victim, consumed annihilated. She had triumphed: he was not any more (*R* 298-9).

Ursula can only dimly perceive on the subconscious level what has become a conscious mechanical habit in Connie. She even express-

es a fear in acknowledging any such thing as the repeated phrases in indirect discourse that follow this description: "she was good, she was loving [...] she was a good, kind girl" (*R* 299) indicate. In Connie, the prolonging of the connection is a deliberate, conscious act, one that has not only lost its venom but which has nevertheless become self-annihilating. On a symbolic level, Ursula's direct contact with the moon represents the coldness and separateness of her being, purely destructive in its self-absorption and refusal to interact or relate creatively with the man (indeed, her relationship with Skrebensky is always described in terms of separation, as a battle of wills). As a result of this encounter, Skrebensky is "consumed" and "annihilated": "He would be subject now, reciprocal, never the indomitable thing with a core of overweening, unabateable fire. She had abated that fire, she had broken him" (*R* 300). In *Lady Chatterley's Lover*, Michaelis' verbally brutal reaction towards Connie after being treated in a similar, but less violent way than Skrebensky, reveals an underlying impotence:

"All the darned women are like that [...] Either they don't go off at all, as if they were dead in there... or else they wait till a chap's really done, and then they start into bring themselves off, and a chap's got to hang on. I never had a woman yet who went off just at the same moment as I did" (*LC* 56-7).

At the same time, Michaelis' outburst represents the first such reproach Connie has received from a man, and as a consequence it shocks her into a state of sexual annihilation: "Her whole sexual feeling for him, or for any man, collapsed that night" (*LC* 57). It is not the case to say that "Lawrence makes it quite clear that it is Michaelis [...] who is to blame" because of "his premature ejaculation" (Macleod 241). It is also important that Connie herself is made to learn that she must cease to interpret sexual intercourse as a power struggle. This is the reason why, from this point onwards, she is left drifting in an abyss, in unwitting expectation of her sexual rebirth with Mellors.

In this respect, the scene in which Connie observes her naked body

before the mirror in her bedroom is of particular significance for, in her anti-aesthetic evaluation of her physical self, she is made to confront her own incompleteness, lifeless and meaninglessness:

Her breasts were rather small, and drooping pear-shaped. But they were unripe, a little bitter, without meaning hanging there. And her belly had lost the fresh, round gleam it had had when she was young, in the days of her German boy, who really loved her physically [...] Her thighs, too, that used to look so quick and glimpsy in their female roundness, somehow they too were going flat, slack, meaningless.

Her body was going meaningless, going dull and opaque, so much insignificant substance. It made her feel immensely depressed and hopeless. What hope was there? She was old, old at twenty-seven, with no gleam and sparkle in the flesh (*LC* 72).

Connie's unflinching recognition of the dysphoric transformations of her body vie with an underlying urge for regeneration, as the lexemes "fresh", "gleam", "quick", "glimpsy" and "sparkle", nostalgically evoked as qualities still desired, suggest. The reference to the German boy who had once loved her physically is also significant, for this relationship belongs to her long gone adolescence (the boy himself is killed in the war) in which sex was a mere thrill. Connie's candid self-confrontation becomes a necessary form of purgation as she reassesses the value of physical love which she had previously, in her naïve ingratitude, taken for granted. Thus, the "deep physical injustice" (*R* 72) she feels as she analyses her de-semanticised body, already contains the seeds for her re-birth. But in order for her "resurrection" to be complete she needs to restore what James C. Cowan calls "the trembling balance" within her, and this entails a creative change (Cowan 115). Her decaying body also reflects, on a metaphorical level, a society sickened by over-intellectualisation and industrialisation. Textually, its meaninglessness (as she perceives it) is akin to an empty page which is about to be "filled" after her meaningful physical union with Mellors. Thus, a novel in which sex appears so much on the conscious level, dominating drawing room discussions and conversations between lovers, linguistic restoration

necessarily precedes conceptual physical restoration. But fulfilment for Connie can only be achieved through total self-abandonment and overcoming of an inherited sense of shame for the body:

In the short summer night she learnt so much. She would have thought a woman would have died of shame. Instead of which the shame died. Shame, which is fear: the deep organic shame, the old, old, physical fear [...] She felt, now, she had come to the real bed-rock of her nature, and was essentially shameless (*LC* 258).

This recalls an analogous passage in *The Rainbow* between Anna and Will Brangwen where the latter is enraptured by the continual opportunity of exploring his wife's naked body:

All the shameful things of the body revealed themselves to him now [...] All the shameful, natural and unnatural acts of sensuous voluptuousness which he and the woman partook of together, created together [...] Shame, what was it? It was part of extreme delight. It was that part of delight of which man is usually afraid. Why afraid? The secret, shameful things are most terribly beautiful (*R* 220).

The shift in perceptual point of view from male (Will Brangwen) to female (Connie) in the two novels is surely no accident. For in *Lady Chatterley's Lover* it is important that Connie makes the realisation since she has to be 're-educated' into accepting her physicality, whereas Anna, who has no inclination to seek a real physical communion with Will, is merely a passive agent. Thus, the reiteration of the word *shame* in both instances suggests a need to recover and represent the totality of sexuality, to liberate it from the false morality with which it has been tainted (just as Lawrence's intention in using the so-called four-letter words is to cleanse them of their "dirty" associations). Will Brangwen's sensual transportation for his wife Anna becomes an insane sensuous lust for discovery, a purely conscious seeking of pleasure void of any tenderness, a lust that progresses through so many stages of shame. So much so that it becomes the very principle of their relationship: "They accepted

shame, and were one with it in their most unlicensed pleasures". The same penetration of deeper and deeper levels of passion leads Connie, on the contrary, to the "real bed-rock of her nature". In traversing what are, for her, shameful acts, she becomes ultimately shameless and triumphant. In her progression from the superficial dimension of clitoral orgasm (which is associated with her manipulation of sex and the male) to the deeper awareness, and openness of vaginal orgasm, Connie once more reviles a male tradition that has falsified and trivialised sex: "What liars poets and everybody were! They made one think that one wanted sentiment. When what one supremely wanted was this piercing, consuming, rather awful sensuality" (*LC* 259).

Sexual disappointment and disillusionment are in no way confined to Lawrence's female characters, however. Tom Brangwen's experience with a prostitute at the age of nineteen leaves him with: "a pang of anger, of disappointment, a first taste of ash and a cold fear lest this was all that would happen, lest his relations with a woman were going to be no more than this nothingness ..." (*R* 20). Nevertheless, in his disillusion he is at the same time strengthened by an inherent desire to find in a woman the embodiment of all his inarticulate, powerful, religious impulses. Similarly, for Connie, sex becomes nothing more than "the last of the great words [...] just a cocktail term for an excitement that bucked you up for a while, then left you more raggy than ever. Frayed! It was as if the very material you were made of was cheap stuff, and was fraying out to nothing" (*LC* 64). Granted, one character may be at the beginning of sexual experience and the other at a point of maturity, but the disillusionment of what is perceived as a mechanical, momentary, soulless and meaningless act, is exactly the same. Not only, but to the sense of disappointment and disillusionment in the male may also be added his fear. Both Tom Brangwen and Mellors feel the same sense of dread at another contact with a woman lest it prove to be a failure. After his first meeting with Lydia, Tom is overcome with madness and torment: "He was very gentle with man and beast, but he dreaded the starkness of disillusion cropping through again" (*R* 30). Mellors likewise feels the op-

pressive weight of responsibility at the idea of starting a relationship with Connie: "And what then? What then? Must he start again, with nothing to start on? Must he entangle this woman?" (*LC* 148). This fear of self-abandonment, which is also the fear of encountering the unknown "other" that woman represents, is a central dilemma in *The Rainbow*. In commenting on this feature in the male characters Peter Balbert also notes how Mellors practically "describes Tom Brangwen" as he "explains that men have difficulty in sustaining such acts of existential faith and ego suspension" (Balbert 61). Tom Brangwen's obscure perception of these difficulties and Mellors conscious understanding of them highlight the precise metaphysical shift that has occurred between the two novels.

