

LA STRATEGIA RETORICA DEGLI «STUDIES IN CLASSIC AMERICAN LITERATURE»

ABSTRACT – The article examines D.H. Lawrence's *Studies in Classic American Literature*, considering the different versions of the text and their internal stratifications. In particular, the essay analyzes the rhetorical strategy adopted by the English writer, and also the set of ideas, references and techniques used by the author in order to maximize the meaningfulness and effectiveness of his text. Lawrence's interests in the esoteric field, the influence of Nietzsche's aphorisms, the Futurist's avant-garde experiments, Whitman's free verse and the rhythms of the biblical writings had a particular weight in this process. All these elements were mixed with the typical features of Lawrence's literary output, such as the use of irony and prosody and the construction of symbolic references within the text. Changing his work year after year, Lawrence achieved the peculiar style of the final version of his text – a style very far from the one commonly used for a literary monograph.

1. *Premessa*

Da sempre gli *Studies in Classic American Literature* sono stati considerati un'opera tanto controversa quanto geniale. Di dubbia affidabilità appariva il loro autore e ancor più scandaloso ne era il titolo, che donava alle opere americane lo *status* di "classici", tutt'altro che scontato nel 1923. Molti non li compresero e attaccarono Lawrence, convinti che poco o nulla il volume avesse a che fare con la letteratura statunitense e i suoi autori. Tuttavia, gli *Studies* divennero presto un lavoro imprescindibile per chi in Italia guardava all'America: sia per Vittorini, che compilò la sua *Americana* negli anni trenta, che, qualche decennio più tardi, per Fernanda Pivano. Fu forse Emilio Cecchi a coglierne al meglio lo spirito: «Come quintessenza del Lawrence il libro è impareggiabile. E di tratto in tratto magari può anche venire voglia di gettarlo dalla finestra, e non pensarci più. Invece, poi ci si torna, anche a distanza di anni; e si vede che come tutti i veri libri ha camminato di propria gamba per proprio

conto»¹. Dire «Quintessenza impareggiabile» significa sostenere che gli *Studies* sono una condensazione o una *summa* dell'intero mondo creativo e poetico di Lawrence. Ogni sua tematica importante trova infatti in essi la debita considerazione, si tratti del rapporto fra i sessi, dell'eros, della conoscenza tramite il corpo o della via spontanea e individuale alla religione, solo per portare ad esempio alcuni argomenti cari allo scrittore inglese. I saggi americani raccolgono in uno spazio esiguo un gran numero di considerazioni. Ciò costrinse Lawrence a dotare gli *Studies* di una retorica all'altezza della sfida posta. Per "retorica" si intende qui l'arte della costruzione del discorso, cioè tutto ciò che viene fatto per rendere massima la pregnanza e l'efficacia di un testo. Lo scopo del presente lavoro sarà quindi dare conto delle strategie impiegate in tal senso.

A Lawrence non bastava creare un testo che contenesse le sue idee e i suoi programmi: gli *Studies* dovevano avere una veste formale curata al punto da corrispondere perfettamente ai contenuti e al progetto dell'opera. Come si vedrà, egli rielaborò tecniche di scrittura della più ampia provenienza, derivate dalla Bibbia, dal futurismo, dal proprio modo di comporre versi, di sfruttare l'ironia e la metafora. Come un abile fabbro, fuse tutti questi spunti con l'esposizione delle proprie teorie, così che contenuto e stile divennero un tutt'uno.

Testimonianza di questo sforzo furono i lunghi anni necessari alla stesura degli *Studies*: Lawrence se ne occupò dal 1917 al 1923, approdando a tre diverse versioni. Tre possono essere considerate le principali: la *Prima Versione*, del 1917/1919, la *Versione Intermedia*, del 1919, e la *Versione Finale*, del 1923, l'unica data alle stampe in volume. Senza entrare nello specifico di annosi problemi filologici, basti sapere che non è possibile considerare la sola *Versione Finale* per avere un'idea soddisfacente degli *Studies*. Infatti, molte questioni che sono solo accennate nella versione in volume trovano la loro spiegazione in quelle precedenti. Le tre sono infatti molto distanti tra loro, al punto da differire anche per più della metà dei contenuti. Ma c'è un motivo molto più importante per quello che è il nostro fine: la distanza stilistica tra le prime due versioni e quella definitiva permette infatti di mettere meglio a fuoco la veste della *Versione Finale*. Confrontarle tra loro è quindi la dimostrazione più convincente di come il loro autore spinse sempre più in là le proprie attenzioni formali. Va detto infatti che gli elementi più interessanti della scrittura di Lawrence si ritrovano nell'ultima versione. Quelle ad essa precedenti mostrano un aspetto piuttosto comune per una monografia di critica letteraria, come l'uso di un tono espositivo e di un registro lingu-

¹) Cecchi 1962, p. 81. Si tratta del volume che raccoglie tutti gli scritti di Cecchi sulla letteratura inglese e americana. Il saggio su Lawrence non è però del 1962 ma del 1948; fu scritto in occasione della traduzione italiana degli *Studies* eseguita da Attilio Bertolucci.

stico che si attesta su un livello medio-alto. I passaggi logici del testo sono sempre esplicitati, e laddove ci sono delle difficoltà di comprensione da parte del lettore, esse sono dovute ad aspetti di per sé poco chiari della poetica di Lawrence, non al desiderio di rendere ermetico il messaggio. Un esempio dal saggio *Benjamin Franklin*, tratto dalla *Prima Versione*, chiarirà tutti questi aspetti:

The idea of perfectibility of man, which was such an inspiration in Europe, to Rousseau and Godwin and Shelley, all those idealists of the eighteenth and early nineteenth century, was actually fulfilled in America before the ideal was promulgated in Europe. If we sift the descriptions of the "Perfect Man", and accept the chief features of this ideal being, keeping only to what is possible, we shall find we have the abstract of a character such as Benjamin Franklin's.²

Lawrence spiega senza omettere nulla e il discorso è coerente: gli inglesi teorizzarono l'uomo nuovo, illuminato e idealista, il «Perfect Man», quando già da tempo in America si era realizzato in via pragmatica nella persona di Benjamin Franklin. La posizione è discutibile, nondimeno è perfettamente chiara. Non spiccano termini inusuali né cultismi o volgarismi, e la sintassi è semplice ed efficace, sviluppata più per paratassi che per ipotassi, con periodi relativamente brevi, almeno a livello di numero di proposizioni.

2. Teosofia ed esoterismo nella «Prima Versione»

Tuttavia, c'è almeno un aspetto che, assente in quella *Finale*, rende degne di nota le prime due versioni: l'impiego di cifre stilistiche tipiche della letteratura teosofica, esoterica ed occultista. È noto infatti che Lawrence si interessò a questi argomenti negli anni in cui scrisse la *Prima Versione*. Il fatto non deve sorprendere. Nei primi due decenni del Novecento molti autori si dedicarono all'esoterismo. In Italia se ne trovano tracce nel futurismo, in Germania in Hermann Hesse e in Ernst Jünger, mentre in ambito anglosassone si potrebbe citare W.B. Yeats, e in particolare il suo *Ideas of Good and Evil* (1903), nonché *A Vision* (1925),

²) «L'idea della perfettibilità dell'uomo, che fu di grande ispirazione in Europa per Rousseau e Godwin e Shelley, tutti quegli idealisti del diciottesimo e diciannovesimo secolo, era già conclusa in America prima che l'ideale fosse promulgato in Europa. Se passiamo al setaccio le descrizioni dell'«Uomo Perfetto», e accettiamo i tratti principali di questo essere ideale fin dove possibile, avremo l'astrazione di un personaggio come Benjamin Franklin» (Lawrence 2003, p. 180). Questo volume sarà segnalato insieme alla dicitura della *Versione* (*Version*) di riferimento: *First* (*Prima*), *Intermediate* (*Intermedia*) o *Final* (*Finale*). Le traduzioni riportate qui e in seguito sono mie.

in cui è esposto il credo filosofico-esoterico dell'autore irlandese. Come scrive Claudia Corti:

L'adesione di Yeats a credenze magiche e occulte costituisce una componente sostanziale – e spesso dominante – del suo coinvolgimento nella sfera del mitologico. È infatti una precipua linea esoterica e, per così dire, transmentale, che egli persegue in una sua personale *quest*, la quale, muovendo dai confini ridotti della mitologia celtica, spazierà poi nel regno dei Rosacroce, dei filosofi ermetici, teosofici e neoplatonici, dei mistici indiani e arabi, di Swedenborg e di Blake.³

Anche Lawrence subì il fascino dell'occulto. A differenza di Yeats però, Lawrence non aderì mai ad alcun credo magico, in quanto per lui era un retaggio irrecuperabile del passato. La sua posizione si chiarifica in una lettera a Waldo Frank del 1917: «What are you, spiritually? – Theosophist? – I am not a theosophist, though the esoteric doctrines are marvelously illuminating, historically [...]. But is all part of the past, [...] and is no good going back»⁴.

