

IL « JURGEN » DI JOSEPH BRANCH CABELL

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.
They said, « You have a blue guitar,
You do not play things as they are ».
The man replied, « Things as they are
Are changed upon the blue guitar ».
And they said then, « But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves.
A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are ».

È la lirica introduttiva di *The Man with the Blue Guitar* di Wallace Stevens, che pone i motivi via via ripresi e variati e risvoltati nella raccolta: il contrasto fra *things as they are* e la musica della chitarra azzurra, il loro conciliarsi e divergere:

« And things are as I think they are
And say they are on the blue guitar »;...
« An absence in reality.
Things as they are. Or so we say
But are these separate? »

Ma di dove viene a Stevens quell'ossessivo ritornello: *things as they are?* Non era forse il *leit-motiv* del *Jurgen* di Joseph Branch Cabell?

E, fra le voci più sottili e sofisticate della poesia moderna americana, in *Armageddon* di Crowe Ransom, nella giocosa tenzone del Cristo e dell'Anticristo, non si coglie forse una rifrazione dei modi propri al Cabell? L'accostamento è stato già accennato¹, e si presta a precisi riscontri. Si pensi all'apertura di canto:

Antichrist, playing his lissome flute and merry
As was his wont, debouched upon the plain;
Then came a swirl of dust, and Christ drew rein,
Brooding upon his frugal breviary

.

¹ Da Horace Gregory e Marya Zaturewska nella loro *History of American Poetry*, New York, Harcourt & Brace, 1942, pp. 363-368.

Antichrist and the armies of malfeasance
Made songs of innocence and no bloodshed.

The Immortal Adversary shook his head:
If now they fought too long, then he would famish;
And if too much blood was shed, why, he was squeamish:
« These Armageddons weary me much », he said.

L'introduzione del Cristo, con quel modo piano e leggendario (« Then came a swirl of dust... »), la giustapposizione di modi aulici e di parole arcaiche a osservazioni banali dette con la ridicola compitezza della conversazione quotidiana, non sono proprie alle narrazioni di *Jurgen*? Ed anche il tema della finale coincidenza o almeno affinità di fede e miscredenza era stato proprio di *Jurgen*. Ma anche nell'altra lirica del Crowe Ransom, *The Tall Girl*, facilmente si colgono echi della svagata fatuità di tono di *Jurgen*: la regina dell'inferno e la regina dei cieli (« in the likeness, I hear, of a plain motherly woman », come la Mother Sereda di *Jurgen*) sono esseri che parlano con l'assurda *primness* delle creature di Cabell.

Che Cabell, o meglio quel tanto di lui che anche ai più recisi detrattori parve degno di essere salvato, *Jurgen* e qualche novella, echeggi seppur vagamente in quanti seguirono, finanche in Faulkner², giustifica un riesame della sua opera, o quanto meno della sua poetica.

* * *

Nel primo dopoguerra vi fu un'effimera reviviscenza di dandyismo letterario: ebbero la loro breve stagione gli « squisiti », uscì *Painted Veils* di Huneker (1920), George Jean Nathan invocò l'arte per l'arte nel suo *The World in Falsehood* (1923).

Kazin³ raggruppava insieme Eleanor Wylie, con le sue lambiccate rievocazioni di cose e persone impreziosite dal tempo ed il Van Vechten. E ancora Hergesheimer raggiunge secondo certi contestabili giudizi la costellazione di ultimi decadenti, al cui centro si pone il fatuo medievalista, Joseph Branch Cabell. Esaltato come nuovo Shaw,

² Accenna all'influenza di Cabell in *Soldier's Pay* Nemi d'Agostino nel suo « William Faulkner », in *Studi Americani*, I, p. 265.