Although *The Rainbow* hints at the male predicament in its concern to show the progressive emancipation of female sexuality, depicting men as caught up in a dilemma, victims of female emancipation as well as of a lack of definition regarding their own sexual roles, the novel never explicitly questions male sexuality as a problem in itself, except through the eyes of its female protagonists. *Lady Chatterley's Lover* is less sparing towards the male sex. Most of its male characters are either hopeless lovers, like Michaelis, or sterile intellectuals, like Charles May and Tommy Dukes, who seem content to merely talk sex. Mellors is the one exception in the novel of a male character presented as a 'real' (i.e. natural) man. In this light, Lawrence's final utopian union can be seen as a re-visitation of the old world represented by Tom Brangwen in *The Rainbow*. Like Tom, his prototype, Mellors is a sensitive man, linked to a pre-industrialised agrarian community. Both characters have a quasi-religious reverence for sex. In both, also, as has been seen, initial elation in engaging with the opposite sex is followed by fear and doubt. But most important, Lawrence rewrites Brangwen's story in terms of a more acute awareness about what such a relationship characterised by male guidance entails. Unlike Tom, who is conditioned by his wife, Mellors is sufficient to himself and in complete control of his relationship with Connie. Furthermore, he is anything but her antagonistic "other". One may even go so far as to suggest that Connie and Mellors are "together" in a real sense

in which Ursula and Birkin in *Women in Love* never really are. In his tracing of the relationship, Lawrence progressively mitigates the clash of opposites between male and female until there is “a perfect union of peace in which the bowels of compassion kindled between them” (LC 292), and although the male-oriented representation is balanced by (as in *The Rainbow*) his exploring of the female point of view, the woman herself is woken up to self-discovery by the male, rather than made to assert the mysterious force of the (for the male) unknown world by which she is animated:

She lay unconscious of the wild little cries she uttered at the last. But it was over too soon, too soon, and she could no longer force her own conclusion with her own activity. This was different, different. She could do nothing. She could no longer harden and grip her own satisfaction upon him. She could only wait, wait ... (LC 138-9, underlining mine)

Whilst *The Rainbow* launches a warning of the consequences of destructive female energy, *Lady Chatterley's Lover* points to the regenerative influences of masculine (pro)creative energy. *The Rainbow's* tracing of Ursula's quest for independence concludes in a “crisis triggered in closure” in which she actually “loses her momentum toward independence” (Fox 198-9) in her expectancy of marriage to a man that will “come out of eternity to which she herself belonged” (R 457). In *Lady Chatterley's Lover*, Connie's quest becomes not so much a conscious assertion of her female independence as the longing to discover a real man, which is the predicament Ursula is left with at the end of *The Rainbow*: “It was not for her to create, but to recognise a man created by God” (R 457). Further, loss of independence is a necessary priority if self-discovery is to be the result of this encounter. But this is just as applicable to Mellors as it is to Connie. Unlike Will Brangwen, Mellors realises that the problem between the sexes is “not the woman's fault [...] The Fault lay out there in those evil electric lights ...” (R 123). Yet both Connie and Mellors are seen as potentially fragile and volatile individuals in a ghastly world of cheap and sordid gossip and deathly industrialism

and materialism – the sole survivors of a tragic humanity Lawrence denounces in the novel's opening sentence ("Ours is a tragic age so we refuse to take it tragically [...]") (*LC* 5).

Both *The Rainbow* and *Lady Chatterley's Lover* seek to transcend the limitations of sexuality as a be-all-and-end-all of experience, by representing its power to transform individuals who, in fully abandoning themselves to harmonious sexual union, are able to unite in a warm bond of generous human compassion and tenderness. It is a mark of Lawrence's restlessness and die-hard scepticism that both Ursula's epiphanic vision of "the over-arching heaven" (*R* 459) and Mellors' allusion to his "drooping John Thomas" awaiting his Lady Jane "with a hopeful heart" (*LC* 317) represent alternative finales of tentative optimism which simultaneously frustrate, placed as they are within the uncertain resolution of their narratives.

Works Cited

- Balbert, Peter. *D. H. Lawrence and the Phallic Imagination*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Bell, Michael. *D. H. Lawrence, Language and Being*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Cowan, James C. *D. H. Lawrence and the Trembling Balance*. Pennsylvania: the Pennsylvania State University, 1990.
- Fox, Elizabeth M. "Closure and Foreclosure in *The Rainbow*", in *The D. H. Lawrence Review* 27 (1998).
- Ingram, Allan. *The Language of D. H. Lawrence*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Lawrence, D. H. *The Rainbow*. 1915; London: Penguin, 1989.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. 1928; Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Leech, Geoffrey N. and Short Michael. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981.
- Macleod, Sheila. *Lawrence's Men and Women*. 1985; London: Paladin 1987.
- Worthen, John. *D. H. Lawrence: The Life of An Outsider*. 2005; London: Penguin, 2006.

Howard J. Booth

“They *don’t* think as we’re all men together”: Region, Class and Personal Relationships in the First Version of *Lady Chatterley’s Lover*

D. H. Lawrence always needs to be seen as a radical writer, rooted in English political and religious dissent. We can see the importance of these traditions to Lawrence, and the significance of his specific regional context, still present in his final novel. Lawrence’s home area and his class background were brought to the forefront of his mind by what he saw during his final visit to England in 1926. It was on his return to Florence after this visit that Lawrence wrote the first version of *Lady Chatterley’s Lover*. The initial version laid down a set of concerns about a society where trust between the classes had broken down that continued to inform the second and third versions of the text.

To place such an emphasis on class and politics is to differ from the most influential accounts of the novel’s development that have appeared in the last twenty years.¹ These often stress the distance travelled between the first and the third version. Sex came to the fore as class and politics receded. The consequences of the decision to publish the third version of the novel privately in Florence are held to be central. Lawrence could now make his case on sex and relationships unfettered by a British context of cautious publishers, the need to satisfy circulating libraries and legal constraint. Further, Lawrence was probably aware that this might well be a final opportunity, given declining health and strength, to get his message on sex and relationships across in a form, the novel, that he cared

deeply about.² Efforts to reach and change readers could go hand-in-hand with financial objectives. Publishing the text in a privately printed limited edition meant that Lawrence could build up reserves of money against a time when he would not be able to earn as much, and also leave something to his wife Frieda. Without disagreeing that all of these elements contributed to the final version, the way the project developed its initial material has been under-addressed. More attention is needed on how Lawrence, as a creative artist, shaped and moulded the text over successive drafts, on the continuities across the three versions as well as the differences. The last two versions respond to the concerns identified in the first, in the areas of social breakdown, class conflict and trust. Indeed at the core of the project – and my particular focus here – is whether genuine feeling for other individuals from different class backgrounds can be achieved. If it is possible, or becomes possible, then a more cohesive, organic society can be imagined.