Fatta questa premessa, è comunque certo che Lawrence entrò in contatto con l'esoterismo grazie a Starr, un vicino di casa conosciuto nel 1917 durante il soggiorno in Cornovaglia. Personaggio eccentrico e in fondo poco interessante, possedeva nondimeno una ricca biblioteca dell'occulto. Lawrence dedicò così le sue attenzioni alle dottrine di Helena Petrovna Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica. Troviamo un riferimento a lei in una lettera a David Eder, del 24 agosto 1917:

Have you read Blavatsky's Secret Doctrine? In many ways a bore, and quite not real. Yet one can glean a marvellous lot from it, enlarge the understanding immensely. Do you know the physical physiological – interpretations of the esoteric doctrine? – the chakras and dualism in experience? The devils won't tell one anything, fully. Perhaps they don't understand themselves – the occultists – what they are talking about, or what their esotericism really means. But probably, in the physiological interpretation, they do – and won't tell. Yet one can gather enough. Did you get Pryce's Apocalypse Unsealed?⁵

Non è certo se Lawrence abbia letto interamente *The Secret Doctrine* e gli altri monumentali testi del canone teosofico, ma ne conosceva sicuramente molti passi. I rimandi non mancano, come dimostrano i riferimenti a *Isis Unveiled* e al numero sette nella poesia *Don Juan*, il richiamo al «Great Breath» in *Rose of all the World*, o ancora la simbologia del serpente e del drago nel saggio su *Moby Dick*: un evidente rimando al già

³) Corti 1991, p. 321.

⁴) Lawrence 1984, p. 143.

⁵) *Ivi*, p. 160.

citato *Isis Unveiled*. Una menzione a parte merita il saggio degli *Studies The Two Principles*, incentrato sulla personale filosofia di Lawrence e impregnato di riflessioni esoteriche. Le citazioni in questo caso sono notevoli: l'impiego del simbolo della Rosy Cross, del cerchio diviso a metà, della tau, del simbolo di Afrodite sono tutti presi da *The Secret Doctrine*; i richiami all'oro, al cloro e allo zolfo alchemici e i riferimenti alla numerologia appartengono invece a *The Key to Theosophy*; infine il titolo stesso *The Two Principles* potrebbe essere legato a due principi metafisici menzionati in *Isis Unveiled*.

Ciò che conta è che Lawrence si servì di questi richiami per il proprio fine: non riportò di peso le teorie esoteriche, preferendo invece trarle e reinterpretarle alla luce della propria visione del mondo, inserendole poi nel suo universo letterario ed estetico:

Starr himself might be a joke, but his knowledge and his books opened up ideas and images that Lawrence could use. (As always, it is not clear how much he actually read, [...] but it is certain that, like Yeats, he took what was congenial and useful to him and simply ignored what was not). [...] In some ways the "secret doctrine" was, for Lawrence, merely a new focusing of perceptions already implicit in his work.⁶

Il punto nodale della questione è pertanto rilevare come tratti stilistici dei testi teosofici siano rimasti nella prima versione degli *Studies*. Ecco un passo da *The Secret Doctrine*:

Light is inconceivable except as coming from some source which is the cause of it; and as, in the instance of primordial light, that source is unknown [...] therefore it is called "Darkness" by us [...] Darkness then, is the eternal matrix in which the sources of light appear and disappear.⁷

Quali gli elementi tipici di questo stile? Innanzitutto, l'uso di sillogismi imperfetti, intuitivi più che razionali. Il ragionamento viene condotto senza preoccupazione alcuna di un metodo scientifico e verificabile. Nel caso particolare, la definizione di luce viene dedotta da quella di oscurità, definita come incapacità di risalire alle fonti; oscurità dunque come ignoranza di un mistero. Visto che non si conosce l'origine della luce, essa deve venire dall'oscurità. Aggiungendo poi la maiuscola a «Darkness», la si fa diventare l'«Oscurità», un principio metafisico-ontologico di tipo non precisato. Alla fine della citazione, si scopre quindi che l'«Oscurità» altro non è che la matrice della luce. Ma è un inganno: nessuna delle

⁶) Kinkead-Weekes 1996, p. 387.

⁷) «La luce è inconcepibile se non la si deriva dalla sorgente che ne è la causa; e se, come nel caso della luce primordiale, quella sorgente è sconosciuta [...] viene chiamata "Oscurità" da noi [...]. L'Oscurità pertanto è l'eterna matrice in cui le sorgenti della luce appaiono e scompaiono» (Blavatsky 2010, pp. 80-81).

proposizioni del discorso è stata dimostrata, e il tutto è presentato come semplice dato di fatto. Non sono quindi le singole proposizioni a seguire un filo logico, ma soltanto il loro collegamento. Si crea quindi un surplus di stratificazione simbolico/metaforica, essendo noto che nelle dottrine esoteriche l'oscurità è anche la condizione di partenza del profano, di chi non è ancora stato iniziato alla luce della conoscenza delle cose occulte. Altri richiami si potrebbero affacciare alla mente di qualsiasi lettore quando si nominino "luce" ed "oscurità"; il che è ovviamente voluto, soprattutto in dottrine che fondano la propria unicità nel collegamento e nella riunificazione delle simbologie religiose.

Come è chiaro, questi tratti stilistici hanno evidenti ricadute sul piano dei contenuti: usare ragionamenti traballanti ma apparentemente coerenti e sviluppare un discorso seducentemente misterioso fa sì che il lettore si senta attratto da questo tipo di scritti. Agendo su questi due binari, cioè logica apparente e attrazione al mistero, si può arrivare a qualsiasi conclusione, facendola per di più sembrare vera a chi legga. Si aggiungano infine due ultimi tratti propri della scrittura esoterica: il primo è l'impiego di simboli e apparati iconografici; il secondo invece è la citazione di un'*auctoritas* che soccorra laddove le argomentazioni si fanno meno convincenti.

Si verificherà ora che cosa sia rimasto di tutto ciò in Lawrence. Il testo più rappresentativo in tal senso è chiaramente *The Two Principles*, presente solo nella *Prima Versione* degli *Studies* e poi espunto per quella finale:

Then the Spirit of God moved upon the face of the Waters. As no "waters" are yet created, we may perhaps take the mystic "Earth" to the same as the Waters. The mystic Earth is the cosmic Water, and the mystic Heaven the dark cosmic Fire. The Spirit of God, moving between the two great cosmic principles, the mysterious universal dark waters and the invisible, unnameable cosmic Fire, brought forth the first created apparition, Light. From the darkness of primordial fire, and the darkness of primordial waters, light is born, through the intermediacy of creative presence.

Surely this is true, scientifically, of the birth of the light.

After this, the waters are divided by the firmament. If we conceive of the first division in Chaos, so-called, as being perpendicular, the inexplicable division into the first duality, then this next division, when the line of the firmament is drawn, we can consider as horizontal: thus we have the ⊕, the elements of the Rosy Cross, and the first enclosed appearance of that tremendous symbol, which has dominated our era, the Cross itself. [...] These strange unfathomable waters breathe back and forth, as the earliest Greek philosophers say, from one realm to the other.⁸

⁸) «Allora lo Spirito di Dio si mosse sullo specchio delle Acque. Ma siccome le "Acque" non erano ancora create, dobbiamo forse interpretare la mistica "Terra" come se fosse la stessa cosa che le Acque. La mistica Terra è la cosmica Acqua, e il mistico Cielo

L'autore si rifà al mito della creazione quale viene rappresentato nella *Genesis*. Come nel testo della Blavatsky, anche qui il senso originale del testo viene sconvolto, e nel farlo vengono esposti ragionamenti e conclusioni che, più o meno correttamente legate da un punto di vista logico, sono però date come semplici postulati. Senza spiegare perché, Lawrence assume che la divisione primordiale implichi anche che «Terra» sia traducibile con «Acque», e «Cielo» con «Fuoco». Inoltre, anche le «Acque» sono divise dal «Cielo». A questo punto si crea una premessa forzata. La divisione è quadruplica, e allora si possono disporre i suoi quattro termini fino a formare il simbolo della croce. Ma perché bisognerebbe assumere il doppio dualismo come perpendicolare e orizzontale? In effetti non c'è alcun motivo per farlo. Si puntualizza poi che la croce è inscritta nel cerchio, cioè l'universo, ed ecco che questo simbolo conosciutissimo si precisa nel suo vero significato ai profani: è la croce del gruppo esoterico dei Rosacroce. Finalmente ogni cosa è spiegata e i segreti svelati, e nonostante la forza fatta alla logica comune, tutto appare stranamente plausibile. Si noti come Lawrence metta la maiuscola a «Fuoco», «Cielo», «Acqua» ecc., che diventano di conseguenza principi cosmici universali. Si utilizza anche un simbolo, ⊕, per esemplificare il discorso. Infine, viene sfoderata un'*auctoritas*, «i primi filosofi dell'Antica Grecia», certamente fraintesi, così da renderli partecipi di un grandioso (quanto vago) sincretismo.

L'unico dettaglio che contrasta con l'esempio preso da *The Secret Doctrine* è l'affermazione «Surely this is true, scientifically, of the birth of light». Queste parole sono troppo serie e altisonanti per non suonare ironiche. A differenza della Blavatsky, che poteva contare su un pubblico di adepti, Lawrence sapeva che qualsiasi lettore avrebbe guardato con sospetto a teorie tanto eterodosse. Ecco allora subentrare l'ironia, che strizza l'occhio al lettore, come a suggerire che si sta soltanto mimando la scrittura esoterica, senza una reale professione di fede. D'altronde, si è visto come la lettera a Frank dimostri i dubbi dello stesso Lawrence a proposito di tali credenze.

l'oscuro fuoco cosmico. Lo Spirito di Dio portò avanti la prima apparizione mai creata, la Luce, muovendosi attraverso i due grandi principi cosmici, le misteriose universali acque oscure e l'invisibile, innominabile Fuoco cosmico. Dall'oscurità del fuoco primordiale e dall'oscurità delle acque primordiali nacque la luce, attraverso l'intermediazione della presenza creativa. Dopo di ciò, le acque furono divise dal firmamento. Se concepiamo come perpendicolare la prima divisione del Caos, chiamata anche la inesplicabile divisione del primo dualismo, questa successiva divisione, quando viene tracciata la linea del firmamento, possiamo considerarla orizzontale: quindi abbiamo ⊕, gli elementi della Rosacroce, e la prima apparizione inscritta di quel tremendo simbolo, che ha dominato la nostra era, la Croce stessa. [...] Queste strane insondabili acque vanno avanti ed indietro, come dicono gli antichi filosofi greci, da un regno all'altro» (Lawrence 2003, *First Version*, p. 261).