³ In *On Native Grounds*: « The Exquisites », pp. 231-368, New York, Reynal & Hitchcock, 1942.

o Chesterton, per la satira divertita⁴, come necessaria premessa del sarcasmo socialmente impegnato di Sinclair Lewis⁵, come Anatole France americano, addirittura additato come maestro della prosa ornata dal Mencken e accostato in un parallelo di superficialità giornalistica al Pater; stroncato con esatta valutazione dal Lewisohn che lo riduce ad un « quivering and arrogant ego »⁶ e finalmente posto nella sua esatta luce dallo Hoffman⁷, Cabell è poi giunto in Italia in uno strano travestimento: talune fra le più povere e più narcisistiche delle sue opere sono state tradotte sotto il titolo di *Incubo*, e presentate addirittura come voce americana del dadaismo e del surrealismo.

A ridurre nei limiti reali la fievole protesta di Cabell è sufficiente riprendere la sua dichiarazione programmatica, la poetica esposta nella raccolta di saggi *Beyond Life* (1919).

L'arte è per Cabell essenzialmente ricreazione, in entrambi i sensi, formazione della realtà, attività che dà forma e senso al reale e divertimento-evasione:

...the shape-giving principle of all sentient beings is the artistic. That is a mere matter of looking at living creatures and noticing their form...

⁴ V. L. Parrington, *Main Currents of American Thought*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1927, pp. 335-345. Alle cautele con cui vanno accolte le prospettive critiche del Parrington accenna S. E. Hyman, *The Armed Vision*, New York, Knopf, 1952, p. 95.

⁵ H. S. Canby, « Fiction sums up a Century » (pp. 1219-1222 della *Literary History of the United States* di Spiller, Johnson, Thorp e Canby, New York, Macmillan, 1953).

⁶ *Story of American Literature*, The Modern Library, New York, 1939, pp. 528-531.

⁷ F. J. Hoffman in *Il Romanzo in America* (Roma, Storia e Letteratura, 1953) ha saputo nettamente delineare il giudizio che si ha ragione di ritenere definitivo: *Jurgen* è l'unico romanzo sopravvissuto della prima maniera di Cabell, degno di ricordo come « curiosità letteraria » (p. 130). Va tuttavia segnalato un dissenso abbastanza motivato di Edd Winfield Parks (« J. B. Cabell », in *Southern Renaissance* di Rubin e Jacobs, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1955): *Figures of Earth* torreggerebbe sulle altre opere. Ma Parks ricade nella schiera dei critici timorati censurata a ragione dal Lewisohn e in particolare fonda il suo giudizio esclusivamente sulla poetica del Cabell stesso assunta a criterio di giudizio estetico, procedendo quindi a rivalutare *Figures of Earth* rispetto a *Jurgen* in quanto il protagonista Manuel sarebbe una compiuta esaltazione dell'uomo d'azione sorretto dall'afflato cavalleresco, « a symbol of chivalry here on earth », mentre *Jurgen* sarebbe l'eroe razionalistico. Invero è appunto questo un argomento a favore del primato di *Jurgen*, giacché meglio vi si svolge quella *music of ideas* nella quale il Cabell eccelse nelle sue prime opere.

But the principle goes deeper, in that it shapes to the mind of men, by this universal tendency to imagine — and to think of as in reality existent — all of the tenants of earth, and all the affairs of earth, not as they are, but «as they ought to be». And so it comes about that romance has invariably been the demiurgic and beneficent force, not merely in letters, but in every matter which concerns mankind; and that «realism», with its teaching that the mile-posts along the road are as worthy of consideration as the goal, has always figured as man's chief enemy.

L'artista, proclama Cabell, deve essere sottratto alla pressione della realtà banale, deve sentire in sé la forza demiurgica che gli consente di favoleggiare senza peso terrestre.

L'arte greca fu sublime indifferenza verso la realtà, la letteratura medievale ebbe in altrettale disdegno ogni remora realistica, e anche i poeti della Rinascenza furono ben lungi dalla contaminazione del quotidiano («in Marlowe's superb verse there is really very little to indicate that the writer had there encountered any human beings»). Quanto ai maestri del romanzo ottocentesco inglese, Cabell fa delle osservazioni acute sulla irrealtà dei loro personaggi, («on no plea could they be bound to emulate malfeasance»), e sottolinea l'architettura di una inverosimile urbanità e di una ben girata preziosità dei dialoghi di Jane Austen. L'arte è dunque, come egli afferma (in un linguaggio che è appunto improntato all'urbanità seriamente fatua e puntigliosa dei personaggi di Jane Austen, che per avventura avessero colto qualche vago indizio di prewildismo nell'aria) destinata a «gracefully to prevaricate about mankind and human existence».

