

 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Maria Grazia Dongu

Natura e morte al tempo della guerra secondo Lawrence

Abstract I: Mentre la propaganda pubblicizzava la Grande Guerra come una lotta metafisica contro il Male, l'evento epocale parve ben presto per gli inglesi un presagio della morte della civiltà occidentale. Immagini di morte ricorrono ossessivamente nel racconto "England, my England" di D. H. Lawrence. La morte di Egbert rappresenta la morte della Vecchia Inghilterra, legata ai ritmi della natura e alla civiltà dei *cottages*, ma anche il fallimento degli intellettuali, incapaci di creare un linguaggio del dissenso che possa sfidare la propaganda. In chiusa, la campagna è abbandonata da tutti i personaggi, turbata dall'azione delle macchine di guerra ed Egbert muore.

Abstract II: While the propaganda language strived to promote the Great War as a fight against evil forces, the event loomed soon above English people as an anticipation of the death of Western civilization. Images of death recur in the short story "England, my England" by D. H. Lawrence. Egbert's death stands for the death of Old England and its value system, but also for the intellectuals' failure to speak out and mould a new language, which could defy the propaganda. In the end, the rural world is abandoned by the characters. Egbert embraces dissolution as a relief from the agony of his own world.

Morte della natura, morte dell'Inghilterra nella cultura primo novecentesca

Vi sono immagini ricorrenti nella propaganda e nella poesia pre-bellica che alludono alla guerra come ad una gioiosa celebrazione della vita, nei suoi aspetti sentiti allora come britannici: la realtà delle campagne verdi e dei *cottages*, con il suo armonico respiro, in cui l'uomo trovava facilmente un suo posto e le ragioni del suo essere. Lo scoppio della prima guerra mondiale non fu vissuto in Gran Bretagna come l'avverarsi dell'incubo della fine del mondo conosciuto, ma più che altro, con imberbe esultanza, come la possibilità di protrarre una festosa scampagnata in terre altrui, per poi far rapidamente ritorno a casa, riadagiarsi nei suoni, colori, odori conosciuti, riannodando i fili di una storia che si voleva narrare ripetendo uno stesso archetipo. Lucio Ceva, nel commentare una comune descrizione in letteratura dei mesi precedenti l'entrata in guerra della Gran Bretagna, nota come sia "significativo che si sia sentito il bisogno di attribuire alla natura la cortesia di spremere, alla vigilia della tempesta, le sue essenze più delicate e rassicuranti" (2005: 93).

In realtà, le certezze tenute insieme con fatica nei periodi precedenti, vittoriano ed edoardiano, si erano frante presto contro l'immane tragedia della guerra, che aveva turbato il

quieto vivere delle campagne, privandole di uomini, prima di tutto, e, nel Sud, propagando echi del suo angoscioso rumore. La guerra si era rivelata non un breve e allegro passatempo, ma un'incontrollabile macchina, pensata e voluta soprattutto da un vorace processo di industrializzazione, lo stesso che aveva di fatto modificato modi di vita arcaici, cui si continuavano ad applicare lessemi rassicuranti (pace/idillio/solidarietà/onestà/vita), in contrasto con l'ombra proiettata da nuovi sistemi alienanti, tipici della città. In quel punto della Storia d'Europa, "[h]orror fiction and real terror coincided, and the same audience read and reacted to both" (Tropp 1990: 2), mentre il *romance*, le ballate, la musica popolare, erano la voce di regioni remote, che non potevano narrarsi se non al passato, perché del passato non volevano essere che rassicurante riproposizione.

La frizione fra generi è evidente in "Glory of Women" di Sassoon (*Cambridge Magazine*, 8 December 1917), nella cui prima parte compaiono in larga evidenza termini usuali nelle storie romanzate di eroi, che le donne applicano a soggetti che solo con dolorosa finzione li accettano: sono i non-eroi della prima guerra mondiale, il cui prosastico e crudo vocabolario erompe nella seconda parte della poesia, come un'efficace denuncia della menzogna del linguaggio della propaganda. La natura non è amica, né madre: è il fango imbrattato di sangue, che nasconde il volto dell'ucciso.

