

HERMAN MELVILLE, «THE CONFIDENCE-MAN»
E IL TESTAMENTO LETTERARIO
DI UN'AMERICA CHE NON C'È*

1. *Il contesto dell'inganno: lo spazio*

At sunrise on a first of April, there appeared, suddenly as Manco Capac at the lake Titicaca, a man in creamcolors, at the water-side in the city of Saint Louis. [...] In the same moment with his advent, he stepped aboard the favorite steamer Fidèle, on the point of starting for New Orleans. Stared at, but unsaluted, with the air of one neither courting nor shunning regard, but evenly pursuing the the path of duty, lead it though solitudes or cities, he held on his way along the lower deck until he chanced to come to a placard nigh the captain's office, offering a reward for the capture of a mysterious impostor, supposed to have recently arrived from the East [...].¹

Con l'arrivo di un misterioso uomo vestito di bianco al porto di St. Louis si apre *The Confidence-Man* (1857), l'ultimo romanzo di Herman Melville. Ambientato su un battello che discende il Mississippi dall'alba al tramonto del primo d'aprile, l'opera ruota intorno alla figura di un imbroglione e ai molteplici travestimenti che questi assume per truffare i passeggeri in viaggio verso New Orleans. Tanti sono i personaggi che si avvicendano sulla scena accanto al *confidence-man*, inafferrabile dietro alle sue maschere: quella di Black Guinea, il nero storpio che elemosina denaro; del rappresentante di un fantomatico Seminole Widow and Orphan Asylum, che si appella invano

*) Parte di questo saggio è stato presentato al Convegno interdisciplinare «Transatlantici ed altri bastimenti». Transiti, desideri, memorie organizzato dal Dipartimento di Letterature straniere, Comparatistica e Studi culturali dell'Università di Trieste (27-26 ottobre 2007). Un ringraziamento particolare a Mario Corona, Mario Maffi e Caroline Patey: le loro osservazioni sono state un prezioso strumento per la riscrittura di questo saggio.

¹) *The Confidence-Man* (1857) = Melville 1971, p. 1. I riferimenti successivi saranno sempre a questa edizione, a cura di Hershel Parker, e verranno indicati con l'abbreviazione *CM*, seguita dal numero di pagina.

a un uomo d'affari; del presidente della Black Rapids Coal Company, che invita alla speculazione finanziaria (cercando persino di vendere azioni di una fantomatica New Jerusalem del Minnesota); del medico che pubblicizza il suo «Omni-Balsamic Reinvigorator» e persuade anche i malati più scettici; e forse anche di Frank Goodman, «the cosmopolitan», che seppur spesso mediatore e sostenitore della fiducia negli altri, nelle ultime righe del romanzo sembra in procinto di truffare un vecchio gentiluomo.

The Confidence-Man è un testo che sembra fin dall'inizio avere tematicamente e stilisticamente poco a che vedere con l'autore di *Typee* e *Redburn*, all'epoca i maggiori successi di Melville. A differenza delle precedenti opere, *The Confidence-Man* è un vero e proprio romanzo di parole, centrato su dialoghi che lasciano poco spazio a qualunque tipo di connotazione realistica. Nonostante l'autore affronti qui l'Ovest per la prima volta come *setting* di un racconto, a distanza di vent'anni dal suo unico viaggio sulla frontiera², i Territori nascono sulla pagina melvilliana già privati del fascino e dell'attesa che suscitavano nei romanzi precedenti i nuovi lidi quali le isole polinesiane o l'Europa. Melville al contrario evoca uno spazio molto lontano dall'avventura e dall'iconografia tradizionale del West. Egli *evoca* appunto, senza mai mostrare: questo West non si dispiega sotto gli occhi del lettore, ma scompare letteralmente dalla pagina nel momento in cui il *Fidèle* leva gli ormeggi dal porto di St. Louis.

In un romanzo fatto soprattutto di voci, lo spazio è il grande assente sulla scena. La sua mancanza costituisce una anomalia se si pensa all'importanza rivestita dalle geografie statunitensi (reali e simboliche) nelle opere melvilliane. Gli Stati Uniti e il loro complesso rapporto con il Vecchio Mondo e il Pacifico avevano costituito lo sfondo di buona parte dei precedenti romanzi e racconti. Da *Mardi* (1849) a *Moby-Dick* (1851) fino a *Benito Cereno* (1855) e *Israel Potter* (1855), Melville non aveva mai cessato di parlare della propria madrepatria, trasponendo sovente nei