Lawrence's visit to his sisters in September 1926 came as the Miners' strike was collapsing.³ The coal industry had come under increased pressure in the export market as mines on the Continent returned to full production after the war. The 1924 decision by Winston Churchill, as Chancellor of the Exchequer, to restore the Gold Standard had increased the price of British coal and made it uncompetitive. The employers responded by seeking longer working hours and reductions in wages. It was the pressure on miners' pay and conditions that precipitated the General Strike in May 1926, where rail and road transport unions joined the miners. The solidarity of the other unions lasted only nine days, however; they went back to work with only vague promises that the miners' concerns would be addressed. The colliers held out alone. August saw the strike starting to break, particularly in Nottinghamshire. In September, at the time of Lawrence's visit, the number returning to work there doubled compared with the previous month. The employers were also recruiting other men to come in and take the colliers' jobs. What Lawrence saw and heard left him shocked and believing in the real possibility of civil unrest, something registered in two essays he undertook after

his return to Italy – although they were written as if he were still in the English Midlands – “Return to Bestwood” and “Getting On”. In the former, his assessment of the situation was stark: “I know that we are on the brink of class war” (*LEA* 23).

The most extensive account of the local context for the *Lady Chatterley's Lover* project can be found in Derek Britton's *Lady Chatterley: the Making of the Novel* (1988). He makes the general point that it was what Lawrence saw on this 1926 visit that made him want to write about a move beyond the fractured society of his time, even though the novel is actually set at the start of the decade. I think that Britton is right to make his claim, but I would contend that the focus on Eastwood and Ripley (where Lawrence stayed with his sister) is limiting. He misses the way the broader context in the East Midlands coalfield informed the *Lady Chatterley* project from the start. It is of course very likely that Lawrence would not only have got his information from the press, but from those he spoke to, such as the local shop-owner and socialist Willie Hopkin. His long walk with Hopkin on 14 September 1926 helped Lawrence renew his acquaintance with the countryside around Eastwood, where he drew on what he saw that day in the settings he used in the novel. As David Ellis has observed, though, it would also have been an opportunity to hear much more about the strike and its impact from someone at the heart to the local community (Ellis 316). Hopkin also had many contacts outside Eastwood, and would have known about developments elsewhere in the area.

The regional context shows why Lawrence made relationships, contact and trust between classes and individuals central to his new project. To understand what happened in the Nottingham area in 1926 – where Nottingham is the nearest big city to Eastwood and Ripley⁴ – a long-term historical view is needed. There had been an extended period of “collaboration” between masters and workers; the events of 1926 were the beginning of the end for this period, because it was revealed as a sham. Going back to the mid-nineteenth century, Nottingham was known for its radicalism. The Castle had been burnt down in riots in the build-up to the Great Reform Act

of 1832, and later the city was to elect the only ever Chartist MP. However, later in the century Liberals dominated local politics, where the political class drew its membership from owners of the major local businesses. Unions and radical politics made little headway in Nottingham and the surrounding area. The position of those in power locally was that enlightened employers were acting in everyone's best interests. Nottingham certainly looked different from other cities in the Midlands and the North. Its neighbour across the border and into Yorkshire, Sheffield, for example, was a city known for its radicalism. With its different industry – iron, steel and engineering – went a more skilled and independent-minded workforce.

This history of “collaboration” in the Nottingham area shaped what happened in 1926. The leader of the Nottinghamshire Miners' Association, George Spencer, was also the Labour MP for Broxtowe, the neighbouring constituency to Eastwood. Spencer had, from the start of the year, been arguing nationally for an accommodation with the owners and their demands. Once the strike began, he was attacked by the Left. His constituency Labour Party soon selected a different candidate to fight the next election. The strike began to give way in the late summer, as miners drifted back to work, and new workers came in. By mid-October, after Lawrence's return to Italy, Spencer had been removed from his Union position. He straight away founded a new Union, the Nottinghamshire and District Miners' Industrial Union, financed by the employers and supporting a return to work on the masters' terms. That is broadly what happened when the national federation agreed to end the dispute. In the years that followed Spencer's Union dwindled in size; even those who had joined it during the strike did not trust it to represent their interests to the employers. It was absorbed back into the national federation in the late 1930s.

The major study of the Nottingham area's labour history is Peter Wyncoll's *The Nottingham Labour Movement: 1880-1939*, published in 1985 after Wyncoll's death in 1982. Wyncoll claimed that the General Strike and the miners' strike that followed it, actually led to

Nottingham, by the Second World War, being more like other parts of the country. Wyncoll clearly wanted to see the period from 1860 to 1940 as an aberration in the region's essentially radical history. But in fact the scarring effects of collaboration and of 1926 ran deep. A few years after Wyncoll's death came the Miners' Strike of 1984 to 1985. Once again a breakaway union again emerged in the Nottinghamshire coalfield during a national dispute, fatally weakening it.

The regional events show that division and mistrust ran through local society at the time of Lawrence's final visit to his home region. Many were no doubt asking why they had gone along with talk of "collaboration" for mutual benefit for so long, if this was the reward. For those in the East Midlands in 1926, this went beyond tensions between the classes. People who had been thought to be one thing, turned out to be another – as in the case of the regional miners' leader, George Spencer. Divisions were found not only between classes, but also within them. There were tensions between those who stayed out on strike, and those who returned to work, or took the jobs of strikers. Friends and families were divided by the dispute.

All this helps explain why, in order to address trust and fellow feeling, Lawrence made a cross-class relationship central to his new project. A key scene in the first version of the novel addresses both the difficulties in forming a relationship and the wider social issues. It comes in a part of the novel that has no correlative in the later versions. Oliver Parkin (the surname becomes "Mellors" in the third version) has left his job as Sir Clifford's gamekeeper and found work in Sheffield. He is lodging with a workmate, Tewson, and his family. Constance – it is not shortened to "Connie" in this version – goes to visit this working-class home for tea. She is three-months pregnant with Parkin's child, and trying to understand his emotional distance.

The scene shows that Constance's higher class position does not provide her with either the confidence or the ability to read what is going on. Lawrence reverses what readers well-versed in nineteenth-century fiction would expect. In the Condition-of-England novels of the 1840s and 1850s, for example, the high status visitor to working class homes quickly reads the situation and acts as its moral centre.

In Elizabeth Gaskell's *North and South* (1855), the visits made by the ex-clergyman's daughter Margaret Hale to the struggling working-class Higgins family see her acting as a mediating figure for middle class readers asked to engage with the lives of the northern industrial poor. Quick to understand the scene before her, Margaret tries to give the family a Christian viewpoint and to keep them from extremes, either in terms of belief systems or despair.

The scene in the first version of *Lady Chatterley's Lover* is very different from those in the Gaskell novel. Constance makes many mistakes as she tries to understand what she sees. Arriving in the "decent street" (FSLC 160) in a working class area she is puzzled that doors and windows facing onto the street are closed. She sees little life in the houses she passes. We learn that "Constance did not know" that the front room, the parlour, was only used by working-class families on special days (FSLC 159). When she reaches the Tewson's house, there is a delay before the door is opened. Parkin's initial greeting of "You've come to th' front door" suggests that she should have gone to the back door, which is closer to the "living-room" (FSLC 160). It is the first sign that he is trying to provoke a reaction from her. We are not told that Constance ever even thought of going to the back door. Even if she had, doing so might well have appeared presumptuous, as she has been invited to tea and does not know family. Where one course of action risks looking too formal, the other would have appeared over-familiar.