Ma la più portentosa evasione dalla realtà che mai si sia data è lo spirito cavalleresco, dunque un mondo cavalleresco dovrà essere rappresentato dall'arte. Su questo sillogismo gira tutta la poetica di Cabell, che non sfocia comunque in un gusto di medievalismi alla Tennyson poiché la cavalleria deve restare una *dynamic illusion*, non già una reviviscenza in quanto illusione e non una vera e propria dinamo e quindi neanche una riforma delle realtà, come nel più impegnato Henry Adams alla ricerca del segreto delle cattedrali.

Nel suo saggio Cabell trova i principî della cavalleria enunciati in un immaginario Nicolas de Caen, nel *Dizain de Reines* e nel

Roman de Lusignan (suoi immaginari trattati): gli uomini illustri sono vassalli di Dio, in contatto con il mondo celeste — le donne sono rivali o *memento* della divinità. Di qui la prospettiva grandiosa della vita umana, proiettata nei rapporti con il cielo e devota al *domnei* o culto della donna (« there is something not unpathetic in the thought that this once worldcontrolling force is restricted to-day to removing a man's hat in an elevator and occasionally compelling a surrender of his seat in a street-car »).

Codeste fragili idee avevano dettato le novelle di *The Line of Love* (1905), delle quali una comparve su *Americana*: « Porcelain Cups » tradotta dal Piovene. Una bella dama riceve con distratta lievità gli omaggi di uno statista tutto perduto nei suoi sogni politici e del cupo Marlowe; ma non la scuoteranno le notizie della morte del politico e del poeta, poiché le sono portate da un bel giovane rozzo che sa ben stare attaccato a « things as they are », senza sbavature cavalleresche.

Così nelle altre composizioni medievaleggianti ritorna il tema sulle labbra di personaggi che si perdono in lunghi e incoerenti discorsi mimando la grazia di Jane Austen. Come suonerà un distico di Stevens: « It is never the thing but the version of the thing / The fragrance of the Woman, not her self », sia che il giovane Florian (in « The Wedding Jest », da *The Line of Love*), per incantesimo di un suo amico morto resti giovane pur nel passar degli anni, dovendo constatare che la donna amata è stata usurata dalla banalità, sia che Felix Kennastor (in *The Cream of the Jest*, 1917) pur vivendo a Lichfield evada nell'immaginario ritrovandosi nell'inesistente Poictesme come il trovatore Horvendile.

Ma l'unica opera che sia degna di un attento esame resta *Jurgen*, uscita appunto nel 1919, divenuta rapidamente famosa e anche inserita, in quegli anni, entro una temperie abbastanza diffusa di vagheggiate evasioni dal mondo banale consumato nell'adorazione del denaro e privo di dimensioni mitiche. Un tentativo per molti versi analogo di riafferrare l'incanto del *domnei* e del favoleggiare medievale s'era avuto nello *Spirit of Romance* di Ezra Pound (1910), in cui più d'una tesi è concorde con la poetica di Cabell (« Good art

begins with an escape from dullness... the thrill which mere reality would never satisfy» sono tratti di sconcertante somiglianza con Cabell del più sanguigno Ezra Pound). *Jurgen* non era peraltro in alcun modo vicino ai ritorni verso dimensioni mitologiche, verso le forze dinamiche del mondo antico — e tutt'al più poteva trovare dei punti di contatto con il *celtic revival* di un Barrie; non preparava un viaggio verso la città della notte, ma soltanto un canovaccio per una *Christmas pantomime*, sebbene qua e là corsa dal gusto di quella che Pound chiamava «music of ideas».