²) L'unico viaggio di Melville nell'Ovest risale al 1840, quando l'autore visitò uno zio da poco trasferitosi a Galena, Illinois, sulle rive del Mississippi. Nell'interessante saggio di John W. Nichol, *Melville and the Midwest*, il critico ricostruisce il viaggio compiuto dall'autore. La cittadina di Galena era all'epoca un autentico avamposto, vicinissima a tribù indiane che solo da pochi anni erano state espropriate dei loro territori (gli scontri risalgono al 1832). Fondata solo quindici anni prima, nel 1826, era in breve diventata un piccolo centro nevralgico non solo per le rotte Est-Ovest, ma, grazie al fiume, anche per quelle fra Nord e Sud. Se il soggiorno a Galena diede a Melville l'opportunità di una conoscenza diretta dell'Alto Mississippi, molto importanti furono anche le sue letture: dagli scritti di George Bancroft alle opere di James Fenimore Cooper, al testo di James Hall *Sketches of History, Life, and Manners, in the West 1835*, all'opera di Francis Parkman, *The California and Oregon Trail* (1849), che Melville peraltro recensì, fino alle cronache di Timothy Flint, a cui Melville attingerà ampiamente per *The Confidence-Man*. Altre fonti importanti furono il Libro dei Mormoni e le opere di Cotton Mather, i cui *Magnalia Christi Americana* (1702), costituirono la lettura principale del periodo che precedette la stesura di *The Confidence-Man*. Vd. Nichel 1970; Bercaw 1987.

romanzi di mare gli ampi scenari a Ovest degli Allegheni in grandi distese d'acqua dell'Atlantico e del Pacifico: mari come «sea pastures, wide-rolling watery prairies»³ ancora inesplorati, rimando esplicito a quei territori via via incorporati dalla nazione statunitense nella sua espansione verso Ovest.

Il cambio di rotta formale e la rinuncia dell'autore a descrivere realisticamente un contesto che ben si prestava al racconto d'avventura fecero sì che l'opera faticasse a trovare i consensi del pubblico e l'attenzione della critica. *The Confidence-Man* era non solo visto come un elemento spurio nella parabola di un autore a lungo impegnato in una rappresentazione vivida e realistica delle geografie dell'altrove (almeno fino a *White Jacket*), ma veniva anche percepito dai contemporanei di Melville come un elemento dissonante nello stesso *corpus* delle lettere americane. Era un'opera che sembrava forse più parlare d'Europa che d'America, come scrisse un anonimo recensore sulle pagine dello *Spectator*: «The spirit of satire seems drawn from the European writers of the seventeenth and eighteenth centuries, with some of Mr. Melville's own Old World observations superadded. It sometimes becomes a question how much belongs to the New World, how much to the Old, and how much to exaggerated representation, impressing a received truth in the form of fiction»⁴.

Fino agli anni '60, pur con debite eccezioni⁵, il romanzo è stato relegato dalla critica al silenzio e considerato, analogamente a *Pierre, or The Ambiguities*, un autentico suicidio professionale da parte di un autore che a soli 37 anni deciderà di metter fine alla propria carriera di romanziere⁶. Proprio in quanto ultimo atto che precede il silenzio letterario da parte di Melville, l'Ovest scelto come *setting* di *The Confidence-Man* potrebbe apparire un elemento casuale, un palcoscenico come un altro per ambientare la disillusione e sfiducia nel mondo della scrittura, e di quello che sta intorno ad essa. Eppure, nella parabola narrativa melvilliana che appare sovente come un «ritorno verso casa», dalle isole lontane dei Mari del Sud attraverso l'Europa e poi agli Stati Uniti⁷, un contesto geografico e culturale quale il Mississippi sembra qualcosa di più di uno sfondo neutro su cui mettere in scena il proprio disincanto. Con *The Confidence-Man* Melville pare al contrario portare a compimento il processo di riavvicinamento e di critica

³) *Moby-Dick*, 1983, p. 1308.

⁴) Unsigned review, «*Spectator*» (April 11th 1857), pp. 398-399.

⁵) Vd. Chase 1949.

⁶) Melville pubblicherà nei quattro decenni successivi solo quattro opere poetiche: *Battle Pieces and Aspect of the War* (1866); *Clarel* (1876); *John Marr and Other Sailors* (1888); *Timoleon* (1891).

⁷) Mentre i primi tre romanzi (*Typee*, *Omoo* e *Mardi*) riguardano l'esplorazione reale e simbolica dei Mari del Sud, *Redburn* e alcuni dei racconti di *The Piazza Tales* vertono sul rapporto fra Inghilterra e Stati Uniti. Se una riflessione simbolica sulla nazione statunitense emergono già in *White Jacket* e in *Moby-Dick*, sarà poi con i successivi *Pierre* e *Israel Potter* che Melville concentrerà l'attenzione sulla propria madrepatria.

nei confronti della propria madrepatria, andando a colpire con l'Ovest il cuore stesso della nazione: il cuore della sua geografia, certo, ma anche il cuore del mito, che ritrovava proprio nella incompiutezza della frontiera il segno della unicità ed eccezionalità statunitense.