Constance stays in the parlour for an initial talk with Parkin. The distance between them is linked to class, and what is at stake in the scene is whether they can overcome what separates them. The condition of Parkin's hands stand in for the strain that manual work in the iron foundry is placing upon him:

The heavy work had gone hard with him, after his easy game-keeping life. [...]

"Your hands!" she said, shocked.

"Ay, that's where it catches you," he said dully, opening his hands and looking at the swollen, inflamed callouses.

But he would not look at her.

“Have you found it very unpleasant?” she said.
 “It takes a bit o’ gettin’ used to,” he admitted slowly.
 He looked up into her face now.
 “It’s what every man has to?” he said.
 She pondered. Every man! To him it was every man. To her, of course, it was just – oh well, no man she ever thought about.
 (FSLC 160)

Because of her interest in Parkin, Constance is forced to engage with the experience of a whole class as never before. He sees his work and identification with his class as separating him from Constance: “I’m a working man, like all the rest of us,” he said to her face, with challenge” (FSLC 161). Constance is excluded here, she is not one of “us” in class or gender terms. The way Parkin is represented “picking the wound on his thumb” (FSLC 161) is used to show not only that the work has hurt him, but that it has had a psychological effect that means that he has started to behave in ways that see him hurting himself and compounding his problems. There is now a distance between Constance and Parkin, “It was as if something had stiffened in his soul, and would not relax. It was some sense of injustice, perhaps: certainly some form of anger, which included her as well. She could not soften him” (FSLC 161). The personal bond between the two has been eclipsed by the consequences of what he has seen at his place of work, and its impact on his health.

Despite being the wife of a baronet, it is Constance who makes the social errors. She is puzzled by the very form that the meal takes: the classes eat differently, give meals other names and eat at different times. Tea for the Tewsons would be the meal of the second part of the day, held in the late afternoon and not the evening. A visitor or special day would transform it into what Constance would have recognised as something close to “high tea”. Though the Tewsons have clearly gone to much effort, they reject any suggestion of inferiority to Lady Chatterley. The old class hierarchies were being questioned at this time by a more confident and critical working class, represented here by Mrs Tewson. Lady Chatterley’s lack of social ease can be seen from her very first exchange with Mrs Tewson. She cannot even pronounce the name of her hosts correctly:

“Oh how do you do? – you’re Mrs Tewson,” said Constance, to a brown-eyed woman in a rather elaborate buff-silk dress.
“That’s right! On’y we usually say Towson in these parts, though we write it Tewson. Well where shall you sit? You must make yourself at home, you know.” (FSLC 162)

The response to Constance establishes the difference in terms of language and dialect. It is also an assertion of regional difference, of how things are done “in these parts”. That said, Constance does alight on the ways in which modern living is taking people away from nature. Even though it is the season for fruit, the strawberries come from a tin, and the spoon – probably made locally, of course – has a metallic taste.

Constance’s social awkwardness in part stems from trying to work out what the Tewsons know or suspect. Are they aware that she and Parkin are lovers? Has either husband or wife been told about the pregnancy? Could they ever believe it is simply a cross-class friendship? Is such a relationship across the classes sustainable? Constance offends class sensibilities even as she tries to assert fellow-feeling:

“Your ladyship never took no notice of me, till we raised those pheasants this spring – and then we got sort of friends, if it’s not sayin’ too much,” said Oliver quietly.
“And if a man’s kind to a person, be she lady or be she who she may, she’ll feel kind back again. An’ that’s friends if you like to call it such,” said Mrs Tewson flatly.
“Oh, I consider Parkin and I are friends,” said Constance.
“You do! Ay!” – The brown eyes of the other woman looked at her shrewdly, caustically. Constance flushed. She did not realise that Mrs Tewson was offended with her for calling him “Parkin”. In Mrs Tewson’s ears, that was almost an insult. It was displaying her ladyship. (FSLC 164)

Constance goes red because she thinks that Mrs Tewson suspects or knows that Constance is more than friends with Oliver. In fact, Mrs Tewson’s severe look and offence stems from the way Constance claims him as a friend while using the mode of address associated with employees and servants.

The discussion that follows examines whether members of the different classes share enough fellow-feeling ever to be friends. At the very same time Constance and Oliver are evaluating the strength and future of their cross-class love affair and sexual relationship. Bill Tewson asks: "Do you think there *is* much difference between people in one walk of life and in another, like? [...] But take even Sir Clifford! His feelings, and my feelings, are they so very different?" (*FSLC* 165) He starts when Constance replies that "yes", there is a big difference; it is not the answer he had hoped to hear, and she has to say it four times (*FSLC* 166). Parkin makes it clear that he thinks that Constance is a part of this wholly different and other group in society. Tewson turns to Parkin:

"It's what tha tow'd me, lad." [...]
 "What did you tell him?" she asked softly.
 "Me!" [Parkin] looked her in the eye. "I tow'd him folks like us an' folks like you an' Sir Clifford wasn't in the same world, an' never would be."
 "But have you found me in a very different world from the world you are in?" she asked.
 "Ay!" he answered, pushing a piece of cake into his mouth, and speaking as he chewed. "Different as owt could be." (*FSLC* 166)

Speaking in dialect with his mouth full acts out the difference between them. There is clearly also an emotional basis for Parkin's position. He wants to hurt and provoke a reaction from Constance by referring to their relationship in ways that can be understood by her but not by the others present. That others are there, though, means that she cannot respond directly. The literary parallel here is surely Frank Churchill's cruel treatment of Jane Fairfax, to whom he is secretly engaged, during the visit to Box Hill in chapter 7 of Jane Austen's *Emma* (1816).

Tewson is nothing if not persistent, however. He wants to find a bond that unites the English, whatever their background or class: "But what I want to know? what puzzles me? is how folks can be in the same country? speak the same language? read the same papers,

an'? all that? an' yet be really, *really* different in their feelings. That beats me." (FSLC 167) Though he aligns himself with the Left, he does not want to accept the analysis of society that sees a gulf between masters and men:

"It's like this," Bill said to her, with utmost gentleness. "There's many of us are socialists, in our shop, many of them are communists, out and out bolshies. And they argue, that our feelings, of us working men, and the feelings of the masters and bosses, are two different things. They say, that we feel *for* one another, to a certain extent at least. But the masters, they don't feel for anybody, only for their own pocket. Now is it true. *Don't* men like Sir Clifford have feelings for their fellow men, same as most of us?"

"Oh!" said Constance. "Clifford is very kind."

"He is! Kind for his colliers as well? You say so?"

"Yes!" said Constance slowly. "I'm sure he'd like the miners to be as well off as possible. And I'm sure he'd help any one of them that was in trouble, if he could. He's very just." (FSLC 168)

Constance's effort to claim that Sir Clifford is "kind" on a personal basis does not directly answer Tewson's question. From what we have seen of Sir Clifford in this draft of the novel the reader might well question Constance's veracity, and note her caution and the caveat when she says that he would "like" the miners to be "as well off as possible". At one level she is seeking to move the debate to an individual level, and away from discussing the whole class of the masters. On another, though, she is fighting back in her exchange with Parkin: she responds to his assertions of difference by intimating that she already has a husband she sees as "very kind" and "very just".