* * *

Jurgen è un usuraio a riposo di mezza età che un giorno cerca la moglie in un antro celebrato come ritrovo stregonesco. Incontra una sequela di avventure, imbattendosi nei miti in persona di bellissime donne che tutte finiscono col confluire in una sola, ideale, quella creata dal *domnei* cavalleresco, e con tutte gode la sua ora di piacere. Le avventure si innestano l'una sull'altra in una successione che ha un tono favolistico; si ricordano gli attacchi degli episodi successivi in Lewis Carroll (ma l'esilità dell'ispirazione di Cabell non permette di stabilire un raccordo; in Carroll si celebrava, come ha dimostrato l'Empson, un ritorno all'innocenza presessuale e si dava il rovescio subcosciente della società vittoriana, mentre *Jurgen* non riesce mai a superare i limiti della curiosità letteraria), si ricordano anche gli attacchi del narrare di Bunyan (per quell'uso biblico dell'*And* a inizio di periodo e degli ausiliari arcaici: così, «And a host of boys and girls did *Jurgen* see in the garden»).

Jurgen incontra il centauro Nesso dal quale riceve la lucente camicia e il dialogo fra loro ha inizio in un tono di sottile piacevolezza:

«Hail friend», says *Jurgen*, «if you be the work of God». «Your protasis is not good Greek», observed the Centaur, «because in Hellas we did not make such reservations».

In groppa al centauro comincia la sua cavalcata. E già si possono cogliere i vizi e la virtù dello stile di Cabell in queste prime pagine. Spesso la musica delle parole attinge ad altri effetti, ma mai senza

che venga rotta dall'intrusione della banalità. Talvolta questa è voluta, per ribadire che si tratta ahimé di un mondo immaginario, ma talvolta è puramente involontaria.

È certamente volontario quell'uso di aggettivi banali, da conversazione mondana di personaggi di Jane Austen (*tolerably happy, reasonably sorry*), quel giro pomposamente ridicolo di frasi come « afraid of shocking Dorothy's notions of decorum », quel sorrisetto banale di « I remember the curving and the feel of her red mouth and once *when I was bolder than ordinary* ».

Ma certamente involontario è l'afflosciarsi di questa frase congegnata con straordinario gusto musicale:

Woods which were composed of big trees standing a goodish distance from one another with the Centaur's gilded hoofs rustling and sinking in a thick carpet of dead leaves, all grey and brown, in level stretches *that were unbroken by any undergrowth*;

il ritmo e la melodia sono bruscamente interrotti dalla relativa di tono didascalico (una sensibilità più attenta avrebbe espunto *that were*). Il *pastiche* linguistico, di intonazioni bibliche e di banali urbanità diventa a tratti un centone.

Uno dei primi incontri di Jurgen è con una donna amata in gioventù, e la rievocazione dei loro amori è sempre giocata in quell'alternarsi di facile *humour* (« exceeding wickedness ») e di tratti o spunti poetici (anzi, di un tratto che sarà più tardi un *cliché* poetico):

Is it not strange that our exceeding wickedness should have resulted in nothing save the memory of dust upon a lamp chimney?

Un altro incontro fondamentale è con Old Mother Sereda, la donna archetipo che banalizza ed usura, che consuma il lustro delle cose. Agli antipodi di questo nefasto principio cosmico è il reame cavalleresco dove Jurgen incontra l'amore della principessa Guenevere e dove ha una conversazione con il vescovo Merion. E qui si tocca un punto di autentica e goduta satira, dove l'influsso dell'*Ile des Penguins* è tangibile, e dove il cristianesimo è assimilato ad un

mondo di miti accavallati, ad una *confused chattering* esattamente al modo dei miti immaginari di Kennaston e di *Jurgen*:

Why indeed... one cannot but sympathise with Pilate in thinking that the truth about him is very hard to get at, even nowadays. Was He Melchisedec, or Shem, or Adam? or was He verily the Logos? and in that event, what sort of a something was the Logos? Granted He was a god, were the Arians or the Sabellians in the right? had He existed always, co-substantial with the Father and the Holy Spirit, or was He a creation of the Father, a kind of Israelitic Zagreus? Was he the husband of Acharamoth, that degraded Sophia, as the Valentinians aver? or the son of Pantherus, as say the Jews? or Kalakau, as contends Basilidês? or was it, as the Docêtes taught, only a tinted cloud in the shape of a man that went from Jordan to Golgotha? or were the Merinthians right?

