

ELIOT COME PECUCHET

Tout Flaubert semble impersonel.

R. DE GOURMONT

Prufrock, Mr. Apollinax, Grishkin, Burbank e Bleinstein, Madame Sosostriis, Sweeney . . . nomi noti di personaggi eliotiani: nomi insoliti, strani, creati con tutta l'abilità caricaturale dello scrittore che invece di segni, dispone di parole, di lettere e suoni per fissare, caratterizzare anche nel nome, un suo tipo umano. Sembrano talvolta anagrammi insolubili, in altri casi cognomi scelti in funzione onomatopeica (*Sweeney-swine*), o nomi rari, curiosi come quelli che Henry James si annotava in lunghe liste nei *Notebooks*, o anche *portmanteau-words* secondo la tecnica di Lewis Carroll: una parola chiusa in un'altra per formarne una sintesi mista (*Prufrock* = *prude* + *frock*; *Volupine* = *voluptuous* + *vulpine*). A questa onomastica varia e ironica, caricatura pungente o abile *divertissement* (è il caso dei *Practical Cats*), appartengono anche i nomi meno conosciuti di Eeldrop e Appleplex: due personaggi protagonisti di un 'romanzo', rimasto per la verità interrotto alla fine del secondo capitolo, che Eliot scrisse nel 1917¹.

Si pensa che di uno scrittore sia stata spulciata ogni riga, ogni postilla e invece può accadere di leggerne delle pagine e accorgersi che sono passate quasi inosservate. Certo si tratta, in questo caso, di un tentativo abbandonato ancora nella fase

1. *Eeldrop and Appleplex* I. « Little Review », IV (1917), I (May), pp. 7-11; *Eeldrop and Appleplex* II. « Little Review », IV (1917), 5 (Sept.), pp. 16-9. Rist. non autorizz. in « Two Worlds Monthly », I (1926), 2 (Sept.), pp. 189-92.

Rist. in MARGARET ANDERSON, *The Little Review Anthology*, New York, Hermitage Press, 1953, pp. 102-9.

iniziale: abbozzo di un disegno di cui non si riescono a intuire i possibili sviluppi, né bene il progetto a cui erano destinati, ma per uno scrittore come Eliot il fatto è comunque quasi sorprendente. Stupisce che critici impegnati in indagini capillari sul tessuto organico e inorganico della sua opera, o in ricerche sulle matrici culturali e le componenti filosofiche, o in studi sull'area delle incidenze e degli influssi impliciti e espliciti, abbiano emarginato o ignorato questo singolare esperimento. Si è invogliati a parlarne per esteso².

Pubblicato, come s'è detto, nel 1917 su *The Little Review* in due puntate successive con il titolo di *Eeldrop and Appleplex*, rimase, per quanto ne sappiamo, fermo a quel punto. Fu il primo contributo di Eliot alla rivista di Margaret Anderson, inviato naturalmente da Pound che nelle funzioni, appena assunte, di « foreign editor », si proponeva di servirsi del periodico soprattutto per i contributi in prosa. Per la poesia poteva, infatti, già contare in America su *Poetry*, nonostante le difficoltà e i ritardi che le sue segnalazioni spesso incontravano:

I wished a place where the current prose writings of James Joyce, Wyndham Lewis, T. S. Eliot and myself might appear regularly, promptly and together, rather than irregularly, sporadically and after useless delay³.

È noto come il culmine di questa politica editoriale sia stata la pubblicazione, tra il marzo del 1918 e il luglio del 1920, di tredici episodi dell'*Ulysses* di Joyce, arenatosi bruscamente sul Sandymore Strand per accusa di oscenità e processo ai responsabili della rivista. Eliot invece, dopo quella rapida apparizione come 'prosatore', contribuì ancora con varie poesie di quegli anni⁴ e qualche breve intervento di critica. « In

2. Veramente l'intenzione iniziale era stata quella di pubblicarne la traduzione italiana con una breve premessa. Ma Valerie Eliot non ne ha concesso i diritti, per ragioni editoriali.