L'alleanza con la natura, la terra, il villaggio, la comunità solidale e conoscibile, si rompe ben prima della catastrofe della guerra, ma questo evento l'enfatizza in modo tale da richiedere un nuovo linguaggio, nuove parole per dire il dolore della rottura di vecchi patti e il disagio a vivere una conflittualità perenne, in cui i valori della società rurale sono divenuti disprezzabili e pericolosi per la sopravvivenza propria e della propria famiglia, antitetici rispetto a quelli maschi, propagandati ed esaltati dalla guerra. La guerra avrebbe dovuto, a leggere certi anticipatori scritti edoardiani e la propaganda, curare dalla decadenza fisica e degradazione morale le classi lavoratrici e la *middle class*, eliminando i più deboli o rendendoli uomini, coraggiosi, fieri. Al loro rientro questi avrebbero rivitalizzato una nazione che si era eccessivamente femminilizzata, perdendo forza fisica e morale. Al contrario, gli uomini rientrarono spezzati da una guerra meccanizzata in parte, in parte combattuta corpo a corpo, che desensibilizzava o rendeva più permeabili al dolore. Difficile fu il loro reinserimento nella società e parca la loro forza di rinnovamento. Emergeva durante il periodo di belligeranza, ed anche alla fine delle ostilità, la forza delle donne e il loro attivismo, con un ribaltamento delle etichette generalmente associate ai due sessi (Meyer 2009: 3).

Le opposizioni campagna *vs* città, pace *vs* guerra, patrioti inglesi che proteggono le donne e i bambini *vs* belgi, le cui città e famiglie sono distrutte ad opera dei tedeschi, sono presenti in un poster, che apparve nel 1918, 'The Hun and the Home'. Il poster è composto da un'immagine bucolica della campagna inglese, cui fa da contrappunto un paesaggio belga urbano, devastato dalle truppe degli invasori. Le parole a commento contrappongono con parallelismo la sicurezza del territorio rurale inglese e la desolazione della guerra in città (Todd 2014: 137).

La ricorrenza di temi, immagini, parole, in testi diversi aiuta a meglio comprendere quanto natura-uomo-donna-nazione siano al centro di una ridefinizione del mondo e dei rapporti fondanti in esso, durante e nel periodo immediatamente successivo al termine della prima guerra mondiale. Come ha notato Williams (1973), la città è un testo in parte incom-

prensibile e intraducibile, mentre la campagna non solo era leggibile, prevedibile, nella scansione rituale e ciclica delle stagioni ed attività, ma anche conoscibile, grazie alla stratificata narrazione che la letteratura inglese ne aveva proposto. Non è un caso che nella propaganda, nella letteratura, e nell'immaginario collettivo, l'Inghilterra rurale sia idealizzata come "a powerful antithesis to the geography and war horrors of Flanders" (Neal 2009: 26), e come finisca per rappresentare *tout court* la nazione, un senso di *Englishness*, presente ancor oggi secondo gli studiosi. Come dice Joanna Trollope in *The Sunday Telegraph*, e riporta Sarah Neal, non si è ancora esaurita la forza simbolica del *countryside* quale luogo del contatto con la natura, dell'aggregazione sociale armonica, riconoscibile, rispecchiante altro ordine (31).

Due opere così diverse come la poesia "Soldier" di Rupert Brooke e "England my England" di D. H. Lawrence sono testimonianza degli esiti del contatto fra la realtà e la finzione idealizzata, fra la guerra e il mondo idillico delle campagne. Nel primo caso, per mantenere viva la sognante immagine dell'Inghilterra, la guerra va esclusa dal vocabolario, benché sottilmente le sue ragioni, non scevre da calcoli economici e di affermazione nazionalista, emergano proprio nel momento in cui l'individuo, il soldato, si smaterializza, perdendo la sua corporeità. In "England, my England", un giardiniere divenuto suo malgrado soldato, decide di perdersi nella guerra, perché esiliato dal suo idillio nella campagna segnata da una storia antica, assediato dalla civiltà del profitto, colpito a morte dalla disciolta solidarietà coniugale ben prima che dai tedeschi al fronte.