La Blavatsky mai avrebbe preteso scientificità per i suoi scritti, perché sarebbe stato come offrire il fianco alle critiche. Lawrence invece sovraccarica la serietà del testo, così da lasciare scettico il lettore riguardo alle proprie parole. Ed è un artificio tipico della sua scrittura. Lawrence, ogni qual volta si trova ad esporre una propria idea, si preoccupa di presentarla come uno scherzo, così che il suo lettore non la accolga in pieno e pure, proprio perché lo si invita a non ricondurla all'autore, la vagli con attenzione e continui ad interessarsene. Di solito sono i suoi *alter ego* dei romanzi a passare per eccentrici profeti, ma nel caso degli *Studies* è lui stesso la vittima della propria ironia, che smaschera l'abito di accademico esoterico che ha deciso di indossare scrivendo *The Two Principles*.

3. *Il confronto tra le versioni e il futurismo*

Prima di andare oltre, sarà opportuno paragonare le prime due versioni degli *Studies* con quella *Finale*. Nel corso di sei anni di continue riscritture, Lawrence modificò i saggi tanto da renderli quasi irriconoscibili sia nei contenuti che nel linguaggio. Esaurita l'esperienza esoterica, mise meglio a fuoco le tematiche portanti. Ogni sua teoria prese una forma più precisa e personale, così da permettergli di emanciparsi da qualsiasi debito con le proprie fonti. Non si trattava più di riprendere dottrine altrui e di rielaborarle, ma di esporre un nuovo pensiero, ormai pressoché autonomo. Nel contempo, Lawrence aveva precisato i propri giudizi sulla letteratura americana e i suoi autori, seppure attraverso continui ripensamenti. L'opera era formata ed aveva una fisionomia originale. Affinché diventasse un lavoro davvero unico, Lawrence doveva farla sua anche nello stile. Perché risulti chiara l'entità del mutamento, sarà opportuno fare un esempio. Ecco uno stralcio dalla *Prima Versione* del saggio su Poe:

So Ligeia dies. Herself a creature of will and finished consciousness, she sees everything collapse before the devouring worm. But shall her will collapse?⁹

E invece qui di seguito lo stesso passaggio nella *Versione Finale*:

So Ligeia dies. And yealds to death at least partly. Anche troppo.¹⁰

⁹) «Così Ligeia muore. Ella stessa una creatura della volontà e della coscienza finale, vede ogni cosa crollare prima del verme divoratore. Ma crollerà anche la sua volontà?» (ivi, *First Version*, p. 234).

¹⁰) «Così Ligeia muore. E cede alla morte almeno in parte. Anche troppo» (ivi, *Final Version*, p. 73).

Impossibile non notare la tensione alla sintesi. Due righe diventano meno di una. Ciononostante la punteggiatura rimane fitta. Ma tutto si accorcia, e all'ultima frase si sostituisce una brevissima frase nominale, quasi un'esclamazione o un segnale discorsivo, peraltro in italiano. L'effetto di straniamento aumenta notevolmente. Si è voluto qui citare uno dei passaggi che permangono simili in tutte le versioni, da cui non emergono gli aspetti più estremi. Si prenda invece l'inizio del saggio su Whitman nella *Versione Intermedia*:

Whitman is the last and great of the Americans. He is the fulfilment of the great old truth. But any truth, immediately it is fulfilled, accomplished, become ipso facto a lie, a deadly limitation to truth. Never is this more exemplified than here. In Whitman lies the greatest of all modern truths. And yet any really thoughtful men, in Europe at least, insist even today that he is the greatest of modern humbugs, the arch-humbug. A great truth – or a great lie – which? A great prophet, or a great swindle – which?¹¹

Lo stile è brillante, caratterizzato da termini colloquiali, come «humbug», «imbroglio». I periodi non sono troppo lunghi, e la domanda finale crea curiosità nel lettore. Siamo già al limite concesso dalla critica. Ma nella *Versione Finale* sembra che l'*incipit* abbia subito un terremoto:

Post mortem effects?
 But what of Walt Whitman?
 The “good gray poet”.
 Was he a ghost, with all his physicality?
 The good gray poet.
 Post mortem effects. Ghosts.
 A certain ghoulish insistency. A certain horrible pottage of human parts.
 A certain stridency and portentousness. A luridness about his beatitudes.
 DEMOCRACY! THESE STATES! EIDOLONS! LOVERS, END-
 LESS LOVERS!
 ONE IDENTITY!
 ONE IDENTITY!
 I AM HE THAT ACHES WITH AMOROUS LOVE.
 Do you believe me, when I say post mortem effects?¹²

¹¹) «Whitman è il più grande e l'ultimo degli americani. È il compimento della grande vecchia verità. Ma ogni verità, non appena è raggiunta, compiuta, diventa ipso facto una bugia, una limitazione mortale della verità. Mai è questo meglio esemplificato che qui. In Whitman giace la più grande di tutte le verità moderne. E ogni uomo pensante, in Europa, insiste oggi che egli è il più grande imbroglio moderno, l'arci-imbroglio. Una grande verità o una grande bugia – quale delle due? Un grande profeta, o una grande truffa, quale delle due?» (ivi, *Intermediate Version*, p. 358).

¹²) «Effetti postumi? E Walt Whitman allora? Il “buon poeta grigio”. Era forse uno spettro malgrado la sua fisicità? Il buon poeta grigio. Effetti postumi. Spettri. Una certa

A colpire il lettore è l'uso degli spazi e dei caratteri tipografici. Le singole frasi sono staccate da altrettanti a capo e c'è massimo impiego delle maiuscole. La mente non può che correre ai futuristi e al loro uso della parola "visiva". Come afferma Cianci: «Quanto mai lontano dal condividere l'entusiasmo dei futuristi per la scienza, anzi critico più viscerale della società tecnologica, Lawrence avvertiva nondimeno nella rivolta futurista contro lo status quo – oltre la superficiale esuberanza un po' goliardica – quello stesso desiderio profondo che animava così intensamente la sua esplorazione: far parlare spregiudicatamente la vita»¹³. Il futurismo fu per Lawrence un invito a creare un nuovo pensiero, non più dipendente dalle manette della tradizione. Fu l'ordigno che permise l'esplosione della sua poetica vitalista e del suo nuovo modo di pensare al romanzo. Tuttavia, difficilmente si troverà al di fuori degli *Studies* un'eco più forte dei programmi di questa avanguardia. I saggi americani sono l'unico testo di Lawrence in cui viene mimata da vicino la scrittura futurista. Come auspicato da Marinetti, nel passo citato da *Whitman* la sintassi si frantuma, i periodi diventano frasi semplici, i verbi sono aboliti, i passaggi logici sono stati fatti saltare con la dinamite. Il lettore deve procedere per analogie e intuizioni se vuole comprendere il discorso. Nel complesso, si ha l'impressione di una testualità gridata. A tutto ciò va aggiunto l'uso ossessivo delle interrogazioni, che danno all'*incipit* un tono isterico e incalzante, quasi ossessivo. Infine va notato l'uso della citazione: i passaggi in maiuscolo sono per la maggior parte presi di peso dalle *Leaves of Grass*. Più che di una ripresa colta, bisognerebbe nominare un'altra tecnica propria delle avanguardie novecentesche: l'uso del *papier collé*, cioè di una pagina che accosta fra loro scampoli testuali di varia provenienza.

Eredi della poesia visiva di Corrado Govoni sono invece le maiuscole, che servono anche per sottolineare concetti e parole chiave:

Wanting to UNDERSTAND. That is to intellectualize the blood.¹⁴

«Comprendere» o «capire», nel loro opporsi al sangue e all'esistenza spontanea sono due idee portanti negli *Studies*. Il maiuscolo impone all'occhio l'elemento centrale della frase e focalizza l'attenzione.

macabra insistenza. Qualcosa di simile a un'orrida brodaglia di membra umane. Qualcosa di stridente e di funesto. Un che di sinistro nelle sue beatitudini. DEMOCRAZIA! QUESTI STATI! IDOLI! AMANTI, INFINITI AMANTI! UNA IDENTITÀ SOLA! UNA IDENTITÀ SOLA! IO SONO QUEGLI CHE SPASIMA DI DESIDERIO AMOROSO. Mi credete, quando parlo di effetti postumi?» (ivi, *Final Version*, p. 148).

¹³ Cianci 1980, p. 85.

¹⁴ «Voler CAPIRE. Cioè intellettualizzare il sangue» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 84).

Sempre riconducibile all'eversione e alla provocazione futurista è il ricorso ad argomenti volgari, con l'uso di vocaboli bassi. L'esempio più "scandaloso", è un riferimento a un malessere di Dana e alla corporeità di Dio:

So Mr. Dana couldn't act. He could only lean over the side of the ship and spue.
 Whatever made him vomit?
 Why shall man not be whipped? Because a man is "made in God's image"? If so, then God himself must upon occasion unbutton his pants and seat on the seat of a W.C. The other sort of throne. And wipe his own behind. [...]
 And this is not blasphemy.¹⁵

Questo è forse il caso limite, ma il livello linguistico su cui è impostata la *Versione Finale* è comunque molto lontano da quello delle precedenti stesure. Di certo vi si può riscontrare un certo gusto per lo scandalo, unito però anche alla volontà di svecchiare la lingua e di renderla meno inamidata.