3. 'Editorial', « Little Review », I (1917), I (May), p. 3.

4. *Le Directeur — Mélange Adultère de Tout — Lune de Miel — The Hippopotamus*, « Little Review », IV (1917), 3 (July), pp. 8-11. *Sweeney Among the Nightingales — Whispers of Immortality — Dans le Restaurant — Mr. Eliot's Sunday Morning Service*, « Little Review », V (1918), 5 (Sept.), pp. 10-4.

those days *The Little Review* was the only periodical in America which would accept my work, and indeed the only periodical there in which I cared to appear», concludeva in una lettera a Margaret Anderson nel '29 in occasione dell'ultimo numero della rivista⁵. Quanto a Wyndham Lewis, inviò negli anni di guerra una serie di *Imaginary Letters* e anche nel suo caso ci fu un sequestro per il racconto *Cantelman's Spring-mate*. Pound per parte sua vi fu soprattutto presente come responsabile del nuovo indirizzo della rivista: *exraized* dopo il suo radicale intervento, come protestava un lettore.

La carica satirica di *The Hippopotamus*, di *Sweeney among the Nightingales* e delle altre poesie, che pure si ritrova anche in *Eeldrop and Appleplex*, era dunque consonante con il tono polemico, provocatorio di molte pagine della rivista e rispondeva alle intenzioni di chi la pubblicava. Non è improbabile che sia stato lo stesso Pound a 'istigare' o perlomeno a incoraggiare Eliot a tentare un esperimento di prosa narrativa (a voce Pound sembra ricordare, a distanza d'anni, che fu appunto così)⁶. Quel che importa è la realtà ambientale che si riflette in queste pagine. Il clima, vale a dire, di quegli anni, i rapporti di amicizia e di scambio (con lo stesso Pound in quell'appartamento di South-Kensington che per molti aspetti assomiglia a quello in cui *Eeldrop* e *Appleplex* si ritrovano), gli obbiettivi polemici, i termini del dibattito letterario in corso, i fini e le scelte di allora. Questo non solo per il significato che acquista così il rapporto di vicinanza chiaramente esistente tra *Eeldrop and Appleplex* e il *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert⁷, ma per la risonanza che ven-

5. *A Letter*, « Little Review », XII (1929), 2 (May), p. 90. Rist. in MARGARET ANDERSON, *The Little Review Anthology*, *op. cit.*, p. 380.

6. Anche Valerie Eliot in una lettera speditami il 7 marzo 1968, scriveva: « *Eeldrop and Appleplex* was written because Ezra Pound wanted something more or less continuous in prose for « The Little Review » and my husband had so little verse to offer. He devised this form of dialogue between two imaginary characters as one suited for episodic treatment of anything he chose to talk about. But after the first two attempts his interest languished, and when some years later Pound wanted to reprint these dialogues my husband refused, on the ground that they were too crude and immature ».

7. Già EDWARD J. H. GREEN nel suo studio *T. S. Eliot et la France* (Editions contemporaines, Boivin, Paris, 1951), rilevava questa vicinanza, senza

gono ad avere i riferimenti alla situazione concreta da cui Eliot prende spunto e soprattutto le coincidenze con quanto veniva scrivendo in altra sede e in altra forma. L'attrattiva e il valore di questo frammento è insomma più che altro quello di una radiografia. Eeldrop-Pécuchet, mi pare, non è che Eliot e queste pagine una parodia autobiografica, ironica e semiseria.

How unpleasant to meet Mr. Eliot
With his features of clerical cut.

Fin dall'inizio, come anche nel romanzo di Flaubert, la voce fuori campo del narratore caratterizza differenziandoli i due personaggi. È il punto di maggior contatto con il modello francese. Analoga l'antitesi psicologica dei caratteri: riservato, introverso, riflessivo Eeldrop come Pécuchet, estroverso, facile agli incontri e alle amicizie Appleplex come Bouvard. Simile anche la tecnica di presentazione per contrasti, differenze di comportamento e di reazioni. Diversa invece la situazione, altre le circostanze, le ragioni della loro amicizia, gli obbiettivi del loro impegno di conoscenza.