La morte come dissoluzione di sé nella natura, sia essa rappresentata come affermazione della nazione, oppure evanescenza dell'individuo e resa alla Storia, è l'immagine al centro di questo scritto, presente nei due testi appena citati, l'uno controluce dell'altro. In ogni caso, viene narrata un'esperienza di dismembramento e dispersione del sé, o in una più ampia idea di nazione e universalità, o nella consapevolezza di un cambiamento epocale che trascende l'individuo e la guerra fra nazioni, e rende perdente un'identità nella letteratura viva a dispetto dell'inesorabile contaminazione dei paesaggi rurali, già tema nel Dickens, per esempio, di *Hard Times* (1854). L'Inghilterra di cui alcuni romanzi profetizzano la perpetuazione è quella rurale, fedele alle sue tradizioni, cultura e riti, "a true England constructed 'on the basis of its aversion to the real one'" (Parrinder 2006: 294): la nascita di un bimbo sottolinea spesso la resilienza di un mondo che non cede alle sfide e agli orrori della modernità, quasi ad esorcizzare il senso di fine che percorre alcune opere letterarie di fine Ottocento, del periodo edoardiano, e della stessa *short story* lawrenciana che qui si analizzerà.

Lawrence, studioso di Hardy, lettore di Forster e Wells, in *The Rainbow* pare credere ottimisticamente che sia possibile una ricostruzione dell'idea di *Englishness*, della campagna descritta da Shakespeare, Milton, Fielding e George Eliot, che forse avrebbe potuto coesistere con l'industrializzazione, come nel Nottinghamshire natale, ove i minatori, non esposti alla letteratura, alla meccanizzazione, vivevano forti sentimenti di solidarietà, di riconoscimento e apprezzamento del proprio ruolo, e un senso della bellezza che era valore in sé, non monetizzabile, né simbolo di *status* (Lawrence & Boulton 2006: 289). Come Lawrence dice nel suo saggio, gli uomini amavano la campagna e amavano rifugiarsi, lontano dal gretto materialismo delle loro donne: "Very often, [they] loved [their] garden. And very often, [they] had a genuine love of the beauty of flowers" (290). Il racconto al passato è contrapposto all'alienazione del presente, poiché, come già aveva notato Hardy la campagna era

stata inevitabilmente contaminata dall'espandersi dell'industrializzazione, il vecchio ordine posto in discussione, la lettura del mondo confusa, nel contatto con modelli alternativi inconciliabili (Williams 1973: 166).

Come osserva Giulia Pissarello, gli stessi elenchi di antonimi vittoriani strutturano tanta narrativa lawrenciana: "Nature/Culture, Life/Death, Country/Town, Life/Intellect, Agrarian society/Industrial" (2010). Ciò che contraddistingue Lawrence è una maggiore consapevolezza della salvaguardia della natura e di ciò che rappresenta, dei danni inflitti ad essa da un'industrializzazione accelerata e non controllata se non dal profitto, i cui esiti svuotano ("dishearten"), privano di coraggio, speranza nel futuro, l'uomo. In "Nottingham and the Mining Countryside", la ripetizione martellante dei poliptoti "ugly", "ugliness", con riferimento alle ferite inferte al paesaggio rurale, e all'architettura moderna, ai rapporti sociali, alle ideologie diffuse, esprime la brutalità di forze che hanno reso l'uomo dimentico di sé stesso e della propria integrità (Lawrence & Boulton 2006: 290). La morte della natura e l'alienazione dell'uomo sono indissolubilmente legate.