Parkin's response is an angry one. Again he moves into the dialect to suggest the lack of humanity of the masters and their class — and thus, by implication, his distance from Clifford and Constance:

"Pff!" went Parkin. "[...] They *don't* think as we're all men together. That's blarney! That's blitherin' sawdust, that is! They don't think as we're the same as they are. They don't think as

we're the same flesh an' blood. – An' they're right. They're nob-but sort of fishes, an' what they've laid hold on, they'll keep, if you tear 'em to bits to get it from 'em." (FSLC 169)

Parkin asserts that he has seen through the stress on collaboration between masters and men – one, as we have seen, made particularly strongly back in his home region. Linking the masters to fish brings to mind Lawrence's eponymous poem from his 1923 collection *Birds, Beasts and Flowers*. Their aquatic life is seen as impossible to relate to, and the I-voice of the poem is forced to acknowledge that "I don't know fishes" (CP 340). Constance starts to reach Parkin when she points out that there are problematic individuals in all classes. Initially, though, Parkin responds by suggesting that there is no end to the masters' preparedness to accept the consequences of their exploitation of the workers and mock them, that theirs is an evil without end:

"You surely can't blame the upper classes for *your wife*, and the Tevershall bullies!"

"No!" he said. And he absently picked at the wound of his thumb.

"Do leave your thumb alone!" she said.

He looked at her.

"Ay!" he said, in that harsh, peculiar voice with the metallic, tom-cat ring in it. "The working class is devils, and the upper class is another sort of devils. But in the working-class, you can come to the end of their devilment. An' wi' th' upper class, you canna. They've always got a door shut in your face, an' they're always behind the door, laughing at you." (FSLC 170)

Constance tries to stop Parkin from hurting his hands, where that stands in for what is seen as his psychological self-harming. He has been embracing his alienation and beleaguered position. In rejecting Constance and their child he has been denying the future. That said, the link between class status and understanding found in nineteenth-century fiction, and reversed earlier in the scene, has perhaps now been restored.

What the first version of *Lady Chatterley's Lover* moves towards proposing, as a response to the events of 1926, is a relationship formed across the classes; it is this that might be the seed of change in wider society. In an important discussion of the Condition-of-England found towards the end of the novel, Lawrence gives Duncan Forbes much of his own intellectual history after the First World War. Constance's response shows that the stress has now shifted away from changing society towards a stress on relationships:

"Do you know what I think the English *really* want?"

"What?"

"Contact! Some sort of passionate human contact among themselves. And perhaps, if the communists *did* smash the famous 'system', there might emerge a new relationship between men: *really* not caring about money, *really* caring for life, and the life-flow with one another."

There was a silence. Constance stitched slowly.

"It might be," she said. "Only I don't see how it's going to come out of socialism – or communism. Why don't we start it now?"

"Because we know perfectly well we're being carried around by the 'system'. [...] No, I've hated democracy since the war. But now I see I'm wrong, calling for an aristocracy. What we want is a flow of life from one to another – to release some natural flow in us, that urges to be released. Only we're all afraid we're going to be run over by the bus, so we hop on it, and are carried away –"

Constance was not sorry when he hopped on his little automobile and let it carry him away to London. She felt he was trying to force her, in some way. (*FSLC* 211-12)

Constance questions the need for an initial total change of system, a revolution. What people can do is to strike out for "contact" at a personal level in the here and now.

It is not the case, though, that this represents a simple shift from a political, public sphere to its opposite, and a private, non-political domain. Jumping to this conclusion would be to ignore the form taken by English socialist thought and action. The form and history

of that culture is gaining renewed attention, after long being submerged by two forces. The first was the way critics from the 1970s – where the move is particularly associated with Terry Eagleton – stressed Continental, usually French, left-wing thought. English socialism, it was said, lacked rigour and sophistication. The second has been the powerful construction of English history and culture within the United States academy, which has too often been dictated by its own needs, concerns and politics.

A striking example of work on this radical tradition, and its re-inflection in our own context of economic and environmental crisis, can be found with Sheila Rowbotham's 2008 biography of Edward Carpenter. The pioneering socialist, gay rights campaigner and feminist was an advocate of different ways of living. He lived in the country outside Sheffield, from where he travelled to engage in his political activities in the city and the nation as a whole. His eschewal of industrialism, pursuit of a greater closeness to nature and stress on renewal rooted in personal and sexual relationships has been compared to Lawrence's, of course. Emile Delavenay, in his 1971 study *D. H. Lawrence and Edward Carpenter: A Study in Edwardian Transition* pointed out many striking similarities between the two writers, using these as the basis of a claim that Carpenter directly influenced Lawrence. Though Lawrence was clearly aware of Carpenter, the Cambridge edition of Lawrence's works and letters, and other subsequent work, has not substantiated the claim of influence. It is nevertheless striking that the first version of *Lady Chatterley's Lover* should end with Constance imagining married life in a home outside the centre of Sheffield, while Parkin continues his political activities in the city.

The only explanation for the similarities of emphasis and argument of the two authors, if the claim of direct personal indebtedness cannot be sustained, is that they both belonged to a shared culture. It is in addressing that culture that Rowbotham's excellent biography of Carpenter is particularly strong, showing the many ideas and thinkers that influenced Carpenter and English radicalism in this period, and the intellectual networks of which he was a part. Rowbotham's

own interest in Carpenter is of long standing. Already a leading radical activist, feminist and author in her twenties in late 1960s Britain, Rowbotham noted then that there was an earlier period, in the decades around the turn of the twentieth century, when writers such Havelock Ellis and Edward Carpenter had explored how the personal could be the political.

As *Lady Chatterley's Lover* developed what the first version called “contact” and “life flow” was explored further; especially in the use made of the word “tenderness”. While the novel retained its English setting as Lawrence rewrote the novel, he drew more and more on what surrounded him in Italy. This included both its present – and such happy occasions as the party for his neighbours at the Villa Mirinda at Christmas 1926 (Ellis 330-1) – and past. Particularly important here was what he learned about the Etruscans. His tour of Etruscan sites took place in April 1927 before he began the third version of the novel in the autumn of that year. In the first essay on “The Painted Tombs of Tarquinia” in *Sketches of Etruscan Places*, Lawrence writes that “one of the charms of the etruscan paintings” is that “they really have the sense of touch; the people and the creatures are all really in touch” (SEP 54). *Lady Chatterley's Lover*, born in the Nottinghamshire coalfields of 1926, became, as it developed, a novel that found in Tuscany ways of thinking and describing forms of “contact”, “touch” and “tenderness”.