Eeldrop and Appleplex rented two small rooms in a disreputable part of town. Here they sometimes came at nightfall, here they sometimes slept, and after they had slept, they cooked oatmeal and departed in the morning for destinations unknown to each other. They sometimes slept, more often they talked, or looked out of the window.

Così comincia la prima parte. Niente, a differenza di Flaubert, è detto di come o quando i due si siano conosciuti. Quello che si vuole subito rilevare è la duplicità della loro vita, il fatto che questi incontri saltuari (« sometimes ») costituiscano un'occasione diversa dal resto della giornata: l'interruzione di un'attività quotidiana che li divide di nuovo puntualmente al mattino, e lascia libere soltanto le ore della sera e della notte.

tuttavia documentarla: « En 1917 Eliot publie, sous le titre cocasse de *Eeldrop and Appleplex* les deux premières parties d'un ouvrage qui s'inspire de toute évidence de *Bouvard et Pécuchet* », p. 73.

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky.

Né interessa il confronto o la contrapposizione diretta delle due vite: tra le serate passate insieme a discutere e gli impegni imprecisati che li riassorbono. Se mai è importante la loro coesistenza, la loro implicita correlazione. La fuga temporanea non è ricerca di solitudine, né protesta bohemien o rifiuto della rispettabilità sociale, ma immersione nella realtà al di fuori degli schemi, disponibilità di sé, è fuga della mente:

There was a common motive which led Eeldrop and Appleplex thus to separate themselves from time to time, from the fields of their daily employments and their ordinarily social activities. Both were endeavouring to escape not the commonplace, respectable or even the domestic, but the too well pigeon-holed, too taken-for-granted, too highly systematized areas, and — in the language of those whom they sought to avoid — they wished « to apprehend the human soul in its concrete individuality ».

« Cogliere l'anima umana nella sua individualità concreta »: una semplificazione schematica del loro intento, citata appunto come una formulazione fatta dall'esterno in un linguaggio astratto, quasi privo di senso (« in the language of those whom they sought to avoid »). E tuttavia, sia pure in forma volutamente cristallizzata, c'è implicito un riferimento proprio all'idea che Eliot aveva del compito dello scrittore che, come Flaubert e Stendhal, mirasse a un'analisi delle condizioni della società (« to express with individual differences the general state of mind »). Ed è appunto il rapporto individuo-società, l'antinomia tra casi singoli e comuni generalizzazioni, che in sostanza, come si vedrà, costituisce il nodo dialettico dibattuto da Eeldrop e Appleplex in questa prima parte.

Il luogo dei loro incontri è un sordido quartiere cittadino scelto con cura pari a quella con cui Bouvard e Pécuchet s'erano invece cercati il loro podere lontano da Parigi. Qui la divergenza con Flaubert è sottile, la parodia rivolta a un opposto estetismo:

Pour savoir où s'établir, ils passèrent en revue toutes les provinces... Ils voulaient une campagne qui fût bien la campagne...⁸.

They had chosen the rooms and the neighborhood with great care. There are evil neighborhood of noise and evil neighborhood of silence, and Eeldrop and Appleplex preferred the latter as being more evil.

Ma anche qui sotto l'ironia c'è la consapevolezza eliotiana del proprio tempo, della propria condizione di scrittore. E l'eco di idee espresse in quegli anni:

The contemplation of the horrid or sordid or disgusting, by an artist, is the necessary and negative aspect of the impulse toward the pursuit of beauty.

Evil is rare, bad is common. Evil cannot be perceived but by a very few⁹.

Curiosi dunque di conoscere la realtà cittadina nelle sue componenti anche più cupe e sottaciute Eeldrop e Appleplex affittano due stanze in una strada ombrosa, falsamente tranquilla, mascherata di rispettabilità:

It was a shady street, its windows were heavily curtained; and over it hung the cloud of a respectability which has something to conceal.