"England my England": rappresentazione di una vita, profezia di una morte

La *short story* di D. H. Lawrence allude sin dal titolo ad un'entità geograficamente e culturalmente circoscritta. L'aggettivo possessivo in posizione mediana rispetto al sostantivo, oltre a ripetere il ritmo rassicurante di una nota ballata della tradizione popolare, indica l'inglobamento del sé entro una piccola nazione, che non coincide con la Gran Bretagna, l'unione politica che entrerà in guerra e nella cui politica il protagonista, come vedremo, non crede, ma con l'Inghilterra del Sud. Questa, tuttavia, si rivelerà composta di due parti antagoniste, Londra e il *countryside*, due poli di attrazione verso cui diversamente sono attratti i protagonisti: il movimento oscillatorio fra spazi struttura l'intera narrazione. La sicurezza del legame identitario verrà posta severamente alla prova sino alla rescissione dell'io del protagonista maschile dal proprio corpo in terra straniera, come atto ultimo di un progressivo esilio dalla propria matrice culturale e l'ammissione del fallimento di un progetto di preservazione e conservazione. Giunti al termine della lettura, non si potrà non chiedersi se l'orgogliosa affermazione del titolo, non sia stata ironicamente incrinata dalla consapevolezza della presenza di due Inghilterre in conflitto, e del soccombere della più antica.

Il racconto origina da eventi realmente accaduti, tristemente anticipati, e radicati in un territorio inglese, il West Sussex e, in specie Greatham, il villaggio ove Wilfrid e Alice Meynell, la poetessa, possedevano dei *cottages*, uno dei quali offrirono come residenza a Lawrence e alla moglie nei primi anni della guerra. La versione iniziale del 1915 venne successivamente rivista, con un'espansione della parte pre-bellica, e interventi volti a meglio chiarire, nell'immediato dopo-guerra, quello che aveva, secondo Lawrence, condotto all'abbraccio della morte da parte di un'intera nazione (Cushman 2015: 2).

A Greatham Lawrence aveva superficialmente conosciuto i Lucas, una delle figlie e il genero dei Meynell, che diventano nell'opera Winifred e Egbert (nella prima versione Evelyn), come l'autore stesso dichiara, precisando, però, che essi sono stati rimodellati a rappresentare una tensione esistente fra molti uomini al fronte e le loro mogli a casa. Il conflitto era generato dal desiderio di trovare ragioni per vivere e modi per articolarle in

linguaggio: fallire davanti a questo compito, di cui le donne lo investono, significherebbe per l'uomo, secondo Lawrence, dover scegliere la morte (Ebbatson 2005: 179). Nelle programmatiche righe affidate alla corrispondenza privata, l'autore, suggerisce una lettura simbolica che rende i Lucas i rappresentanti di un mondo in trasformazione, che è necessario prevedere e descrivere, pena la vita. Nel 1916 Perceval Lucas muore in Francia, realizzando il disegno narrativo di Lawrence, dimostrando la sua previsione del declino e caduta dell'Inghilterra, o almeno dell'Inghilterra così come gli autori amavano rappresentarla, e non era più.

Nella revisione successiva alla tragica morte di Perceval, Lawrence enfatizza alcuni tratti di Egbert: il rifiuto di lavorare per guadagnare, l'amore non professionale per l'arte, ed in specie della letteratura orale e della musica popolare, l'autoesclusione dal flusso della vita moderna, l'isolamento nella remota campagna e in un passato che non sa far rivivere. Egbert manca, soprattutto, delle qualità tipiche del suo sesso: più che agire, pare agito dagli altri personaggi e dalla storia, benché abbia una così chiara e saggia visione delle cose.

Per questi motivi, pare non del tutto esatto definire il protagonista maschile di "England, my England" l'anti-Lawrence, perché molte sono le somiglianze fra i due: per tanti versi, anzi, Egbert è il portavoce dell'autore, solo in modo più tragico vive la propria incapacità di realizzare un'utopia. Se dalle analogie biografiche, poi, si passa a considerare il disegno storico, come lo intuiva allora l'autore, nella inattività di Egbert di far rivivere il passato, nella sua incapacità di creare vita, nella dialettica spezzata con la moglie, nella sua resa all'opinione della massa, deve essere letta la crisi culturale profonda dell'Inghilterra, che si auto-distrugge non sapendo come sopravvivere (Poplawski 1996: 314).