Endnotes

- 1 See in particular the texts by Worthen, Ellis (321-417) and the introductions to the Cambridge editions of the first and second versions (Mehl and Jansohn), and the final version (Squires).
- 2 Lawrence showed his belief in the novel form in the third version of *Lady Chatterley's Lover* by including a passage on "the vast importance of the novel, properly handled" (*LCL* 101).
- 3 The historical material in what follows is indebted to Peter Wyncoll's *The Nottingham Labour Movement: 1880-1939*, especially chapters 12 and 13.
- 4 Ripley is over the border in Derbyshire, and not, like Eastwood, in Nottinghamshire. Both were part of the East Midlands coalfield. Lawrence initially called the first version of *Lady Chatterley's Lover*, as he was writing it, a novel of "the Derbyshire coal-mining districts" (*L v* 576). It is always made clear that Parkin/ Mellors speaks with a Derbyshire accent. However, the geography of the novel, as it developed, increasingly drew on that of Eastwood and its environs (*FSLC* 571-578). Derbyshire straddles the inhospitable and hard-to-cross Peak District, which means that the county's towns are all near its boundaries, and tend to look outwards to neighbouring areas and cities; Manchester is important to the west of the county, and Nottingham for the east. Derby itself is in the south east of the county; it lay outside the coalfield.

Works cited

- Austen, Jane. *Emma*. 1816; London: Penguin, 2003.
- Delavenay, Emile. *D. H. Lawrence and Edward Carpenter: A Study in Edwardian Transition*. London: Heinemann, 1971.
- Ellis, David. *D. H. Lawrence: Dying Game 1922-1930*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Gaskell, Elizabeth. *North and South*. 1855; London: Penguin, 2003.
- Lawrence, D. H. "Fish", in *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Ed. Vivian de Sola Pinto and F. Warren Roberts. London: Penguin, 1971, pp. 334-40.
- Lawrence, D. H. "[Return to Bestwood]" and "Getting On". *Late Essays and Articles*. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge UP, 2004, pp. 15-24, 27-34.
- Lawrence, D. H. *The First and Second Lady Chatterley Novels*. Ed. Dieter Mehl and Christa Jansohn. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Ed. Michael Squires. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence. Volume V. March 1924-March 1927*. Ed. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Rowbotham, Sheila. *Edward Carpenter: A Life of Liberty and Love*. London: Verso, 2008.
- Rowbotham, Sheila and Jeffrey Weeks. *Socialism and the New Life: the Personal and Sexual Politics of Edward Carpenter and Havelock Ellis*. London: Pluto, 1977.
- Worthen, John. *D. H. Lawrence: A Literary Life*. London: Macmillan, 1989.
- "D. H. Lawrence and the 'Expensive Edition Business'", in *Modernist Writers and the Marketplace*. Eds. Ian Willison, Warwick Gould and Warren Chernaik. Basingstoke: Macmillan, 1996, pp. 105-23.
- Wyncoll, Peter. *The Nottingham Labour Movement: 1880-1939*. London: Lawrence and Wishart, 1985.

Le autrici e gli autori

MIRELLA BILLI

Mirella Billi è docente di Letteratura inglese e ha insegnato presso l'Università di Viterbo. Ha scritto estesamente sul XVIII secolo, in particolare sul romanzo (*Le strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding e Il gotico inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*), sulla letteratura di viaggio, il *Grand Tour*, la cultura della *Sensibility*, il dramma Gotico e sull'opera di singoli autori quali William Beckford e Jane Austen. Ha pubblicato un libro e alcuni saggi su Virginia Woolf, articoli su numerosi autori contemporanei e sulla letteratura femminile, un volume (*Il testo riflesso*), e vari articoli sulla parodia letteraria e sulle riscritture postmoderne. Per la casa editrice Marsilio ha tradotto *Jacob's Room* di Virginia Woolf e *Matilda* di Mary Shelley. È direttrice di una collana di monografie di autori inglesi contemporanei per Le Lettere e ha appena terminato uno studio critico su Angela Carter.

HOWARD J. BOOTH

Howard J. Booth insegna Letteratura inglese presso l'Università di Manchester. Ha scritto numerosi articoli sulla letteratura e sulla cultura del XIX e del XX secolo. Oltre ad aver co-edito *Modernism and Empire*, ha recentemente pubblicato due importanti curatele a una raccolta di saggi su Lawrence, *New D. H. Lawrence* (Manchester U.P. 2009) e al *Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, della Cambridge University Press.

IZABEL F. O. BRANDÃO

Izabel F. O. Brandão insegna Letterature Anglofone e Scrittrici contemporanee brasiliane presso l'Università federale di Alagoas (Brasile). Oltre a molteplici articoli, ha pubblicato un libro su D. H. Lawrence, *A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence* (1999), e ha curato numerosi libri su scrittrici brasiliane e anglofone: *Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela* (2001), *Retratos à margem* (2002), *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura* (2003). Nel 2005 ha pubblicato un libro sul corpo, *O corpo em revista: olhares interdiscipli-*

nares ed è anche autrice di due raccolte di testi poetici *Espiral de fogo* (1998) e *Ilha de olhos e espelhos* (2003). Dell'ottobre 2009 è il suo ultimo lavoro, *Gênero e outros lugares: espaços e poéticas interdisciplinares*.

VALERIA BRUNI

Valeria Bruni insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Oltre alla curatela di alcune mostre, si è occupata della presenza di artisti stranieri a Firenze (*Gli americani a Firenze: suggestioni e scambi*, in R. Morozzi, a cura di, *Gaetano Trentanove*, catalogo mostra, Firenze 2005) e dei rapporti fra arti visive e letteratura, pubblicando alcuni saggi fra i quali il recente *Antonio Basoli lettore di romanzi gotici* (2008). Tra le altre pubblicazioni: *Il Liberty dal Mugnone all'Affrico* (2001), *Allo Studio: Studi di artista a Firenze fra Ottocento e Novecento* (2003) e *Il Rinascimento italiano* (2005).

SERENA CENNI

Serena Cenni insegna Letteratura inglese all'Università di Trento. Si è occupata prevalentemente di autori e di aspetti della drammaturgia elisabettiana e giacomiana (T. Kyd, C. Marlowe, W. Shakespeare, J. Webster), di letteratura *fin de siècle* (V. Lee) e di narrativa modernista e postmodernista (J. Conrad, D. H. Lawrence, J. Joyce, I. Compton-Burnett, S. Beckett, A. Carter, D. M. Thomas). Ha organizzato il primo convegno italiano su Angela Carter (con Alex R. Falzon, Siena 1996) e su Vernon Lee (Firenze 2005). Ha dedicato numerosi articoli e un libro (*La visione interrotta*) a D. H. Lawrence, e ha curato, per la casa editrice Marsilio, la traduzione del racconto *La Principessa* e del romanzo *L'amante di Lady Chatterley*.

NICK CERAMELLA

Nick Ceramella insegna Letteratura inglese e Lingua e letteratura angloamericana presso l'Università per Stranieri di Perugia, English for the Media presso l'Università LUMSA di Roma. Le sue più recenti

pubblicazioni comprendono: “Lorenzo’s Quest for the Mediterranean Sun”, in *D. H. Lawrence and Literary Genres*. Eds. Simonetta de Filippis and Nick Ceramella, Napoli 2004; “Echoes of John Donne’s Religious World in D. H. Lawrence”, in *Études Lawrenciennes*, n.34, 2006; “The Life-Long Fascination of the ‘Bersagliere’ Figure over D. H. Lawrence”, in *Études Lawrenciennes*, n. 32, 2006; “Translation and Reception of D. H. Lawrence’s Works in Italy: The ‘Story’”, in *The Cultural Appropriation of D. H. Lawrence in Europe*. London 2007; *Cambridge English for the Media*, Cambridge 2008; “Linking Theory With Practice: the Way to Quality Translation”, in *Culture-bound Translation and Language Studies in the Global Era*. Cambridge Scholars Publishing 2008; “The European Union Babel and the Spread of English as a Common Unifying Language”, in *The New Europe*. New York 2008.