Di qui affacciati alla finestra osservano la vita del quartiere e soprattutto sorvegliano l'ingresso di un posto di polizia dall'altra parte della strada. Il luogo e la situazione richiamano alcune immagini di Baudelaire:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangueux

8. *Bouvard et Pécuchet*, in FLAUBERT, *Oeuvres*, La Pléiade, Paris.

9. Questi pochi scrittori capaci di percepire il 'male' erano per Eliot: James, Hawthorne, Dostojevsky e Conrad. Cfr. *American Literature*, « Athenaeum », 25 Apr. 1919.

Où l'humanité grouille en ferments orageux,
 Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde
 Je verrai

Quando all'improvviso qualche cosa accade, quando qualche malvivente è preso e il quartiere si anima e si affolla di gente curiosa, ecco che anche Eeldrop e Appleplex scendono di corsa:

Then E. and A. would break off their discourse and rush out to mingle with the mob.

cercando ciascuno, con tecniche diverse, di scoprire cosa è successo:

Each pursued his own line of enquiry. Appleplex who had the gift of an extraordinary address with the lower classes of both sexes, questioned the onlookers, and usually extracted full and inconsistent histories: Eeldrop preserved a more passive demeanor, listened to the conversation of the people among themselves, registered in his mind their oaths, their redundance of phrase, their various manners of spitting, and the cries of the victim from the hall of justice within.

Nella sua osservazione della realtà Eeldrop registra ogni cosa: guarda e ascolta, sente quello che gli altri dicono, annota il loro modo di parlare, di imprecare, il silenzio della strada di colpo interrotto, le bestemmie, gli sputi, gli urli della vittima nella prigione si amalgamano, sembrano trasformarsi, più tardi, in un nuovo « composto »:

After the torchlight red on sweaty faces
 After the frosty silence in the gardens
 After the agony in stony places
 The shouting and the crying
 Prison . . . ¹⁰

The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until

10. Il richiamo a questi versi dell'ultima parte di *The Waste Land* è fatto con una certa esitazione dato il valore simbolico delle immagini in quel contesto.

all the particles which can unite to form a new compound are present together ¹¹.

Ma il comportamento di Eeldrop in questa circostanza non è solo significativo come esemplificazione indiretta del comportamento dello scrittore nei confronti della realtà, così come lo intendeva Eliot. È anche utile a chiarire ulteriormente la diversa natura dei due personaggi. Allo stesso modo Flaubert in una situazione non del tutto dissimile, ma con ben più efficace vis tragicomica, distingue il comportamento di Bouvard e Pécuchet, che da casa vedono in lontananza bruciare il loro raccolto:

Ils se levèrent, et, impatientes d'être renseignés, s'avancèrent tête nue du côté de Chavignolles . . . Bouvard perdait la tête. Ses domestiques l'entouraient, parlant à la fois, et il défendait d'abattre les meules, suppliait qu'on le secourût, exigeait de l'eau, réclamait des pompiers.

. . . Pécuchet très pâle, ou plutôt livide, la bouche ouverte et les cheveux collés par la sueur froide, il se tenait à l'écart, dans ses réflexions ¹².

Anche Eeldrop, ritornato in casa dopo che la folla si è dispersa, si mette a riflettere, fumando silenziosamente, mentre Appleplex annota in modo sistematico e per ordine alfabetico il caso appena accaduto:

Appleplex entered the results of his enquiries into large notebooks, filed according to the nature of the case, from A (adultery) to Y (yeggmen). Eeldrop smoked reflectively.

Di nuovo l'empirismo scientifico dell'uno e l'attitudine contemplativa e ricettiva dell'altro precisano, come s'è detto, le loro differenze di carattere, accentuate anche da divergenze ideologiche e conoscitive:

11. *Tradition and Individual Talent*, « Egoist », IV (1919), 4 (Sept-Oct.), pp. 54-5.