La prossima tappa del vagabondaggio di *Jurgen* è la terra di Cuccagna. È nelle dolci accoglienze delle abitatrici di Cuccagna che il puritanismo delle bizzarre società per la lotta contro il vizio trovò l'occasione della battaglia giudiziaria contro *Jurgen* (esse « bathed *Jurgen* giving him astonishing caresses — with the tongue, the hair, the finger — nails and the tips of the breasts », dove incidentalmente si può osservare l'uso tipico di Cabell dell'aggettivo *astonishing*, che dà il solito tono di blanda e fatua ironia). Anaitis domina Cuccagna, personificazione del mito della Venere Pandemia, cui è sacro ogni atto che si consumi « by the commingling of bloodshed with pleasure, by the joy that mimics anguish, with sighs and shudderings, and by contentment which mimics death ». Da lei *Jurgen* impara tutte le raffinatezze del piacere, viene iniziato ai misteri orfico-crotici. La vena di Cabell qui si esalta fino a raggiungere pagine di abilità allegorica e satirica che giustificano talvolta gli accostamenti al *Candide*.

Jurgen deve tollerare il parentado di Anaitis, che si compone di mostri d'ogni sorta in forma animalesca, ma trova diversivo nella biblioteca ben fornita d'ogni sorta di libri spintriaci e conforto nell'osservare le figliolette di Anaitis, le piccole Eumenidi « the young Furies... he found their innocent prattle to be far more intelligent, in essentials, than he found the talk of the fullgrown

nature myths who infested the palace of Anaitis... rather pathetically earnest and unimaginitive little lasses... they inherited much of their mother's narrow-mindedness ».

I miti sussistono finché non vengano eliminati dal Gran Filologo, che deve anche stabilire quale sia la natura di Jurgen: studian-dola viene alla conclusione che Jurgen deriva da *jargon*, da un chiacchiericcio quale emettono gli uccelli all'alba, quindi lo classifica tra i miti solari (tratto di satira poco riuscita).

Da Cuccagna Jurgen passa a Pseudopoli, la terra dei miti ellenici, retta dalla bella Elena. Ma scopre che ninfe, fauni, e altre creature non fanno se non « what is expected of them », il loro noioso dovere di fauni dediti alla lascivia, di ninfe eternamente inquisite e catturate, benché Pseudopoli sia in guerra con Filistia. Jurgen domanda al vecchio Sileno, doverosamente ebbro, come mai viga la guerra fra due paesi dove impera ugualmente la legge del noioso dovere. Sileno spiega che Koshchei, colui che creò le cose come sono, creò i filistei sull'immagine di talune delle cose come sono, e gli altri sull'immagine di altre delle cose come sono.

I filistei conquistano Pseudopoli e processano Jurgen. Appare il *Tumble-Bug*, lo scarabeo stercorario intento con malodorante sincerità a perseguire le menti vive della letteratura.

È un capitolo che suscitò gli entusiasmi di Mencken, e molte delle invettive menckeniane antifilisteie ed antidemocratiche qui trovano un'eco fantasiosa. Le vittime del *Tumble-Bug* sono stati Poe, Whitman, Twain (che però fu talmente spaventato dai filistei da nascondere parte di quanto aveva creato, che uscì postuma).

Jurgen visita inferno e paradiso. L'inferno fu creato da Koshchei che creò le cose come sono perché l'orgoglio degli uomini lo esigea, non potendo essi tollerare che i loro peccati fossero di così scarsa importanza da non meritare un eterno castigo. Così i diavoli domandano a Jurgen:

— Your conscience does not demand that you be punished?

— My conscience, gentlemen, is too well-bred to insist on anything

risponde Jurgen. Il paradiso invece è retto dal Dio della nonna di Jurgen che « sat upon a throne, beside a sea of crystal... at his feet

burned seven lamps and four remarkable winged creatures lay there chaunting softly» (dove il tocco fatuo di Cabell è in quel «remarkable»).