In Italia Agostino Lombardo intuì per primo non solo l'importanza delle opere successive a *Moby-Dick*⁸, ma anche la ricerca stilistica di un autore che mirava a racchiudere anche nello spazio, reale e semantico, i segnali di crisi nella società a lui contemporanea. Anche Sergio Perosa, che per primo tradurrà *The Confidence-Man* nel 1961, coglie in *The Confidence-Man* una vibrante critica nei confronti degli Stati Uniti, intrecciata e nascosta dietro alla speculazione filosofico-religiosa. Non sono poi mancati, dagli anni '80 in avanti, i tentativi di contestualizzazione storica dell'opera, e vi sono stati alcuni studiosi che hanno ricercato nel testo le tracce del discorso in Melville mai interrotto sulla genesi e il divenire degli Stati Uniti: da Nathan Sumner che si concentra sullo scarto fra mito e realtà della frontiera che il romanzo disvela, a Joyce Sparer Adler e Caroline Karcher, che leggono *The Confidence-Man* rispettivamente come metafora dei conflitti nazionali e come critica del sistema schiavista, fino a Edwin Fussell, che ritrova nell'opera melvillianiana una potente accusa nei confronti dello spirito dell'Ovest⁹.

Più recentemente, con l'avvento del decostruzionismo, la critica melvillianiana ha guardato con maggior attenzione alle convergenze fra contenuto e struttura dell'opera: Henry Sussman, Clark Davis, Jonathan Cook ed Elisabeth Renker hanno fra gli altri sottolineato il tentativo di Melville di creare un impianto formale e un linguaggio letterario che riuscissero in qualche modo a racchiudere e restituire stilisticamente la frammentarietà e la falsità della nuova società americana, e con essa la disillusione di Melville nei confronti del futuro statunitense¹⁰. Ed è proprio dalla disgregazione che è insieme formale e contenutistica che questo saggio prende le mosse, per tentare di spiegare, fra analisi testuale e analisi culturale, l'assenza principale dentro al testo: quella appunto dello spazio. Un'assenza significativa per una nazione che si percepisce e rappresenta soprattutto attraverso i *topoi* geografici e che, per riprendere le parole del poeta Charles Olson nell'*incipit* del suo studio monografico dedicato a Melville, «[...] take(s) space to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now»¹¹.

⁸) Lombardo 1957; 1974.

⁹) Adler 1981; Karcher 1980; Sumner 1968. Un caso particolare è costituito dalla monografia di Jonathan Cook, *Satirical Apocalypse* (1996). Cook sottolinea l'intreccio fra stile e contenuto, evidenziando come l'impianto satirico sia lo strumento più adatto ad una critica sociale che punta il dito sulla trasformazione dell'ideale jeffersoniano dell'*empire for liberty* in materialismo ed individualismo economico.

¹⁰) Sussman 1978; Davis 1995; Renkel in Levine 1998. Per un più ampio panorama sulla critica decostruzionista a Melville, si veda il saggio di Mariani 1983.

¹¹) Olson 1947, p. 11.

In altri termini ci si propone di spiegare perché, in un romanzo che dovrebbe parlare d'America, di quest'America parrebbe non esserci traccia. E per farlo bisogna appunto riflettere sulla valenza archetipica che lo spazio riveste nell'immaginario americano: non tanto geografia del reale, ma geografia spesso elevata a mito, a *unicum* dell'esperienza statunitense, e dell'Ovest in particolare. Come scrive Bernard Rosenthal,

An author wishing to reconcile the conflicting assumptions about America's West would have a formidable task, especially if he sought to comprehend the archetypal rather than simply the geographical West. Melville, among American writers, had the interest and the capacity to use America's promised land for an exploration of meaning.¹²

Per quanto forse ibrido e imperfetto, *The Confidence-Man* appare come il tentativo di Melville di esplorare quel significato: un'esplorazione che Melville compie lungo un percorso e con modalità che segnano la convergenza fra geografie simboliche e spazi semantici. Se il centro contenutistico è svelare l'inganno di quel mito, il suo corrispettivo formale sarà la creazione di linguaggi e forme dell'inganno; inganni che l'Uomo di Fiducia, come vedremo, non sarà il solo a perpetrare.