Ma perché rifarsi ai futuristi? La domanda è lecita, dal momento che l'ultima versione degli *Studies*, cioè quella che reca i punti di contatto accennati, è del 1923. È una data piuttosto tarda, considerato che Lawrence scoprì il futurismo nel 1914¹⁶ e che nel 1916 parte del suo interesse era già scemato¹⁷. La risposta è da ricercare nel vissuto dell'autore. Nel 1923 Lawrence si trovava in condizioni finanziarie e di salute molto precarie. La sua arte esprimeva un'urgenza contro la morte e il proprio contesto culturale: «Alla retorica futurista delle metafore volte a colpire la stagnazione, la paralisi, la podagra, la prigione delle arterie ecc fa eco la martellante eloquenza figurata di Lawrence, per il quale la crescita è battaglia, l'essere processualità, la stasi putrefazione, l'abitudine sepolcro ecc.»¹⁸. Ecco allora che il futurismo, insieme a mille altri influssi, può essere lo strumento stilistico adatto per portare nelle pagine degli *Studies* una forza nuova. Si avverte infatti in questi saggi il desiderio quasi disperato

¹⁵ «Così il signor Dana fu incapace di agire. Poté soltanto sporgersi dalla murata della nave e vomitare. Che cosa mai lo fece vomitare? Perché mai non si dovrebbe frustare un uomo? Perché l'uomo è fatto ad immagine di Dio? Se così è, anche Dio deve di tanto in tanto sbottonarsi i pantaloni e sedersi sul gabinetto. Quell'altra specie di trono, e poi pulirsi il didietro. [...] E questa non è blasfemia» (ivi, *Final Version*, p. 109).

¹⁶ Si veda la lettera a Mc Leod del 2 giugno 1914. «I have been interested in the futurists. I got a book of their poetry – a very fat book too – and a book of pictures – and I read Marinetti's and Paolo Buzzi's manifestations and essays and Soffici's essays on cubism and futurism. It interests me very much» (Lawrence 1962, p. 279).

¹⁷ Si vedano le pagine contro il "vorticista" Loerke in *Women in Love*, elaborate appunto nel 1916.

¹⁸ Cianci 1980, p. 94.

di farsi ascoltare e comprendere dal lettore. Lawrence sentiva il tempo fuggire e il mondo chiudergli le porte, nessuna meraviglia quindi che comunicare il proprio messaggio fosse diventato una necessità esistenziale.

4. *Tracce poetiche negli «Studies»*

Si è scritto dell'uso degli a capo. Si potrebbe pensare a dei versi: la componente poetica e prosodica della *Versione Finale* degli *Studies* non va infatti sottovalutata. Va premesso però che il verso di Lawrence segue leggi proprie ed esclusive. Si tratta di un verso libero di stampo whitmaniano, non riconducibile a nessuno schema prefissato dall'autore. Per capire quale fosse la sua concezione metrica, bisogna riandare alle sue parole in proposito. Innanzitutto riguardo al *free verse*:

Much has been written about free verse. But all that can be said, first and last, is that free verse is, or should be, direct utterance from the instant, whole man. [...] It is no use inventing fancy laws for free verse, no use drawing a melodic line which all the feet must toe.¹⁹

E quindi alla definizione da lui fornita del proprio verso:

I think, don't you know, that my rhythms fit my mood pretty well, in the verse. And if the mood is out of joint, the rhythm often is. [...] I read my poetry more by length than by stress [...]. It all depends on the pause – the natural pause, the natural lingering of the voice according to the feeling – it is the hidden emotional pattern that makes poetry, not the obvious form.²¹

Siamo di fronte a un metro basato soprattutto sulla connessione tra sentimento e durata. In particolare, la pausa, cioè l'a capo, sopraggiunge quando il sentimento ha esaurito il proprio fluire. È quindi quest'ultimo a det-

¹⁹⁾ «Molto è stato scritto sul verso libero. Ma tutto quello che si può dire, per prima ed ultima cosa, è che il verso libero è, o dovrebbe essere, una diretta espressione dell'uomo nell'istante, nella sua interezza. [...] Non ha senso inventare sofisticate leggi per il verso libero, non ha senso tracciare una linea melodica che ogni piede deve mantenere» (Lawrence 1972, p. 184). Questa citazione apparve in origine in *The Poetry of the Present*, Prefazione a D.H. Lawrence, *New Poems*, New York, B.W. Huebsch, 1920.

²⁰⁾ Lettera a Edward Marsh del 18 agosto 1913: «Penso, sapete, che i miei ritmi rivestano il mio sentimento piuttosto bene, nel verso. E se il sentimento è fuori posto, anche il ritmo spesso lo è» (Lawrence 1981, p. 61).

²¹⁾ Lettera a Edward Marsh del 18 novembre 1913: «Leggo la mia poesia più per lunghezza che per accenti. [...] Dipende tutto dalla pausa – la pausa naturale, il naturale prolungamento della voce che si accorda con il sentimento – è lo schema emotivo nascosto che crea la poesia, non una forma ovvia» (*ivi*, pp. 102-104).

tare il ritmo, in maniera individuale, arbitraria e insindacabile. Se il ritmo suona irregolare all'orecchio, non è per mancanza di attenzione, ma perché è il sentimento stesso a essere teso e disarmonico. Date queste premesse, è possibile riprendere molte pagine degli *Studies* e trovarvi dei versi:

The blood must be shed, said Jesus.
Shed on the cross of our own divided psyche.
Shed the blood, and you become mind conscious.²²

I tre a capo sono isolati all'interno del testo, e invogliano a fermare su di essi la nostra attenzione. Seppure non si possa trovare uno schema metrico fisso, nondimeno i tre versi hanno un loro inconfondibile ritmo, basato sull'anafora, in primo luogo delle parole «blood» e «shed». Inoltre, nel primo abbiamo una quasi omofonia delle parole «shed» e «said», e l'allitterazione di suoni sibilanti tra queste due parole e la seguente: «Jesus». Poi, al secondo, un'altra parziale omofonia tra «on» e «own», che si mischia all'allitterazione della «d» in «shed» e «divided».

L'uso della ripetizione è di provenienza whitmaniana, ed è tra l'altro un valido aiuto nella formazione del ritmo per qualsiasi poeta che aspiri a scrivere senza usare schemi prefissati. Proprio dal saggio su Whitman si può estrarre un altro esempio:

But we all have got to die, and disintegrate.
We have got to die in life, too, and disintegrate while we live.
But even then the goal is not death.
Something else will come.
“Out of the cradle endlessly rocking –”
We've got to die first, anyhow. And disintegrate while we still live.²³

Anche in questo caso Lawrence si aiuta con la ripetizione: nel caso specifico di «die», «death», e del sintagma «and disintegrate», ampliato due volte in «and disintegrate while we live». Nel mezzo una citazione da Whitman: «Out of the cradle endlessly rocking». Se si avessero dei dubbi sulla componente poetico prosodica di questa citazione, si potrebbe fare un confronto con una delle più famose poesie di Lawrence, *The Ship of Death*:

We are dying, we are dying, we are all of us dying
and nothing will stay the death-flood rising within us
and soon it will rise on the world, on the outside world.

²²) «Il sangue deve essere versato, disse Gesù. Versato sulla croce della nostra psiche divisa. Versate il sangue, e raggiungerete la consapevolezza mentale» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 84).

²³) «Ma tutti dobbiamo morire, e disintegrarci. Dobbiamo morire innanzitutto in vita, e disintegrarci mentre viviamo. Ma perfino allora l'obiettivo non è la morte. Qualcos'altro verrà. “Fuori dalla culla che perennemente dondola”. In ogni caso, dobbiamo prima morire. E disintegrarci mentre siamo ancora vivendo» (ivi, *Final Version*, p. 155).

We are dying, we are dying, piecemeal our bodies are dying
 and our strength leave us,
 and our souls cower naked in the dark rain over the flood,
 cowering in the last branches of the tree of our life.
 We are dying, we are dying, so all we can do
 is now to be willing to die, and to build the ship
 of death to carry the soul on the longest journey.²⁴

La somiglianza è evidente. I primi due versi presi dal saggio su Whitman potrebbero quasi essere il nucleo generativo dei primi due della seconda strofa di *The Ship of Death*. Le parole e i concetti coinvolti sono simili: «But we all have got to die, and disintegrate. We have got to die in life, too, and disintegrate while we live» e in *The Ship of Death*: «We are dying, we are dying, piecemeal our bodies are dying and our strength leave us». Entrambe le citazioni testimoniano la medesima percezione della morte che avanza mentre si vive, qui ed ora, palesandosi come disintegrazione del corpo. Non va infatti dimenticato che la tisi da cui l'autore era afflitto rendeva tragicamente vere queste sue affermazioni. Inoltre, anche in *The Ship of Death* vengono ripetute le parole «dying», «death», e si nota l'uso di «and» per iniziare i versi e creare un ritmo. Ritornano le allitterazioni, come quella della “w” nella prima e nella terza lassa. Anche qui le strofe e i versi sono divisi gli uni dagli altri per ragioni di ordine contenutistico ed espressivo più che metrico.