12. *Op. cit.*, p. 743, p. 744.

Eeldrop was a sceptic, with a taste for mysticism, and Appleplex a materialist with a leaning toward scepticism . . . Eeldrop was learned in theology and Appleplex studied the physical and biological sciences.

Anche questo un punto di contatto con Flaubert, dove al materialismo ateo di Bouvard corrisponde l'idealismo e la religiosità di Pécuchet:

Le premier s'attachait á l'expérience, l'idéal était tout pour le second. Il y avait de l'Aristote dans celui-ci, du Platon dans celui-là, et ils discutaient.

— L'âme est immatérielle! disait l'un.

— Nullement, disait l'autre; la folie, le chloroforme, une saignée la bouleversent et puisqu'elle ne pense pas toujours, elle n'est point une substance ne faisant que penser¹³.

Finora Eliot non ha fatto altro che presentare l'ambiente e i personaggi, come in un prologo. Ne segue un dialogo quasi ininterrotto. La scena è fissa: quelle stanze e quel quartiere che sappiamo. Il discorso a lunghe battute (per lo più dette da Eeldrop) coinvolge persone, avvenimenti, notizie di cronaca, opinioni e fatti personali e testimonia, al di là delle divergenze, un equilibrio bilanciato tra i due, un affiatamento stimolante. Così si compensano a vicenda anche Bouvard e Pécuchet:

De même leurs goûts particuliers s'harmonisaient . . .

L'un était confiant, étourdi, généreux; l'autre discret, méditatif, économe . . . Ils finirent par dîner ensemble tous les jours.

Ils faisaient des réflexions sur les pièces de théâtre dont on parlait, sur le gouvernement, la cherté des vivres, les fraudes du commerce . . . Leurs paroles coulaient intarissablement, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux considérations individuelles¹⁴.

Il primo dialogo tra Eeldrop e Appleplex segue proprio questo andamento: dagli aneddoti alle considerazioni filosofiche

13. *Ibid.*, p. 900.

14. *Ibid.*, p. 720, p. 715.

ai punti di vista personali. Inizia con la rievocazione da parte di Eeldrop di tre avvenimenti: l'incontro occasionale con uno spagnolo quella sera stessa al ristorante, la conversazione fatta sul caso di un giovane ricco di nome Bistwick che ha sposato la cameriera della madre e se n'è subito pentito, e infine un fatto di cronaca: un uomo ha ucciso in Gopsum Street la propria amante. I tre fatti accostati e riuniti insieme pur nell'apparente e voluta inconciliabilità esemplificano secondo Eeldrop quel processo di classificazione schematica a cui i singoli casi umani sono solitamente sottoposti, in base a categorie riconosciute da tutti, ma estrinseche alla loro verità unica e irripetibile.

For any vital truth is incapable of being applied to another case: the essential is unique.

Così il grasso spagnolo facilmente identificabile come un provinciale dai modi grossolani e dalla curiosità fastidiosa, quando s'era intromesso nel loro discorso sul matrimonio per dire « I was married once myself » in quel momento aveva annullato la classificazione precedente: « we were able to detach him as a unique being ».

Allo stesso modo come anche la figura del cameriere ozioso e invadente in *Dans le Restaurant* si dilata attraverso il racconto della sua lontana avventura:

Le garçon délabré qui n'a rien à faire
Que de se gratter les doigts et se pencher sur mon épaule:
' Dans mon pays il fera temps pluvieux . . . '

Quanto al giovane Bistwick, continua Eeldrop, giudicato dai parenti la disgrazia della famiglia e dagli estranei come un caso probante la necessità del divorzio, anche nel suo caso la verità sfugge:

« But what Bistwick feels when he wakes up in the morning which is the important fact, no detached outsider conceives ».