Conflitto di culture e le parole per dirlo

Il riferimento ai modi possibili di narrare il mondo e la realtà è costante in "England my England". Non solo Egbert è legato alla narrativa popolare delle ballate, e Godfrey Marshal "had an almost child-like delight in verse, in sweet poetry" (Lawrence 2008: 9), ma la vita stessa dei due giovani protagonisti viene inizialmente classificata dal padre di Winifred come "a chapter of living romance", vale a dire la storia di un amore, ambientata in un passato lontano, "buried deep among the common and marshes, near the pale-showing bulk of the downs" (9). L'insufficienza dei modelli narrativi proposti si evidenzia man mano che si sviluppa l'intreccio: sin da subito, la famiglia di Winifred permette l'idillio iniziale, ma s'incunea fra i due giovani coniugi, non consentendo che Egbert assuma una funzione propria all'interno della nuova famiglia, né ne ottenga il riconoscimento da parte della moglie. L'idillio si rompe presto, quando in Winifred prevale l'istinto materno della conservazione della prole, che la spinge a riconoscere ancora nel padre "the pillar, the source of life, the everlasting support" (13). Quando si ricomporrà, sarà sempre temporaneamente, e nell'assenza o di Winifred o di Egbert, che non ha saputo tutelare le sue stesse figlie, non assicurando loro un adeguato sostegno finanziario, ed anche, esponendole per negligenza al pericolo. Sarà un idillio incompleto, cui si contrapporrà la realtà della vita in città, degli affari, che producono quel reddito che assicura la continuazione della vita delle due famiglie.

I due mondi, pur nella loro contrapposizione antitetica ribadita più volte, hanno tratti comuni: la coesistenza di vita e morte e il senso forte della lotta, fra volontà, esseri umani,

e nello stesso paesaggio. L'occorrenza di termini afferenti al mondo della natura per descrivere il mondo urbano e il suo intrico di relazioni basate sul danaro, il prevalere dell'istinto di potere e sopravvivenza, enfatizza queste somiglianze. Godfrey Marshal, viene sottolineato, rappresenta un uomo nutrito di una cultura simile a quella di Egbert, ma feroce-mente adattatosi alle nuove regole sociali, così restrittive, così fragili, se non riaffermate dall'azione dell'uomo. Il concetto è espresso prima con la metafora estesa dell'albero, che ciecamente si fa strada fra altre piante nella giungla, "pushing its single way in a jungle of others" (17), e, quindi, del "walled garden", le cui mura sono minate dal lavoro incessante delle radici.

Benché si affermi che Egbert non vuole partecipare a questo lavoro di costrizione delle forze naturali, di disciplina degli istinti che animano anche l'uomo, la scena di apertura lo mostra intento ad ordinare lo spazio intorno a lui, in un tentativo di ricreazione di un mondo perduto. La sua azione come giardiniere è distruttiva, poiché lascia il suolo arido e sterile, e non soddisfacente e duratura (7). Consapevole che la natura incombe sulla sua abitazione e che non può imporre il suo disegno, egli continua a lavorare, disilluso, ma convinto che "what was there but submit!" (7). La battaglia di Egbert è inane, perché egli tenta di ricreare un antico giardino, non uno spazio qualsiasi, ma un luogo scritto dagli uomini nel corso di molti secoli, e di difenderlo dalla natura selvaggia, popolata da presenze quali quelle dei serpenti, in Lawrence allusione agli istinti irrazionali (Mackey 1986: 122), e all'alterità che va rispettata: "He had made it flame with flowers, in a sun cup under its hedges and trees. So old, so old a place! And he had re-created it" (8).