Va detto però che negli *Studies* si trovano molti altri passaggi staccati da fitti a capo. Non sempre essi formano dei versi, quanto più spesso dei semplici accumuli di scampoli di sintassi gridata. In conclusione, sebbene gli *Studies* non si possano considerare un prosimetro, si deve accettare l'idea che in svariati momenti Lawrence ne abbia curato le componenti ritmiche e prosodiche. Per dirla con Jakobson, bisognerà almeno convenire su un forte innalzamento della funzione poetica in molti stralci del testo.

Il fine, in ogni caso, è quello di invogliare alla lettura e all'interpretazione, creando piacere estetico e dando un'aura ermetica al testo, così da renderlo stimolante come un enigma da sciogliere. Tutto ciò però ha un suo prezzo. Se da un lato il lettore si sente attratto dalla veste degli

²⁴) «A poco a poco il corpo muore, e l'anima timida / vede disciolte le sue basi, mentre la piena oscura cresce. / Stiamo morendo, stiamo morendo, stiamo tutti morendo / e nulla fermerà la piena della morte che si innalza dentro di noi / e presto si innalzerà sul mondo, e fuori dal mondo. / Stiamo morendo, poco a poco i nostri corpi stanno morendo e la forza ci abbandona, / e le nostre anime si rannicchiano nude nell'oscura pioggia sulla piena, / rannicchiandosi sugli ultimi rami dell'albero della nostra vita. / Stiamo morendo, stiamo morendo, così tutto ciò che possiamo fare / è ora desiderare di morire, e costruire la nave / della morte per portare l'anima nel più lungo viaggio» (*The Ship of Death* fu scritta nel 1930, poco prima che Lawrence morisse; Lawrence 1994, p. 603).

Studies, dall'altro Lawrence raggiunge alcuni eccessi che rendono impossibile decifrarne il messaggio. Spesso, l'unico modo per capire a che cosa si riferisca è andare a dare un'occhiata alle versioni degli *Studies* precedenti quella *Finale*.

5. *L'influenza delle Sacre Scritture*

Un elemento comune a tutta l'opera di Lawrence è la presenza della Bibbia. Gli *Studies* non fanno eccezione, e si può notare come spesso ritornino in essi richiami ad episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Eccone un esempio da *Giovanni* 12.3²⁵:

Then when you've brought him down, humbly wipe off the mud with your hair, another Magdalen.²⁶

E uno che invece riprende la salita di Mosè sul Pisgah²⁷:

Pisgah. Pisgah sights. And Death. Whitman like a strange, modern, American Moses. Fearfully mistaken. And yet the great leader.²⁸

Come segnala Worthen, un'infanzia trascorsa sotto l'influenza della Congregational Church lasciò segni profondi nel piccolo Lawrence: «The main effect of these years of attendance and instruction [...], was a kind of unconscious submersion in the language and imagery of the Bible and of the hymns he sang»²⁹. Per lui fu così naturale mimare anche sotto il profilo retorico le andature bibliche. Il punto in cui ciò è più evidente si trova nel capitolo su *The Blithedale Romance* di Hawthorne:

The Father forgives: the Son forgives: but the Holy Ghost does *not* forgive. So take that.
The Holy Ghost doesn't forgive you because the Holy Ghost is within you. The Holy Ghost is you: your very YOU. So if, in your conceit of

²⁵) «Then took Mary a pound of ointment of spikenard, very costly, and anointed the feet of Jesus, and wiped his feet with her hair: and the house was filled with the odour of the ointment» (*Giovanni* 12.3).

²⁶) «Allora, dopo averlo fatto cadere, puliscilo umilmente dal fango con i tuoi capelli come un'altra Maddalena» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 86).

²⁷) «And Moses went up from the plains of Moab unto the mountain of Nebo, to the top of Pisgah, that is over against Jericho» (*Deuteronomio* 34.1).

²⁸) «Psiga. Visioni dello Psiga. Whitman come uno strano, moderno, americano Mosè. Si sbagliò enormemente. Tuttavia una grande guida» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 155).

²⁹) «L'effetto principale di questo apprendistato e istruzione [...] fu un'enorme immersione nel linguaggio e immaginario della Bibbia e degli inni che cantò» (Worthen 1991, pp. 66-67).

your ego, you make a breach in your own YOU, in your own integrity, how can you be forgiven? You might as well make a rip in your own bowels. You *know* if you rip your own bowels they will go rotten and *you* will go rotten. And there's an end of you: in the body.

The same if you make a breach with your own Holy Ghost. You go soul-rotten. Like the Pearls.

These dear Pearls, they do anything they like, and remain pure. Oh purity!

But they can't stop themselves from going rotten inside. Rotten Pearls, fair outside. Their *souls* smell. because their souls are putrefying inside them.

The sin against the Holy Ghost. And gradually, from within outwards, they rot. Some form of dementia. A thing disintegrating. A decomposing psyche. Dementia.

*Quos vult perdere Deus, dementat prius.*³⁰

Il riferimento è a una parte del Discorso della Montagna che si ritrova in *Matteo* 5.29-30³¹, combinato con *Matteo* 12.31³² e *Matteo* 16.26³³, tutti passi in cui Cristo si rivolge direttamente ai propri discepoli. Dei versetti neotestamentari restano l'allocuzione al lettore, che si mischia agli imperativi, alle esclamazioni («Oh purity!») e alle esortazioni («So take that») nel ricreare il tono dell'invettiva. Tipicamente biblica è anche l'anafora a distanza ravvicinata di alcuni concetti chiave: «forgives», «Holy Ghost», «souls». Comune ai discorsi di Gesù è l'inserimento di *sententiae* e precetti, come «The Holy Ghost doesn't forgive you because th Holy Ghost is within you».

³⁰ «Il padre perdona; il figlio perdona; ma lo Spirito Santo *non* perdona. Ricordatelo. Lo Spirito Santo non perdona perché è in voi. Lo Spirito Santo siete voi: il vostro essere più vero. Perciò, se nella vanità del vostro io voi violate il vostro stesso essere, la vostra integrità, come potrete ricevere il perdono? Farestes meglio a dilaniarvi le budella. Sapete che se lo farete le budella marciranno e con loro marcirete voi. E per voi, nel corpo, sarà la fine. Lo stesso accade se violate lo Spirito Santo. Marcite nell'anima, come le Perle. Queste care Perle, fanno tutto ciò che vogliono e restano pure. Oh, la Purezza! Ma non possono fare a meno di marcire dentro. Perle marce, belle dall'esterno, le loro anime puzzano, perché si stanno putrefacendo dentro. E a poco a poco, dall'interno all'esterno, marciscono. Una forma di demenza. Qualcosa che si disintegra. Una psiche in decomposizione. Demenza. *Quos vult perdere Deus, dementat prius*» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 98).

³¹ «And if thy right eye offend thee, pluck it out, and cast it from thee: for it is profitable for thee that one of thy members should perish, and not that thy whole body should be cast into hell. And if thy right hand offend thee, cut it off, and cast it from thee: for it is profitable for thee that one of thy members should perish, and not that thy whole body should be cast into hell» (*Matteo* 5.29-30).

³² «Wherefore I say unto you, all manner of sin and blasphemy shall be forgiven unto men: but the blasphemy against the Holy Ghost shall not be forgiven unto men» (*Matteo* 12.31).

³³ «For what is a man profited, if he shall gain the whole world, and lose his own soul? or what shall a man give in exchange for his soul?» (*Matteo* 16.26).

6. *Sulle orme di Zarathustra*

Il procedere per massime ricorda un altro personaggio di grande importanza per la formazione di Lawrence: Friedrich Nietzsche. Questo autore estese la sua ombra sulle generazioni di scrittori precedenti e contemporanee a Lawrence. Pur volendo tralasciare gli ammiratori del continente, come D'Annunzio, Campana, Rilke, Jünger, Mann, Gide, nelle stesse terre d'oltremarina non si può tacere l'influsso che egli ebbe su Yeats, Shaw, Davidson, Joyce, e molti altri. Shaw scrisse che Nietzsche era un filosofo «whose peculiar sense of the world is more or less akin to my own»³⁴. Nel 1902 Yeats metteva a repentaglio la propria vista pur di leggerne le opere: «Nietzsche, that strong enchanter. I have read him so much that I have made my eyes bad again. They were getting well it had seemed. [...] I have not read anything with so excitement since I got to love Morris's stories which have the same curious astringent joy»³⁵. Per quanto riguarda Lawrence, invece, sappiamo che non ne fece menzione nelle sue lettere prima dell'aprile del 1913, sebbene ne fosse a conoscenza almeno dal 1910. Nel manoscritto della sua storia *A Modern Lover*, probabilmente scritto nel gennaio di quell'anno, si riferì a lui come a «Nietzsche». L'errore di scrittura del manoscritto potrebbe indicare che Nietzsche era una novità per Lawrence nel 1910. Sul retro di una pagina del suo romanzo del 1910 *The Saga of Siegmund* appare la nota «Nietzsche Lamp and Cock», mentre Helena porta con sé un non nominato volume di Nietzsche in *The Trespasser*, del 1912. È certo comunque che Lawrence poté leggere Nietzsche a Croydon, dove lavorava come insegnante. Nella biblioteca pubblica della cittadina erano contenuti in traduzione un buon numero dei lavori del filosofo. Fin dal 1903, vi apparivano *The Case of Wagner*, *The Dawn of Day*, *A Genealogy of Morals* e *Thus Spake Zarathustra*: nel 1908 si aggiunse *Beyond Good and Evil*.