È stato visiting professor presso le Università di Alagoas (Brasile), di Mosca e di Nikšić nel Montenegro.

CARLA COMELLINI

Carla Comellini insegna Letteratura Inglese all’Università di Bologna. Ha pubblicato i volumi: *I. V. Crawford: Un nuovo Eden* (1990); *G. Greene: le forme del narrare* (1990); *D. H. Lawrence: A Study on Mutual and Cross References and Interferences* (1995); *Invito alla lettura di Greene* (1996). Oltre a saggi su scrittori britannici, canadesi, australiani, nigeriani, sudafricani, ha pubblicato numerose curatele (tra cui *Fra le culture: l’Italia e le letterature anglofone; Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne* I, II [1992] e *G. Greene: The Tenth Man* [2003]) e ha tradotto il poemetto, *The Green Plain/La Verde Piana* di John Newlove (1990). È del 2009 la ristampa aggiornata di *D. H. Lawrence: A Study on Mutual and Cross References and Interferences*. È nel Board of Directors di *Englishes* dal 2000.

RENZO D'AGNILLO

Renzo D'Agnillo insegna Letteratura Inglese all'Università di Pescara. È autore di *Bruce Chatwin: Settlers, Exiles and Nomads* (Tracce 2000) e *The Poetry of Matthew Arnold* (Aracne 2005). Ha curato insieme a Francesco Marroni e Mariaconcetta Costantini i volumi *Percorsi di poesia irlandese* (Tracce 1998) e *La letteratura vittoriana e i mezzi di trasporto: dalla nave all'astronave* (Aracne 2005). Altre sue pubblicazioni includono saggi e articoli su D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Gerard Manley Hopkins, Thomas Hardy, Percy B. Shelley e Christina Rossetti. Attualmente sta preparando uno studio monografico su Arthur Hugh Clough e una curatela di studi su *The Rainbow* di D. H. Lawrence.

SIMONETTA DE FILIPPIS

Simonetta de Filippis insegna Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autrice di diverse pubblicazioni su Shakespeare, fra cui un volume sugli ultimi drammi (*Teatro come sperimentazione: Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma: Bulzoni 2003) e di numerosi scritti su D. H. Lawrence; di particolare rilevanza, la cura del volume *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays* per la Cambridge University Press (1992), successivamente pubblicato nell'edizione Penguin (1999). Recentemente ha contribuito al volume *La retorica dell'eros* (a cura di S. Manferlotti, Roma: Carocci 2009) con il saggio "Immagini erotiche e strutture del sentire. La sfida di D. H. Lawrence" e ha curato con Bianca Del Villano il volume *The Phantom in the Opera* (n.1, 2008 della rivista on-line *Anglistica*, www.anglistica.unior.it).

LAURA DESIDERI

Laura Desideri, responsabile della biblioteca del Gabinetto Vieusseux di Firenze, si occupa in particolare delle collezioni storiche e delle biblioteche private di autori del '900, a partire da quelle conservate presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti". Ha curato il

volume *Il Vieusseux: Storia di un Gabinetto di lettura 1819-2003. Cronologia, saggi, testimonianze* (Polistampa 2004), seguito da studi specifici sulle fonti utili alla ricostruzione delle pratiche di lettura nella Firenze cosmopolita dell'8-900. Tra le sue ultime pubblicazioni si segnala la *Bibliografia degli scritti di Cesare Garboli* (Edizioni della Normale 2007 e 2008), di cui ha curato, per Adelphi, il libro postumo sul *Dom Juan di Molière* (2005) e la recente edizione della traduzione inedita dell'*Amleto* di Shakespeare, insieme a Carlo Cecchi (Einaudi 2009).

ORNELLA DE ZORDO

Ornella De Zordo insegna Letteratura Inglese all'Università di Firenze. Si è occupata prevalentemente di narrativa inglese dell'Otto e Novecento. Le sue ricerche più recenti si sono rivolte alle figurazioni del femminile, alle pratiche di riscrittura nella letteratura contemporanea e allo studio di una generazione di intellettuali inglesi, ancora poco indagate dalla critica, impegnate in rilevanti iniziative letterarie e editoriali nell'Inghilterra tra le due guerre. A D. H. Lawrence ha dedicato un volume, *The Parable of Transition: A Study on D. H. Lawrence and Modernism*, numerosi saggi e ha curato e introdotto i *Romanzi* (per Mondadori), i *Racconti e i romanzi brevi* (per Newton Compton), *La volpe, L'uomo che amava le isole e L'uomo che era morto* (per Newton Compton). Ha co-curato con D. Ellis, *D. H. Lawrence: Critical Assessments*.

MARIO DOMENICHELLI

Mario Domenichelli insegna Letterature comparate all'Università di Firenze. È stato presidente dell'Associazione italiana per lo studio della Teoria e della storia comparata della letteratura e coordinatore del "Réseau Europeo di letteratura comparata" (2001-2005). Ha scritto sul Rinascimento inglese, sul Modernismo e Premodernismo, su questioni di teoria e sulla storia culturale. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Cavaliere e gentiluomo: Saggio*

sulla cultura aristocratica in Europa 1513-1915; il *Dizionario dei temi letterari* (in tre volumi, che ha diretto e coordinato con Remo Ceserani e Pino Fasano), le traduzioni di *Un racconto tra due città* di Charles Dickens e de *Il Duello* di Joseph Conrad. Con il romanzo *Lugemalé* (finalista al premio Viareggio del 2005) ha vinto il premio Alvaro nel 2006.

VITA FORTUNATI

Vita Fortunati insegna Letteratura Inglese alla Facoltà di Lingue dell'Università di Bologna. Si interessa di studi comparati ed europei ed ha scritto numerosi saggi e monografie nei seguenti campi di ricerca: Gender Studies, l'utopia, il rapporto tra parola e immagini nel modernismo, la rappresentazione del corpo nella vecchiaia. Ha pubblicato, inoltre, saggi sul tema della testimonianza nella narrativa europea della prima e seconda guerra mondiale, sulla memoria, sulla nostalgia critica e sul tema della riconciliazione. Ha recentemente co-curato i volumi *Utopia e primitivismo: Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo* (2007), *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea* (2008), *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme* (2008), *Memories and Representation of War in Europe* (2009). Attualmente coordina un progetto europeo di reti tematiche sull'interfaccia tra scienza e studi umanistici: Acume2 – Interfacing Sciences and Humanities.

BETHAN JONES

Bethan Jones, esperta di Modernismo, narrativa contemporanea e scrittura creativa, insegna all'Università di Hull ed è autrice di numerose pubblicazioni sull'opera di D. H. Lawrence, con particolare riguardo alla sua produzione poetica. Ha co-curato per la Cambridge University Press *The Virgin and the Gipsy and Other Stories* (2006) e per l'editore Loffredo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad. Ha appena ultimato una monografia dal titolo *The Last Poems of D. H. Lawrence: Shaping a Late Style* e sta lavorando a una edizione

dei *Complete Poems* di Lawrence con Christopher Pollnitz per la Cambridge University Press. È stata redattrice del *Journal of the D. H. Lawrence Society* e collabora regolarmente alla rivista letteraria francese *Études Lawrenciennes*.