Egbert è un prodotto culturale che crede nella possibilità di una coesistenza con la natura selvaggia che circonda il *cottage* in cui lui e Winifred vanno ad abitare. Nella moglie Egbert cerca la possibilità di rivitalizzare un modo di vivere, di cui entrambi subiscono il fascino, ma che può esistere solo nell'isolamento rispetto alla più invasiva azione della civiltà urbana, che è, come si è visto, guidata dalla volontà di affermare il potere dell'uomo sulla natura e sugli altri esseri viventi. L'intento creativo di Egbert è sconfitto, perciò, su molti piani: egli non realizza pienamente il suo progetto di natura ordinata nel giardino, la moglie diviene "closed as a tomb" per lui (25), non riesce ad affermarsi come uomo, in una morte ("tomb" ancora vien detto) della sua mascolinità e paternità (25). Sterilità e morte sono presenti come metafore dal valore prolettico nella descrizione iniziale dell'idillio, ma divengono letterali, quando Winifred, affranta per la malattia della piccola Joyce, non comunica più con il marito, e si allontana da lui, trasferendosi a Londra per poter curare la piccola. L'idillio è spezzato, la rivitalizzazione del vecchio mondo è fallita, anzi in sé conteneva già i tratti della morte e della finzione della vita, come preannunciava la struttura quasi ossimorica della già citata frase: "buried [in] a chapter of living romance" (11).

Tuttavia, al mondo della città, non è associata la vita, ma, ancora una volta la morte. È la cultura dell'industrializzazione ad imporre come scelta la guerra. La presenza di Egbert nei contesti urbani diviene minacciosamente segno di una possibilità alternativa di vivere, e vivere una vita più vicina alla natura, all'istinto primigenio, dal quale era guidata e vinta anche Winifred, prima che il suo senso del dovere di madre, il suo legame con il potere patriarcale si rafforzasse quando il marito manifestamente rifiuta di adeguarsi al modello costituito da Godfrey. Questi, infatti, realizza la sua mascolinità nella lotta per il profitto,

si arrende alla civiltà del danaro e ne segue le decisioni, finanche quelle che non approva, come la guerra. Come afferma, con un'ombra di dubbio, il narratore, Godfrey non crede in questa società così raffinata, ma che genera morte, autodistruggendosi: "Perhaps he had no very profound belief in this world of ours, this society which we have elaborated with so much effort, only to find ourselves elaborated to death at last" (14).

Egbert, al contrario resiste a tale prevalente ideologia, e lo fa in modo consapevole e definitivo: "[...] he simply *would* not give himself to what Winifred called life, *Work*. No, he would not go into the world and work for money" (14). Egli è "full of restrained life" (15) e, sperimentata l'impossibilità di vivere a Londra, o nel *cottage*, in cui "the old dark-marsh venomous atmosphere of the place" non è bilanciata dalla presenza della famiglia, subisce una degradazione, curando poco il suo aspetto, asserendo così un modo di vivere primigenio, eppure pieno di vita. Nella scrittura la presenza dei serpenti diviene ossessiva, segno dell'attrazione sempre più forte esercitata su di lui dal luogo selvaggio, che ancora dice un'altra storia e un'altra civiltà, che viveva in accordo con passioni primigenie: "His heart went back to the savage old spirit of the place: the desire of old gods, old, lost passions, the passion of the cold-blooded, darting snakes that hissed and shot away from him" (26). Perciò egli è una sfida e una minaccia alla civiltà di proibizioni e sacrifici cui si è affidata la cattolica Winifred, poiché rappresenta una civiltà così antitetica: "Had she not her own gods to honour? And could she betray them, submitting to his Baal and Ashtaroth? And it was terrible to her, unsheathed presence [...] Like a gleaming idol evoked against her, a vivid life-idol that might triumph" (28).