Gli elementi del pensiero di Nietzsche capaci di stregare Lawrence non mancarono: ne apprezzò la critica all'eccessivo cerebralismo, il tentativo di creare un sistema di valori non cristiani, il vitalismo, la consapevolezza dell'opposizione esistente tra spirito, volere conoscenza mentale da una parte, e corpo, istinto, sangue e individuo dall'altra. Tuttavia, come aveva fatto a suo tempo con Schopenhauer, Lawrence sfruttò le tesi di Nietzsche a proprio vantaggio, conservando ciò che più gli era congeniale: «He was less concerned with what Nietzsche actually said or meant than with how he could be used»³⁶. Della stessa opinione è anche Colin Milton: «The German philosopher did indeed profoundly affect Law-

³⁴) J.B. Shaw 1930, p. 10.

³⁵) Yeats 1954, p. 379.

³⁶) Worthen 1991, p. 210.

rence's whole vision and with it, the character of the fictional world he created». L'influsso è così evidente che «it is only rarely evident in direct references or obvious borrowings. Instead it tends to appear in that more subtle and pervasive fashion which we might expect when ideas have been thoroughly assimilated and creatively used»³⁷. Nessuna citazione diretta di Nietzsche e nessuna sua teoria ripresa di peso, ma un continuo richiamo sotterraneo alle tesi del pensatore tedesco, così bene assimilate da emergere senza la necessità di richiami diretti. Al massimo, dove viene esplicitamente nominato (come in *The Trespasser*), è soltanto per fini schiettamente narrativi, cioè per mostrare il bisogno di dominio del personaggio di Helena, usando come tramite il richiamo alla nietzschiana *Wille zur Macht*. Chiaro che l'influsso si ebbe anche sul piano stilistico e del linguaggio. Anche perché Nietzsche per primo aveva trovato le parole adatte per esprimere la corporeità e la conoscenza prerazionale. Come dice Worthen: «[Nietzsche] provided a language for the almost inexpressible area of "blood knowledge" which, as a writer, Lawrence already inarticulately knew to be crucial to him»³⁸.

Così parlò Zarathustra è l'opera che permette i raffronti più fruttuosi, permeata com'è di retorica e di letterarietà:

To the despisers of the body will I speak my word. I wish them neither to learn afresh, nor teach anew, but only to bid farewell to their own bodies, – and thus be dumb. [...]

An instrument of thy body is also thy little reason, my brother, which thou callest "spirit" – a little instrument and plaything of thy big reason. [...]

What the sense feeleth, what the spirit discerneth, hath never its end in itself. But sense and spirit would fain persuade thee that they are the end of all things: so vain are they. [...]

Behind thy thoughts and feelings, my brother, there is a mighty lord, an unknown sage – it is called Self; it dwelleth in thy body, it is thy body.³⁹

Si prenda quindi il seguente stralcio, tratto da *Nathaniel Hawthorne and The Scarlet Letter*:

And on the other hand, the mind and the spiritual consciousness of man simply hates the dark potency of blood-acts: hates the genuine dark sen-

³⁷) Milton 1987, p. 232.

³⁸) Worthen 1991, p. 211.

³⁹) «Ai disprezzatori del corpo è destinata la mia parola. Essi non devono, secondo me, imparare o insegnare ricominciando daccapo, bensì devono dire addio al loro corpo – e quindi ammutolire. Uno strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello, che tu chiami spirito, un piccolo strumento e un giocattolo per la tua grande ragione. Ciò che il senso percepisce, ciò che lo spirito discerne non ha mai dentro di sé la propria fine. Ma il senso e lo spirito potranno persuaderti che sono il fine di tutte le cose: tanto vani sono essi. Dietro ai tuoi pensieri e sentimenti, fratello, c'è un grande signore, un saggio sconosciuto – chiamato Sé; abita nel tuo corpo. È il tuo corpo» (Nietzsche 1991, pp. 45-46).

sual orgasms, which do, for the time being, actually obliterate the mind and the spiritual consciousness, plunge them in a suffocating flood of darkness.

You can't get away from this.

Blood-consciousness overwhelms, obliterates, and annuls mind-consciousness.

Mind-consciousness extinguish blood-consciousness, and consumes the blood.

We are all of us conscious in both ways. And the two ways are antagonistic in us.

They will always remain so.

That is our cross.⁴⁰

Volendo, si potrebbe rilevare come l'estratto dallo *Zarathustra* focalizzi alcuni punti chiave della poetica lawrenciana, cioè l'importanza del corpo come centro di conoscenza e di determinazione individuale, e notare quindi come tutto ciò sia stato ripreso nella citazione dal saggio su Hawthorne. Ma non è questo che interessa in questa sede. Si noti invece quanto entrambi i passi condividano l'uso di brevi paragrafi e di frasi incisive da "dettare" al lettore: «[...] blood-consciousness overwhelms, obliterates, and annuls mind-consciousness» in Lawrence; e «[...] an instrument of thy body is also thy little sagacity, my brother, which thou callest "spirit" – a little instrument and plaything of thy big sagacity», in Nietzsche. Il tono è imperioso, tale da non ammettere repliche, così che il contenuto si impone come una verità. Ritorna anche un artificio già visto in precedenza, la ripetizione. Ognuno di questi tratti conferisce un'aura profetica ed incontrovertibile ad entrambe le citazioni.

Sempre da Nietzsche deriva un certo gusto per l'espressione di idee paradossali e al limite del *nonsense*, provocate da necessità di tipo teoretico:

Like Nietzsche, Lawrence wants to arrive at a single principle that will overcome all oppositions and that will account for all phenomena from the lowest to the highest. In order to express his insight into the unity beyond duality, he is forced into self-contradiction and paradox. Thus of knowledge as he says that To know is a force, like any other force, recalling Nietzsche's [...] statement in *The Will to Power* that every passion [...] possesses its quantum of reason.⁴¹

⁴⁰) «E d'altronde, la mente e la coscienza spirituale dell'uomo odia semplicemente l'oscura potenza degli atti diretti dal sangue; odia gli oscuri sensuali e genuini orgasmi, che riescono, temporaneamente, a cancellare la mente e la coscienza spirituale, travolgendole in una soffocante ondata di ostilità. Non c'è scampo. La coscienza del sangue schiaccia, cancella e annulla la coscienza della mente. La coscienza della mente consuma il sangue e ne distrugge la coscienza. Disponiamo tutti di entrambe le forme di conoscenza. E le due forme si combattono in noi. E sempre lo faranno. È la nostra croce» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 83).

⁴¹) Montgomery 1994, pp. 101-102.

Lawrence voleva ottenere una visione unitaria del reale che eliminasse tutte le contraddizioni ed opposizioni dell'esistente. Per cancellarle, le uniche vie possibili furono l'assurdo e il paradossale, due modi che il linguaggio e la logica ci offrono per mettere insieme tra loro aspetti della realtà apparentemente non conciliabili come, per esempio, conoscenza e corporeità. Solo il paradosso permette quindi di comprendere nozioni che la ragione comune non ha ancora trovato come esporre in maniera non contraddittoria. Il paradosso è l'unica arma (e si badi bene, un'arma stilistica) in grado di aprire una breccia verso un nuovo livello di conoscenza. Solamente in un secondo tempo il linguaggio convenzionale troverà la maniera adatta e logicamente corretta per esprimere la nuova idea. A questo riguardo, ecco alcuni esempi: «We ought to pray to be resisted and resisted to the bitter end. We ought to have done at last with craving»⁴². Oppure ancora, rifacendosi al già citato e discutibile tema della consapevolezza e conoscenza corporea: «Blood knowledge, not mind knowledge. Blood knowledge, that seems utterly to forget, but doesn't»⁴³.

Dalla scrittura nietzschiana, Lawrence assimila anche l'uso dell'aforisma. Di ciò si era accorto Worthen, che ricollegava l'arte aforistica in Lawrence a un debito nei confronti del presocratico Eraclito: «It was Heraclitus with whom Lawrence recognised the greatest affinity, delighting not merely in what he said, but in the teasing aphorisms in which his oppositions – like Blake's, and often Nietzsche's – were cast»⁴⁴. Ecco un esempio, da *The Spirit of Place*, il saggio introduttivo degli *Studies*:

It is never freedom till you find something you really positively want to be. And people in America have always been shouting about the things they are not. Unless of course they are millionaires, made or in the making.⁴⁵

Dell'aforisma c'è il gusto per il commento sagace, ironico, offensivo, che crea una conoscenza fulminea e quasi istantanea, sfruttando un numero assai ridotto di parole. In conclusione, al di là di ogni comunanza tematica, ciò che avvicina i due scrittori è l'affidare il proprio messaggio all'intuizione piuttosto che a una trattazione estesa ed esplicita.

⁴²) «Dovremmo pregare perché ci venga proposta una resistenza continua, a oltranza. Dovremmo farla finita una buona volta con il desiderio» (Lawrence 2003, *Final Version*, p. 76).

⁴³) «Conoscenza del sangue, non conoscenza della mente. Conoscenza del sangue, che sembra completamente votata all'oblio, ma che non dimentica» (ivi, *Final Version*, p. 87).

⁴⁴) Worthen 1991, p. 245.

⁴⁵) «Non è mai libertà finché non trovi qualcosa che vuoi essere in positivo. E le persone in America hanno sempre urlato riguardo a quello che non sono. A meno che non siano o stiano per diventare milionari, è chiaro» (ivi, *Final Version*, p. 15).