Infine Jurgen giunge alla presenza di Koshchei, al quale sono impossibili l'orgoglio e l'amore, poiché fece le cose come sono e contempla le cose come sono, e gli domanda «just why you made things as they are». Koshchei replica domandandogli perché mai dovrebbe rispondere, Jurgen osserva che sarebbe una soluzione equa del lungo racconto, al ché Koshchei gli ricorda che egli non ha nulla a spartire con la giustizia. E si conclude che la poesia è la rivolta dell'uomo contro le cose come sono; Jurgen torna a fare l'usuraio estorcendo i beni delle vecchie che debbono pagarsi gli amanti.

* * *

La saga di *Jurgen* fu poi svolta nel quadro di una leggenda assai più vasta, accentrata attorno a Manuel, entro una terra di Poictesme, precisata con la stessa accuratezza di Yoknapatawpha⁸. Ma lo svolgimento era meccanico. Lo stile di Cabell non seppe mai svariare da quell'uniforme e tedioso umorismo che fa leggermente lievitare una frase per poi insinuarvi la locuzione stantia, il giro colloquiale, dal gioco del *pathos-bathos* che ripete fino alla più irritante noia e che nei tre romanzi *Smith*, *Smirt*, *Smoith* diventa una allegoria dei rapporti dell'autore con i critici e con il pubblico.

La valutazione dell'opera complessiva rischia di appesantire soverchiamente il peso negativo del giudizio su *Jurgen*, opera affine a talune che in quegli anni scriveva in Italia il Bacchelli

⁸ Nello studio citato del Parks è indicata la bizzarra schiera di laudatori di codesta costruzione grandiosamente inane. L. Untermeyer vi ravvisa una fuga, Warren Mc Neill invece suggerisce di scorgervi una sonata a tre temi. Sono confronti di struttura che non valgono a modificare il giudizio sulla validità artistica della prosa cabelliana; quanto agli argomenti addotti, che vi si possano isolare versi metricamente scandibili e che ci sia ampio campo di deliziarsi ricostruendo gli anagrammi sottilissimi disseminati nell'opera (Turoinc = routine; Caer Omn = romance), essi sono ben poco probanti, anzi il gusto lezioso e puerile dell'anagramma è indice di un divertimento di ordine pratico piuttosto che estetico.

Degli esempi di gratuiti paragoni musicali il più bizzarro è l'accostamento della chiusa di *Jurgen* alla quinta di Beethoven, in Russel Blankenship, *American Literature*, New York, Molt & Co., 1947, pp. 685-695.

(da *Lo sa il Tonno* alla *Città degli Amanti* alla rifacitura dell'Amleto, tentata anche dal Cabell). Esso rappresentava la culminazione bizzarra di un gusto che già si poteva cogliere nelle avventure del Connecticut Yankee alla corte di re Artù o nella storia di Giovanna d'Arco ripresa dal Twain. S'è visto che Twain è richiamato espressamente in *Jurgen*. E anche certa poetica di Poe, che chiede alla poesia di essere « airy and fairy-like » può trovare rispondenze nella prosa di Cabell, ma mediata, ahimé, con un umorismo che, forse con l'intenzione di arieggiare i dialoghi di Jane Austen, addirittura cade nella scipita giocosità di Wodehouse. Ed è un nome, questo, che definisce non solo un'affinità ma un livello letterario irrimediabilmente mediocre. La satira delle idee invece rimane, a dispetto della povertà artistica, un fatto di costume che si pone su un piano più meditato e sottile delle invettive e dei sarcasmi di Mencken, e che non ebbe scarsa parte e nel rompere le convenzioni di puritano conformismo e nel proporre dei motivi, delle figurazioni, dei problemi perfino, a quanti seguirono. Infatti la sua *music of ideas*, come tale è più raffinata di quelle composte dai « cliché mongers of the twenties ».

ÉLÉMIRE ZOLLA