Per chi ha una certa familiarità con le opere lawrenciane e la sua complessa meditazione sulla storia non è difficile cogliere la morte della famiglia di Egbert, l'abbandono del *cottage*, come l'esito di una dialettica interrotta che contrappone creativamente individui e culture, sopprimendo istinti vitali, destinati ad erompere nella violenza della guerra. Nel vocabolario di Lawrence il Cristianesimo, con il suo fardello di censure, e l'eguaglianza predicata fra gli uomini, è un momento significativo di frattura nella Storia dell'uomo, che favorisce l'omologazione delle culture, e, quindi, la scomparsa dell'altro, in questo caso epitomizzato dallo spazio selvaggio ed un esperimento di vita umana in esso. I serpenti sono un richiamo potente a questa nascosta vita che si produce incessantemente, che si nutre del contrasto fra le cose, degli opposti che si attraggono, e compaiono significativamente in vari punti del racconto, suscitando tranquilla attenzione da parte di Egbert e paura in Winifred, rappresentanti due culture polarmente contrapposte.

Al di là di queste osservazioni, già presentate dalla critica, pare giusto soffermarsi su un'altra polarità lessicale che struttura "England, my England", sempre riconducibile al rapporto con la natura nella civiltà rurale e quella industriale. I lessemi usati per definire i personaggi sono tratti dal mondo delle campagne, in quella che pare un'armonica omologia tra elementi entrambi naturali: Winifred, per esempio, si muove "like a blossoming red-flowered bush in motion" (8); "Egbert was a born rose" (10), Joyce "frail pale and small and pale like a white flower" (24). Non è un caso che sia Winifred a contestare tale uso metaforico della lingua, sottolineando i bisogni che rendono dissimili esseri umani e fiori. Alla madre, che le ricorda il paragone evangelico che invita a considerare i gigli del campo, che non lavorano, né filano (Matteo 6, 25-33), eppure crescono, manifesta la sua difficoltà

a considerare il marito un bel fiore, libero dalle responsabilità del padre di famiglia (14). Winifred, infatti, appartiene alla natura, ma è stata modificata dalla cultura, così come il nido modifica la pianta portainnesto. Vi è una sofferente duplicità in Winifred e nella sua famiglia, prodotti culturali di una violenza che ne amputa parte per dar vita a virgulto più produttivo e adatto ad un nuovo ambiente: "Their culture was grafted on to them" (9-10).

Rispetto a loro, Egbert è "a born rose". Quando è immesso nel dramma della guerra, e perde la sua individualità, una volta indossata la divisa omologante (30), non si arrende ad un'ideologia nazionalista ed aggressiva nella quale non si riconosce, e lo dice ancora una volta ricorrendo al linguaggio dei fiori: "It was the distinction between blue water-flowers and white or red bush-blossoms", dice nel pensare a quelli che vengono chiamati nemici (29). Vi è una forza sovversiva in questo codice, che rifiuta di inglobare il lessico della propaganda, che pure filtra nel racconto, attraverso l'immagine della donna che ricompensa del suo amore il soldato che serve la patria, o è simile alla Vergine Addolorata, che piange suo figlio (Grayzel 2002: 113). Protesta vibrante contro la guerra disumanizzante, ultimo prodotto di una distorsione della natura, è anche il ricorrere dell'aggettivo "mechanical" a definire suoni o atti naturali, come quando Egbert reagisce al comando dell'ufficiale, e il suo corpo è come diviso dalla sua anima, in un preannuncio del suo perdersi (32).

Benché artista non in modo professionale, dell'intellettuale del primo Novecento Egbert sperimenta la difficoltà di descrivere una realtà drammaticamente mutata nell'assenza di strumenti linguistici adeguati. Perciò ripropone frammenti di un altro discorso che appartiene ad un mondo remoto. Perciò, nonostante il suo pensiero ci accompagni sino alla fine, egli si accampa nella nostra mente come Ismaele, il figlio della concubina di Abramo, esiliato nel deserto e chiuso nel suo silenzio, che è denuncia aperta e sfida (28).