7. Citazioni, drammatizzazioni e altre particolarità stilistiche

Vediamo ora meglio l'uso delle citazioni. A volte, come si è detto, esse vengono sfruttate come per un *collage*. Ma le ricorrenze più interessanti sono quelle pretestuose, dove ciò che l'autore voleva dire viene piegato alle necessità di Lawrence. Così viene introdotto Ahab:

Ahab, the captain. The captain of the soul.
 "I am the master of my fate.
 I am the captain of my soul!"
 Ahab!
 "Oh captain, my captain, our fearful trip is done".⁴⁶

La prima citazione viene da *Invictus* di W.E. Henley, e riappare altrove negli *Studies*. La si ritroverà anche nel saggio su Whitman. Da Whitman è invece la ripresa della celebre *O Captain, My Captain!* L'uso è in entrambi i casi ironico, con l'intento di schernire sia Whitman che Ahab: il primo passa infatti per un uomo guidato non più da un grande presidente, ma da un folle capitano monomaniaco; del secondo invece si mette alla berlina la tragica fine, come per il Lincoln di *O Captain! My Captain!* infatti, il viaggio sulle acque del Pequod ha avuto come conclusione la morte. Il richiamo non è banale, e coniuga sagacia e profondità. In questo caso, Lawrence ha citato correttamente, ma altre volte sbaglia di proposito come nel passo seguente su Whitman, compreso nella *Versione Intermedia*. Essendo una delle poche di questa versione, la si riporta per intero:

Again, in *Memoires of President Wilson*.
 "Come lovely and soothing death
 undulate round the world, serenely arriving, arriving,
 In the day, in the night, to all, to each,
 Sooner or later delicate death".⁴⁷

Le *Memoires*, è ovvio, non sono dedicate al presidente Wilson, ma Lincoln. La somiglianza dei due cognomi dal punto di vista fonico permette però a Lawrence di sbeffeggiare un presidente odiato e contemporaneo: Woodrow Wilson.

Tornando invece all'uso degli artifici tipografici, nella *Versione Finale* Lawrence si diverte ad inserire tabelle, elenchi numerati ed altri ausili grafici. Un esempio dal saggio su Cooper:

⁴⁶ «Ahab, il capitano. Il capitano dell'anima. Sono il padrone del mio destino, / Il capitano della mia anima! Ahab! O Capitano, o mio Capitano, il nostro aspro viaggio è terminato» (ivi, *Final Version*, p. 136).

⁴⁷ «Ancora, in *Memoires of President Wilson*. "Scendi, gentile morte che plachi, / ondeggia attorno al mondo, arrivando serena, arrivando, / di giorno, di notte, a tutti, a ciascuno, / O presto o tardi, morte delicata"» (ivi, *Intermediate Version*, p. 368).

They seemed to have been specially fertile in imaging themselves “under the wigwam”, do these Americans, just when their knees were comfortably under the mahogany, in Paris, along with the knees of

4 Counts

2 Cardinals

1 Milord

5 Cocottes

1 Humble self⁴⁸

Questi apparati non sono impiegati per dare maggiore chiarezza e trasparenza al discorso, perché si è visto che il tono della *Versione Finale* è volutamente oscuro. L'intento è piuttosto quello di rendere più accattivante l'aspetto dei saggi.

Da segnalare anche il ricorso frequente alle lingue straniere, per lo più in brevi frasi idiomatiche. Spiccano il francese e l'italiano, che danno un tocco di colta internazionalità al testo e regalano un leggero straniamento al lettore, che forse non riesce sempre a tradurle.

Su un piano diverso, ma sempre attinente allo stile, ci sono le inserzioni di dialoghi inventati da Lawrence, che appaiono qua e là per ravvivare il discorso:

Septimus at the Court of King Arthur.

Septimus: Hello Arthur! Pleased to meet you. By the way, what's all that great long sword about?

Arthur: This is Excalibur, the sword of my knighthood and my kingship.

Septimus: That so! We're all equal in the sight of God, you know, Arthur.

Arthur: Yes.

Septimus: Then I guess it's about time I had that yard-and-a-half of Excalibur to play with. Don't you think so? We're equal in the sight of God, and you've had it for quite a while.

Arthur: Yes, I agree. (Hands him Excalibur).

Septimus (prodding Arthur with Excalibur): Say, Art, which is your fifth rib?⁴⁹

⁴⁸) «Sembra che questi americani fossero particolarmente fertili nell'immaginarsi “nel wigwam”, soprattutto quando avevano le ginocchia belle comode sotto un tavolo di mogano, a Parigi, insieme alle ginocchia di: 4 Conti / 2 Cardinali / 1 Milord / 5 Cocotte / 1 Umile persona» (ivi, *Final Version*, p. 53).

⁴⁹) «Septimus alla Corte di Re Artù. Septimus: Ciao, Artù! Lieto di conoscerti. A proposito, a che serve quella spada così lunga e grossa? Artù: È Excalibur, la mia spada di re e cavaliere. Septimus: Appunto! Siamo tutti uguali al cospetto di Dio, lo sai, Artù. Artù: Sì. Septimus: Allora mi sa che è arrivato anche per me il momento di giocare con quel metro e mezzo di Excalibur. Non ti pare? Siamo uguali al cospetto di Dio, ed è un bel po' che la tieni tu. Artù: D'accordo. (Gli porge Excalibur). Septimus (pungolando Artù con Excalibur): Di', Arturino, dov'è la tua quinta costola?» (ivi, *Final Version*, p. 49).

L'intermezzo ha un sicuro effetto comico, ma rende al contempo evidenti l'arroganza del personaggio.

Nella *Versione Finale* si insinua spesso la presenza dello stesso Lawrence. Si potrebbero portare ad esempio gli accenni al padre e alla madre, o le visite alle case dei Padri Pellegrini, o ancora le relazioni con gli indiani americani. L'esempio più famoso è però l'elenco di precetti che compongono il credo di Lawrence, da contrapporsi a quello stilato da Franklin nell'*Autobiography*:

5

FRUGALITY

Demand nothing; accept what you see fit. Don't waste your pride or squander your emotion.

6

INDUSTRY

Lose no time with ideals; serve the Holy Ghost; never serve mankind.

7

SINCERITY

To be sincere is to remember that I am; and that the other man is not me.⁵⁰

Presente in tutte le versioni è invece l'attribuzione di un personaggio o di una maschera agli autori americani e ai loro personaggi. Così, Franklin diventa il Dottor Frankenstein, Poe un vampiro, Hester Prynne una strega e un demonio, Melville un vichingo e una creatura marina, Whitman il poeta macchina, il pioniere e il nuovo Mosè. Il fine è stuzzicare la mente del lettore con brillanti analogie, spesso forzate, ma in grado di creare con un'immagine uno schizzo efficace degli scrittori via via presi in considerazione.

8. *Il ricorso all'ironia*

Si è accennato all'uso dell'ironia: è un aspetto che vale la pena approfondire. Si è visto come essa venisse impiegata anche nelle prime due versioni testuali per "distrarre" il lettore. Tuttavia, nella *Versione Finale*, Lawrence aveva una motivazione autobiografica per rendere tagliente il proprio testo. Effettuò la revisione degli *Studies in America*, una volta giunto da Mabel Dodge Luhan, ricca mecenate che gli aveva offerto

⁵⁰) «5 FRUGALITÀ Non chiedere nulla; accetta quello che ti sembra opportuno. Non sprecare l'orgoglio e non sperperare l'emozione. 6 LABORIOSITÀ Non perdere tempo con gli ideali; servi lo Spirito Santo, mai gli uomini. 7 SINCERITÀ Essere sinceri significa ricordare che io sono io, e che gli altri non sono me» (ivi, *Final Version*, p. 27).

ospitalità. Nel corso degli anni dedicati alla stesura dei suoi saggi, Lawrence aveva visto negli Stati Uniti una nuova Terra Promessa, e sperava di potere ricominciare lì un nuovo tipo di esistenza. Fortemente critico nei confronti della società americana, era però convinto che proprio in quel continente la sua vita avrebbe potuto prendere un nuovo corso. Purtroppo si scontrò con la disillusione. Gli statunitensi e i sudamericani lo amareggiarono e sentiva una strana forza agire su di lui. Respirando la nuova aria, avvertiva crescere intorno a sé l'ostilità. Ma non erano semplici sensazioni. Mabel Dodge Luhan si dimostrò una padrona di casa troppo soffocante per uno spirito come il suo. Anche il rapporto con la moglie Frieda von Riechtofen non pareva funzionare. I problemi finanziari non accennavano a migliorare, sebbene vari contatti editoriali alimentassero un certo ottimismo. Per di più la tubercolosi non gli lasciava tregua. Tutto ciò provocò in lui un'insistita insofferenza verso l'America, di cui fecero le spese non solo i suoi compagni, ma anche i suoi saggi. Come se fosse stato tradito, Lawrence calò la sua rabbia sulle pagine degli *Studies*. Se già nelle prime due versioni non sempre si era mostrato tenero verso gli autori statunitensi, giunse ora al limite dello scherno. Il suo bersaglio preferito fu Nathaniel Hawthorne, da lui considerato un grande scrittore, ma al contempo l'emblema stesso dell'ipocrisia americana:

And you can please yourself, when you read *The Scarlet Letter*, whether you accept what that sugary, blue-eyed little Hawthorne has to say for himself, false as all little darlings are, or whether you read the impeccable truth of his art speech.⁵¹

Non sempre furono gli autori a subire queste freddure. Più spesso anzi essi furono lo spunto per stoccate inferte a tutto il popolo americano:

Heaven knows what we mean by reality. Telephones, tinned meat, Charlie Chaplin, water-taps, and World-Salvation, presumably. Some insisting on the plumbing, and some on saving the world: these being the two great American specialties.⁵²

Lawrence aveva enorme stima della letteratura statunitense, ma non poteva astenersi dall'attaccarla. Questa ambivalenza crea non poche difficoltà ai critici per la corretta interpretazione degli *Studies*, ma ha anche

⁵¹) «Sta a voi decidere, nel leggere *La lettera scarlatta*, se prendere per buono quanto vi dice di sé il mieloso, occhiceruleo, caro piccolo Hawthorne, falso come tutti i piccoli cari, o se leggere, invece, l'impeccabile verità del suo stile» (ivi, *Final Version*, p. 14).