Così per il delitto di Gopsum Street che la gente (« The enlightened public ») vedrà come una conferma della necessità

The eyes that fix you in a formulated phrase,
 And when I am formulated, sprawling on a pin,
 When I am pinned and wriggling on the wall,
 Then how should I begin
 To spit out all the butt-ends of my days and ways?

Non solo, incalza Eeldrop, questo viene fatto nei confronti degli altri, ma anche di sé stessi e della propria vita. I più parlano di sé secondo categorie fisse: si sentono ministri, o sacerdoti, o sindacalisti o poeti... Non conoscono altro linguaggio:

« The majority not only have no language to express anything save generalized man; they are for the most part unaware of themselves as anything but generalized man ».

A Appleplex a questo punto, sembra necessario spostare il discorso su una questione più urgente: « The question is what is to be our philosophy ». Ma Eeldrop non vede il problema in questi termini e rifiuta con decisione di aderire a una qualsiasi posizione teorica aprioristica:

« The essential is that our philosophy should spring from our point of view and not return upon itself to explain our point of view ».

Né, a suo giudizio ha senso definirsi degli « individualisti », dato che fanno anche loro parte della folla, come ne fa parte lo stesso Nietzsche (« Nietzsche was a mob-man ». Quanto a Bergson, segnalato a Appleplex da una sua amica (Mrs Howexden) per l'abilità con cui sa analizzare l'occhio della rana, non è per Eeldrop altro che un intellettuale. Sono giudizi che Eliot ha più volte ribadito in quegli anni. Così parlando di Goethe in un saggio del 1920 scriveva: « He embodies a philosophy. A creation of art should not do that: he should *replace* the Philosophy »¹⁶. E di Bergson che egli stesso aveva ascoltato alla Sorbonne:

16. *The possibility of a poetic Drama*, « Dial », LXIX, (1920), pp. 441-7.

How often have we heard that M. Bergson is an artist. It is a boast of his disciples ¹⁷.

Bergsonism itself is an intellectual construction ¹⁸.

Se tuttavia, aggiunge Eeldrop, è impossibile evitare delle etichette personali, allora meglio sceglierne di innocue, di insignificanti: « Sufficient that we should find simple labels, and not further exploit them ». Siamo alla terza parte del dialogo. Il discorso diventa personale e Eeldrop confessa un po' restio: « I am, I confess you, in private life a bank-clerk ». Come Eliot, appunto, impiegato nel '17 alla Lloyd's Bank. « A Londres un peu banquier ».

È sabato sera e i due si separano: Eeldrop per tornarsene a casa in un altro sobborgo della città, Appleplex per andare a far visita a Mrs Howexden.

La seconda parte, già preannunciata alla fine della puntata precedente come « The next chapter », si apre con una breve indicazione del luogo e dell'ora. È una sera tiepida di domenica. Potrebbe essere il giorno successivo. La scena e i personaggi non sono cambiati, ma tutto intorno è come trasformato. Il tono dell'attacco, dopo le disquisizioni delle altre pagine, inaspettato:

The suburban evening was grey and yellow on Sunday; the gardens of the small houses to left and right were rank with ivy and tall grass and lilac bushes; the tropical South London verdure was dusty above and mouldy below; the tepid air swarmed with flies. Eeldrop, at the window, welcomed the smoky smell of lilac, the gramophones, the choir of the Baptist chapel, and the sight of three small girls playing cards on the steps of the police station.

Una sera inconfondibilmente eliotiana, vien fatto subito di dire associando altre immagini nella mente:

17. *Ibid.*, p. 66.

18. *Imperfect Critics*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen 1920.

The yellow smoke that slides along the street

(*Love Song of J. Alfred Prufrock*)

Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose

(*Portrait of a lady*)

At the violet hour, the evening hour. . .

She smoothes her hair with automatic hand

and puts a record on the gramophone

This music crept by me upon the water

(*The Waste Land*)

Versi già scritti o ancora non scritti a cui si aggiunge anche una eco dell'inizio di *Bouvard et Pécuchet*:

Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été¹⁹.

Deux hommes parurent.