Non solo Egbert non parla più, e significativamente noi ne conosciamo solo le meditazioni, che si spezzano in frasi nominali dal ritmo sincopato e ripetitivo verso la chiusa, ma subisce un processo di privazione, che è scandito dall'uso anaforico della negazione "No": egli perde la famiglia, il *cottage*, i suoni delle voci dei bambini, la sua identità. Coglie a sprazzi il paesaggio, ma questo è come dematerializzato, "the white church among the trees beyond seemed like a thought only" (32). Ciò prelude alla sua perdita di coscienza e doloroso rinvenire: la guerra sconvolge la natura, rivolta la terra, colpisce in "a conflagration of agony" (33) lo stesso Egbert. Egli ha perso sicurezza come relatore dei fatti, come testimoniano le tante domande dubitative che gli affollano la mente, e danno il ritmo al suo abbandono alla morte. Perché Egbert preferisce la morte ad una vita di ricordi appassiti: "better the agony of dissolution ahead than the nausea of the efforts backwards" (34). Smembrato dalla granata, egli muore alla consapevolezza della fine del suo progetto di rivivificare il mondo del passato, della convivenza di cultura e natura.

Vi è silenzio sospeso nella chiusa di "England, my England", non la pace e consapevolezza più grandi, ma colme delle risate, paesaggi, sogni, suoni d'Inghilterra, non la paradossale conquista di altri territori del soldato trasformato in polvere, come in "The Soldier", ma l'annullamento nello spazio della coscienza critica del racconto, enfatizzata dal brusco cambiamento di punto di vista, quello degli attoniti Tedeschi.

BIBLIOGRAFIA

- Ceva, Lucio. 2005. *Teatri di Guerra: Comandi, soldati e scrittori nei conflitti europei*. Milano: Franco Angeli.
- Cushman, Keith. 2015. "'I wish that Story at the bottom of the Sea': The Making and Re-Making of 'England, My England'". *Études Lawrenciennes*, 46. Cons. marzo 2016, <https://lawrence.revues.org/235> (consulted on 17/10/2017).
- Ebbatson, Roger. 2005. *An Imaginary England: Nation, Landscape and Literature, 1840, 1920*. Aldershot: Ashgate.
- Grayzel, Susan R. 2002. *Women and the First World War*. Harlow: Pearson Associated Limited.
- Lawrence, D. H. 2008. *England my England and Other Stories*. Rockville: Serenity Publishers.
- Lawrence, D. H. & James T. Boulton eds. *Late Essays and Articles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mackey, Douglas A. 1986. *D. H. Lawrence, The Poet Who Was Not Wrong*. San Bernardino (CA): Borgo Press.
- Meyer, Jessica. 2009. *Masculinity and the First World War in Britain*. New York: Palgrave Macmillan.
- Neal, Sarah. 2016. *Rural Identities, Ethnicity and Community in the Contemporary Countryside*. London-New York: Routledge.
- Parrinder, Patrick. 2006. *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press.
- Pissarello, Giulia. 2010. Industrialism as "tragedy of ugliness": D. H. Lawrence's Ecological Consciousness", *Griselda on Line, portale di Letteratura*, Tema n. 10. Cons. novembre 2010, <http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/lawrence-ecological-consciousness-pissarello.html> (consulted on 09/08/2017).
- Poplawski, Paul. 1996. *D. H. Lawrence: A Reference Companion*. Westport: Greenwood.
- Todd, Lisa M. 2014. The Hun and the Home: Gender, Sexuality and Propaganda in First World War Europe. Troy E. Paddock ed. *World War One Propaganda*. Leiden: Brill, 137-154.
- Tropp, Martin. 1990. *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*. Jefferson (NC): McFarland Classics.
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Maria Grazia Dongu è professore associato di Letteratura inglese presso la Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari. I suoi ambiti di ricerca comprendono la letteratura di viaggio, l'auto/biografia, la rappresentazione del sé e dell'altro, specie nella letteratura inglese rinascimentale e settecentesca. È autrice di *Thomas Gray Ludens: Frammenti dal grand Tour* (2014) e di *Making History* di Brian Friel (2016).

dongu@unica.it