MARIA KNEŽEVIĆ

Maria Knežević insegna Letteratura canadese e Letteratura britannica del XIX e XX secolo all'Università del Montenegro. Molte le sue pubblicazioni relative all'opera di D. H. Lawrence: un volume, *Lorens u Italiji* (Belgrado 2001), una raccolta di racconti brevi tradotti in montenegrino, *Tijelo duge* (Podgorica 2009), molteplici saggi pubblicati su *Études Lawrenciennes*, *Englishes* e altre riviste internazionali. I suoi interessi più recenti si sono rivolti alla cura dei seguenti testi: *Kanadski pejzaži* (Nikšić 2008), *Culture-Bound Translation and Language in the Global Era, History, Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World* (2008), *Recounting Cultural Encounters* (2009), pubblicati dalla Cambridge Scholars Publishing, e *Size Zero* (Podgorica 2009), una raccolta di racconti canadesi. Del 2009 è anche la pubblicazione della sua tesi di dottorato, *Lawrence's Quest for the Transcendent*, per i tipi della Faculty of Philosophy Press del Montenegro. Al momento, come docente Fulbright, insegna un corso sui libri di viaggio di D. H. Lawrence alla Louisiana State University di Alexandria, USA.

FRANCO MARUCCI

Franco Marucci insegna Letteratura inglese nell'Università Ca' Foscari di Venezia. Attivo dal 1975, è autore di otto libri monografici, tra i quali spiccano un autorevole studio critico su Hopkins (*The Fine Delight That Fathers Thought: Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins*, Washington 1994) e tre dei sette volumi di un'amplessima *Storia della letteratura inglese* in corso di stesura per l'editore fiorentino Le Lettere (*Dal 1832 al 1870*, in due Tomi [2003], e *Dal 1870 al 1921* [2006]). Nell'ambito della letteratu-

ra vittoriana ha dedicato saggi, cure ed edizioni commentate e introdotte a Emily Brontë, Robert Browning, Walter Pater, Matthew Arnold, George Eliot, John Ruskin e a molti altri scrittori di primo piano. La sua pubblicazione più recente è *L'inchiostro del mago: Saggi di letteratura inglese dell'Ottocento* (Pisa 2009).

SANDRO MELANI

Sandro Melani ha insegnato Letteratura inglese all'Università di Viterbo. I suoi interessi vertono principalmente sulla produzione otto e novecentesca. Tra le sue pubblicazioni *D. H. Lawrence* (1982), *L'eclissi del consueto: Angeli, demoni e vampiri nell'immaginario vittoriano* (1996) e *Lontani altrove: Configurazioni del mondo in Ruth Praver Jhabvala, Kazuo Ishiguro e Bruce Chatwin* (2002). Per Marsilio ha curato l'edizione di *Carmilla* di J. S. Le Fanu (1999) e del *Castle of Otranto* di Walpole (2008). Ha tradotto numerosi romanzi tra cui *L'amante di Lady Chatterley* per Garzanti e i romanzi di Edmund White per Einaudi e Baldini & Castoldi. Ha in corso di stampa un volume su *Maurice* di E. M. Forster, dal titolo: *L'identità segreta: Modelli omoerotici nella cultura inglese tra Otto e Novecento*.

STEFANIA MICHELUCCI

Stefania Michelucci insegna Letteratura inglese alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Genova. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Space and Place in the Works of D. H. Lawrence* (2002), *La maschera, il corpo e l'anima: Saggio sulla poesia di Thom Gunn* (2006), che è stato tradotto in inglese e pubblicato da McFarland (2009), l'edizione critica di *Twilight in Italy and Other Essays* di D. H. Lawrence (Penguin 1997), la curatela, insieme a Michael Hollington del volume monografico di *Textus: Writing and the Idea of Authority* (2006) e numerosi saggi sulla letteratura del XIX e XX secolo. Si è anche occupata del rapporto tra letterature e arti figurative pubblicando saggi su John Ruskin, D. H. Lawrence, Cézanne e Caravaggio. Per la serie "Il gioco delle parti: romanzi giudiziari", a cura di Remo

Ceserani, ha tradotto e curato il volume *Avventure di un avvocato: Rumphole all'Old Bailey* (1999). Al momento sta lavorando sul rapporto di Vita Sackville West con l'universo islamico.

PETER PRESTON

Peter Preston, dopo aver insegnato molti anni all'Università di Nottingham, ricopre ora la carica di "Special Lecturer in English Studies" e la posizione di "Academic Consultant" per il "Centro di ricerca su D. H. Lawrence" che ha egli stesso fondato nel 1991. Tra le sue numerosissime pubblicazioni si ricordano *D. H. Lawrence Chronology* (1994), l'Introduzione a *Mr Noon* per la Penguin e la cura di tre testi per editori italiani. I suoi saggi su D. H. Lawrence sono stati pubblicati in numerosi paesi. Attualmente sta lavorando alla ricezione di Lawrence nella cultura inglese e sta preparando uno studio sulla controversia tra Catherine Carswell e John Middleton Murry riguardante la biografia di Lawrence. Sta, infine, curando una edizione critica on-line di *A Dream of John Ball* di William Morris.

NATALYA REINHOLD

Natalya Reinhold insegna Translation Studies alla Russian State University of the Humanities di Mosca dove, al momento, è Direttore di Dipartimento. Si occupa anche di Letteratura inglese del Novecento e di Letterature comparate. Tra le sue più recenti pubblicazioni si segnalano: "Woolf's Russian Voyage Out" (*Woolf Studies Annual* 2003), *Woolf Across Cultures* (New York 2004), il capitolo "Russian Culture and the Work of D. H. Lawrence: An Eighty-year Long Appropriation" in *The Reception of D. H. Lawrence in Europe* (2007), "David and Apocalypse: Revisiting the Bible as a Means of Cultural Identification", "A Travel Imagined", "The Plurality of Selves and Voices in Lawrence's Early Writing" (in *Études Lawrenciennes*, 2006, 2007, 2009). Oltre a numerose traduzioni dall'inglese in russo, tra cui *The Collected Stories* di Raymond Carver (2007), ha pubblicato saggi brevi e interviste con Iris Murdoch, Piers Paul Read, John Fowles e Martin Amis.

STEPHEN ROWLEY

Stephen Rowley insegna Letteratura inglese all'Università di Artois, ad Arras, nel Nord della Francia, dove è anche direttore del Master in "Intercultural Negotiations". Ha pubblicato più di quaranta saggi in note riviste accademiche, molti dei quali dedicati a D. H. Lawrence e si è interessato anche di questioni di Lingua inglese e di traduzione. Attualmente si occupa di letteratura contemporanea dell'Irlanda del Nord, pur continuando a dedicarsi alla scrittura creativa. Scrive, infatti, racconti e ha appena ultimato il suo primo romanzo.

L'immagine di copertina è una elaborazione grafica di Daniele Madio da una pittura murale eseguita da Anna Galletti Mirenda dal titolo *Borea e Crizia*. Raffigura, presumibilmente, D. H. Lawrence con la moglie Frieda (Villa Mirenda, San Polo a Mosciano, Scandicci, Firenze).

Consiglio regionale della Toscana

Progetto grafico e impaginazione: Patrizio Suppa, Settore Comunicazione istituzionale, editoria e promozione dell'immagine

Stampato presso il Centro stampa del Consiglio regionale della Toscana

Gennaio 2010

ISBN 978-88-89365-12-0