Si ripete lo stesso schema, che è poi quello di molte poesie di Eliot: la scena — i personaggi — il dialogo. È ancora Eeldrop a parlare per primo seguendo il corso dei suoi pensieri e partecipa della sospensione dell'ora:

« On such a night as this I often think of Sherazade, and wonder what has become of her ».

Ma Appleplex, per nulla coinvolto dalla suggestione della sera, alla ricitazione di quel nome con calma si mette a cercare nel suo schedario, tra i documenti raccolti per un « Survey of Contemporary Society ». Qui nella cartella di Londra, sotto il nome meno esotico di Edith, trova alcune tracce:

« Here is an old laundry account which she left for you to pay, a cheque drawn by her and marked « R/D », a letter from her mother in Honolulu (on ruled paper) a poem written on a restaurant bill — *To Atthis* — and a letter by herself, on lady Equistep's best notepaper, containing some damaging but entertaining information about Lady Equistep. Then there are my own few observations on two sheets of foolscap ».

19. *Op. cit.*, p. 713.

Un completo inventario degno della mente scientifica, anzi storica in questo caso, di Appleplex. E il dialogo procede su questi due registri di canto e contro canto: da un lato le divagazioni di Eeldrop che si muovono nella linea di un estetismo vago, astratto e soggettivo, dall'altro le precise informazioni, i dati oggettivi di Appleplex, irritato dalla inconsistenza delle frasi dell'amico.

« Edith », murmured Eeldrop, who had not been attending to this catalogue. « I wonder what has become of her. 'Not pleasure, but fulness of life . . . to burn with a hard gem-like flame' those were her words. What curiosity and passion for experience . . . »

« You ought to inform yourself better », said Appleplex severely. « Edith dines sometimes with Mrs Howexden, who tells me that her passion for experience has taken her to a Russian pianist in Bayswater . . . »

And that passion for experience — have you remained so impregnably Pre-Raphaelite as to believe in that? »

Eeldrop si arrende. Distrugge l'immagine di Sherazade evocata nella mente con quel *I wonder* . . .

An immaterial fancy of one's own

(*On a Portrait*)

And *I wonder* how they should have been together!

(*La figlia che piange*)

Ma si rifiuta di pensare a un possibile futuro, a un reale mutamento nel tempo:

« Well, I confess that I prefer *to wonder* what has become of her. I do not like to think of her future. Sherazade grown old! »

La visione che subito gli si forma davanti agli occhi è un crescendo patetico, ironico, grottesco. L'operazione della fantasia è ora dissacrante, spietata quanto prima era stata idilliaca, estetizzante.

Al verbo *to wonder* si sostituisce *to see*.

« *I see* her grown very plump, full-busomed, with blond hair, living in a small flat with a maid, walking in the park with a Peki-

nese, motoring with a Jewish stock-broker. With a fierce appetite for food and drink, when all other appetite is gone, all other appetite gone except the insatiable increasing appetite of vanity: rolling on two wide legs, rolling in motorcars, rolling toward a diabetic end in a seaside watering place ».

Quanto poi alla sua storia passata, continua Eeldrop, è presto detta: una picaresca odissea da Honolulu a San Francisco, da Parigi a Londra dove riesce a pubblicare un sottile libretto di poesie. Ma neppure queste notizie biografiche, come i pochi documenti rimasti o il ricordo che di lei ha Appleplex: « The memory of Sherazade is to me that of Bird's custard and prunes in a Bloomsbury boarding house », forniscono la chiave del personaggio. Dicono le vicende della sua vita, della nascita americana ed educazione europea, dei matrimoni, della sua attività di scrittrice, come in una vivisezione parodistica di un personaggio di James. Finché Eeldrop non interviene creando una nuova immagine fantastica, non più vaga e soggettiva come la prima volta, o caricaturale e deformante come la seconda, ma concreta, tangibile, reale. Sherazade vista in una stanza, sola, al momento del risveglio. Ci si riallaccia qui a cose dette nella prima parte:

« I test people, — said Eeldrop — by the way in which I imagine them waking up in the morning ».