⁵²) «Lo sa il cielo che cosa intendiamo per realtà. I telefoni, la carne in scatola, Charlie Chaplin, i rubinetti, e la Salvezza del Mondo, presumibilmente. Alcuni insistono sull'idraulica, altri sul salvare il mondo: queste due essendo le grandi specialità americane» (ivi, *Final Version*, p. 11).

il pregio di renderli sempre interessanti, giocati come sono su giudizi in cui odio e amore si mischiano in maniera inscindibile. Paradossalmente, è proprio questa passione tormentata e isterica a renderli vitali ancora oggi. Leggendo gli *Studies* si avvertono un senso di disagio e un'esasperazione latente e spesso ingiustificata, che spinge al confronto, come se Lawrence ci sfidasse a controbattere alle sue posizioni interpretative. Solo quando si sia entrati davvero nel loro mondo creativo si è in grado di comprenderli nel loro vero volto, al di là di qualsiasi maschera ironica.

9. *Whitman come Mosè e gli «Studies» come narrazione*

Sono previste piacevoli sorprese per chi compia lo sforzo di penetrare negli *Studies*. Una di queste sfrutta la similitudine e sottintesi ritorni tematici, al fine di creare percorsi interpretativi inaspettati, tali da dare una forte coesione simbolica all'insieme. Per fare capire che cosa si intenda si prenderà in esame la *Foreword* della *Versione Finale*. In essa Lawrence annuncia la grandezza e l'originalità della letteratura americana. Innanzitutto paragona gli americani a dei bambini dal punto di vista letterario, assumendo per un attimo il punto di vista dei detrattori di quella letteratura, che la riducevano spesso a produzione per l'infanzia. Assimila poi le opere statunitensi ad un neonato, sottolineando che a lui è toccato di fare da ostetrica per il parto. Il bimbo così dato alla luce viene visto come un tesoro che cela qualcosa di prezioso. Per rimarcare l'importanza di questa letteratura che nasconde i suoi frutti, dirà che la verità che essa occulta viene tenuta dagli americani fasciata tra le canne del fiume, nell'attesa che qualcuno venga a raccoglierla. Il riferimento è alla nascita di Mosè, abbandonato presso il Nilo e salvato dalla figlia del faraone.

Per rendere chiara l'importanza dei capolavori americani, Lawrence ha quindi costruito un tessuto sotterraneo di riferimenti che ci parla della novità (il bambino appena nato) e al contempo della segretezza e importanza (il tesoro nascosto in un bimbo illustre paragonato al più grande patriarca) del significato simbolico di quelle opere. Se a tutto ciò si aggiunge che Whitman verrà interpretato come un Mosè moderno che porta un nuovo grande messaggio, si capirà l'attenzione posta da Lawrence ai propri saggi. Tenuto presente che la *Foreword* è all'inizio degli *Studies* e che il saggio su Whitman è la loro conclusione, è possibile vedere nel "buon poeta grigio" il più grande tesoro di quella letteratura, il bambino abbandonato sulle acque che, cresciuto, è diventato la grande guida dell'uomo moderno, così come Mosè lo fu per il suo popolo nell'Antico Testamento.

Infine l'ultima segnalazione. Se è vero che gli *Studies* sono un'opera letteraria autonoma, è altresì vero che sviluppano una narrazione che

avanza di capitolo in capitolo, riconnettendosi o anticipando quel che è stato o verrà detto. Pertanto, gli *Studies* ci raccontano una storia. Si comincia così sulle note fosche di *The Spirit of Place*, preludio e prologo dell'opera, e via via che si procede le intuizioni vengono esplicitate, affinché ogni particolare abbia il suo sviluppo narrativo. Si passa di autore in autore, cioè di personaggio in personaggio e ciascuno ha un profilo psicologico ben delineato. Ogni scrittore/protagonista è anche un punto di passaggio, una tappa, un momento della trama: così Franklin è il primo esempio in negativo di americano, mentre Crèvecoeur è il suo complemento per quanto riguarda la percezione della natura. Fenimore Cooper giunge con Natty e Chingachgook alla giusta percezione del rapporto bianchi-indiani, che i primi due autori trattati non avevano saputo intendere correttamente. Poe segna invece una battuta di arresto: egli è la morte e la putrefazione dell'individuo, necessaria affinché si arrivi a nuovi sviluppi nell'anima americana, come quando in un racconto è d'obbligo che uno dei personaggi muoia perché il protagonista arrivi a un punto di svolta nella trama. Non manca poi l'intreccio "sentimentale", di cui ogni buon romanzo non dovrebbe essere privo: Hawthorne ci mostra infatti le vicende sentimentali d'America, in un modo grandioso e dagli accenti biblicamente foschi. Si arriva poi a Dana, sorta di intermezzo e di preparazione al finale. E l'epilogo coincide con la sorte del Pequod: date le premesse dei precedenti capitoli, l'esito non può che essere tragico e scontato. I personaggi/autori vanno incontro al proprio destino. D'altra parte, tutto ciò che la loro storia racconta non può che portare ad un'unica risoluzione: *Moby Dick* è quindi il *climax* narrativo di quanto detto in precedenza.

Tuttavia, non c'è storia che non abbia un'agnizione e un finale a sorpresa. Il figliolo abbandonato tra le canne del fiume della *Foreword* si rivela infatti essere Whitman, il nuovo Mosè, guida americana delle genti e dei popoli, l'unico davvero in grado di salvarci dal naufragio. Ci viene così garantito anche il lieto fine. Il cerchio degli *Studies* si chiude, e forse non è troppo lontano dal vero il vedere in questi saggi l'opera narrativa più riuscita di Lawrence.

STEFANO FERRARIO

stefano.ferrario2@studenti.unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Blavatsky 2010 H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, London, The Theosophical Publishing Company, 2010.
- Cecchi 1962 E. Cecchi, *Scrittori inglesi e americani, Saggi, note e versioni*, II, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Cianci 1980 G. Cianci, *D.H. Lawrence e il futurismo/vorticismo*, «Il Verri» 17 (1980), pp. 80-99.
- Cianci 1991 G. Cianci, *La catalizzazione futurista. La poetica del vorticismo*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991, pp. 156-174.
- Clark 1980 L.D. Clark, *He called it America*, in *The Minoan Distance*, Tucson, University of Arizona Press, 1980, pp. 180-207.
- Corti 1991 C. Corti, *Il recupero del mitologico*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991, pp. 320-324.
- Cowan 1970 J.C. Cowan, *Studies in Classic American Literature*, in J.C. Cowan (ed.), *D.H. Lawrence's American Journey: A Study in Literature and Myth*, Cleveland - London, The Press of Case Western Reserve University, 1970, pp. 24-34.
- Cowan 1990 J.C. Cowan, *Lawrence's Dualism: The Apollonian-Dionysian Polarity and The Ladybird*, in J.C. Cowan (ed.), *D.H. Lawrence and the Trembling Balance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1990, pp. 16-29.
- Foster 1981 J.B. Foster Jr., *Heirs to Dionysus: a Nietzschean current in literary modernism*, Princeton - New York, Princeton University Press, 1981.
- Graham 1975 H. Graham, *The Doctrine*, in H. Graham, *The Dark Sun*, London, Duckworth, 1975.
- Humma 1990 J. Humma, *Myth and Metaphor in Lawrence*, in J.B. Humma (ed.), *Metaphor and meaning in D.H. Lawrence's Later Novels*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- Ingram 1993 A. Ingram, *The language of D.H. Lawrence*, Houndmills, MacMillan, 1993.
- Kinkead-Weekes 1996 M. Kinkead-Weekes, *Triumph to exile, 1912- 1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 386-388.

- Lawrence 1962 D.H. Lawrence, *The Collected Letters of D.H. Lawrence*, edited with an introduction by H.T. Moore, I, London, Heinemann, 1962.
- Lawrence 1964 D.H. Lawrence, *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, I, London, Heinemann, 1964.
- Lawrence 1981 D.H. Lawrence, *The Letters of D.H. Lawrence: 1913-1916*, II, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Lawrence 1984 D.H. Lawrence, *The Letters of D.H. Lawrence: 1916-1921*, in J.T. Boulton - A. Robertson (eds.), III, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Lawrence 1994 D.H. Lawrence, *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1994.
- Lawrence 2003 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Milton 1987 C. Milton, *Lawrence and Nietzsche*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1987.
- Montgomery 1994 R.E. Montgomery, *The passionate struggle into conscious being: Lawrence and Nietzsche*, in R.E. Montgomery (ed.), *The Visionary D.H. Lawrence: beyond philosophy and art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 73-132.
- Nietzsche 1991 F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, San Diego, Icon Group International, 1991.
- Shaw 1930 J.B. Shaw, *The Works of Bernard Shaw*, XXXI, London, Constable, 1930.
- Thatcher 1970 D.S. Thatcher, *Nietzsche in England (1894-1914): the growth of a reputation*, Toronto, University of Toronto Press, 1970.
- Worthen 1991 J. Worthen, *The Early years, 1885-1912*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Yeats 1954 W.B. Yeats, *The Letters of W.B. Yeats*, London, Rupert Hart Davies, 1954.