E la visione è proiezione dell'immagine, di quella « visual imagination » attraverso cui Eliot vede la realtà come un cieco veggente, come Tiresia:

« I am not drawing upon memory when I imagine Edith waking to a room strewn with clothes, papers, cosmetics, letters and a few books, the smell of Violettes de Parme and stale tobacco. The sunlight beating in through broken blinds, and broken blinds, keeping out the sun until Edith can compel herself to attend another day ».

L'immagine tuttavia non è dolorosa: c'è solo confusione e pigrizia: « Yet the vision does not give me much pain ». La partecipazione di sofferenza che c'è in Tiresia (« And I Tires-

sias have foresuffered all . . . ») qui non si verifica e Eeldrop esce dalla stanza, dove l'odore di tabacco si mescola con quello di violetta, per trasferire bruscamente il discorso da quella visione della realtà privata del personaggio a un giudizio sulla sua poesia.

« I think of her as an artist without the slightest artistic power ».

Le motivazioni estremamente chiare e precise di questa affermazione introducono nel dialogo alcuni punti chiave del pensiero critico di Eliot in quegli anni: in particolare le sue idee sull'impersonalità dell'arte.

Inizia precisando il rapporto tra l'opera e il suo autore. Questi, insiste, non si può separare dal suo lavoro:

« I mean that what holds the artist together is the work which he does; separate him from his work and he either disintegrates or solidifies. There is no interest in the artist apart from his work ».

E procedendo chiarisce meglio quale deve essere, a suo avviso, il meccanismo psicologico dell'artista nei confronti della realtà: la necessità da parte sua di essere insieme istintivo e razionale, di funzionare, come dirà Eliot nei saggi, da catalizzatore di pensiero e di senso. È in questo che Edith-Sherazade fallisce:

« I think she fails to be an artist: she does not live at all upon instinct. The artist is part of him a drifter, at the mercy of impressions, and another part of him allows this to happen for the sake of making use of the unhappy creature. But in Edith the division is merely the rational, the cold and detached part of the artist, itself divided. Her material, her experience that is, is already a mental product, already digested by reason ».

Nel saggio *Tradition and Individual Talent*, lo stesso concetto trova il suo correlativo oggettivo nell'immagine del filo di platino:

The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but the more perfect the artist the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more per-

fectly will the mind digest and transmute the passions which are its material²⁰.

Appleplex è questa volta dello stesso parere. Non solo, ma aggiunge di suo, chiarendo il processo di oggettivazione a cui l'artista sottopone se stesso:

« And hence also — continued Appleplex catching up the thread — Edith is the least detached of all persons, since to be detached is to be detached from one's self, to stand by and criticize coldly one's own passions and vicissitudes ».

Non è altro che la teoria eliotiana della « fuga dalla personalità » diversamente espressa e rapportata a Edith che così dopo essere servita, come Sherazade, per semplificare un certo processo di creazione poetica viene ora lei stessa assunta ad esempio negativo del meccanismo creativo.

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality but an escape from personality. But of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things²¹.

Il dialogo si chiude così su questo punto d'accordo e il proposito di ritrovarsi per discutere « of Sets and Society », la sera seguente. E qui la pubblicazione si interruppe senza alcun preannuncio di capitoli successivi. Nelle ultime frasi ancora un richiamo indiretto a Flaubert, allo scrittore questa volta così come ne aveva parlato De Gourmont:

Comme Flaubert est l'un des écrivains les plus profondément personnels qui furent jamais, l'un des ceux qui se laissent le plus clairement lire à travers la dentelle du style, il est facile de suivre dans l'oeuvre le dépouillement progressif de l'homme²².

Il paradosso dell'impersonalità personale vale anche per Eliot.

LAURA CARETTI

20. *art. cit.*

21. *ibid.*

22. REMY DE GOURMONT, *Le problème du Style*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 105.