2. *La forma dell'inganno: il testo come maschera*

Le vicende dell'uomo di fiducia sono il perno attorno a cui ruota un inganno multiplo: multiplo poiché compiuto ai danni di più vittime (non ultimo il lettore, come vedremo); multiplo anche perché articolato su più livelli, intradiegetico ed extradiegetico, contenutistico e formale. Come ha dimostrato la critica post-strutturalista, contesto e linguaggio sono elementi in costante dialettica, soprattutto in un'opera come *The Confidence-Man* che per molti versi «decostruisce se stessa», per usare l'espressione di Henry Sussman¹³. In essa Melville gioca esplicitamente sullo scarto fra realtà e parola, con l'obiettivo di mettere a nudo non solo la falsità del mito dell'Ovest, rappresentato come luogo dalle infinite possibilità e risorse, ma soprattutto ciò che stava sotto a quella retorica: il corto circuito di una nazione in cui la distanza fra i principi fondanti della Nuova Repubblica e il corso effettivo della sua politica si stava a metà Ottocento palesando in tutta la sua contraddittorietà.

Il gioco sulla struttura e sul linguaggio costituisce un importante livello in cui l'autore opera per privare il romanzo della sua funzione comunicativa

¹²) Rosenthal 1980, pp. 80-81.

¹³) Sussman 1978, pp. 32-56.

e descrittiva, e rappresentare in tal modo la corrispondenza fra una la decostruzione formale del testo e la decostruzione dell'ideologia dominante e della retorica nazionale. La precisa volontà di Melville di creare un'opera che, per dirla con Edgar Allan Poe, «er lasst sich nicht lesen»¹⁴, che non si lasciasse leggere, è testimoniata da numerosi elementi dentro a *The Confidence-Man*, che vanno dall'inganno formale, all'inganno linguistico fino a quello metanarrativo, perpetrato dall'autore ai danni del lettore.

Il primo passo verso tale decostruzione si ritrova nel centro tematico dell'opera, l'inafferrabile protagonista. Il *confidence-man* del titolo, l'uomo di fiducia, altri non è che un imbroglione, che fa leva sulle proprie capacità dialettiche e sulla credulità o disperazione dei compagni di viaggio per trarre il proprio personale guadagno. Il camaleontico protagonista cambia travestimenti e voci come un attore, è un autentico *performer* capace di trasformare la truffa in mascherata e la realtà in palcoscenico; esplicitamente così Melville lo presenta lo stesso *con-man* tale si definisce, riprendendo i celebri versi shakesperiani:

All the world's a stage
 And all the men and women merely players,
 Who have their exits and their entrances
 And one man in his time plays many parts (CM: 192)¹⁵

Attori e maschere, o meglio, mascherate: tanti sono i riferimenti al teatro disseminati nel testo. La dimensione teatrale è evidente fin dai principali elementi costitutivi di *The Confidence-Man*, che presenta unità di azione (o meglio, di tema: la fiducia in tutte le sue declinazioni), di luogo (il claustrofobico *Fidèle* da cui mai si evade) e di tempo, un giorno circa. Il viaggio inizia infatti al sorgere del sole e si conclude in piena notte, mentre il battello è a metà della propria corsa, poco oltre Cairo. Ma è un giorno molto particolare, quello scelto per raccontare il viaggio: è il primo d'Aprile, il *Fool's Day*: un giorno che esula dalla contingenza storica, immerso nell'atmosfera carnevalesca che lo stesso titolo dell'opera, *The Confidence-Man: His Masquerade*, sottolinea. Della dimensione teatrale si sottolinea inizialmente il suo essere finzione, il suo asservimento all'inganno. Tutto quanto avverrà sulla scena sarà una mascherata, sembra avvisare Melville, un *divertissement* per cui l'autore parrebbe fare ammenda fin dal titolo. Melville gioca sulla dimensione teatrale/carnevalesca al fine di ricreare ciò che Clark Davis definisce «a “daedel” mechanism moving through the blurred figures of a dreamed world»¹⁶. Un mondo da sogno (o da incubo) in cui tutto è recita e travestimento, e in cui sempre incerto è il legame fra apparenza e realtà.

¹⁴) Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd* (1840).

¹⁵) William Shakespeare, *As You Like It*, II, vii, 139-142.

¹⁶) Davis 1995, p. 91.

Un secondo fattore che rende problematica la lettura univoca del testo nasce dall'alternanza sulla scena di numerosi passeggeri, difficili da distinguere e identificare. Melville priva tutti i personaggi di un nome proprio: gli unici indizi per poterli almeno in parte riconoscere sono particolari riferiti all'abbigliamento o al carattere: «the man with a weed», «the man in a gray coat and a white tie», «the indian hater», «the cosmopolitan» ... Non si tarda però a scoprire che questo piccolo appiglio fornito al lettore non è nemmeno molto saldo: siamo pur sempre dentro a una mascherata, con al centro un imbroglione specializzato in travestimenti.

Proprio l'estrema sfuggevolezza del protagonista, mai identificabile con certezza nemmeno dietro a una delle maschere fra loro molto diverse, pone inevitabilmente un legittimo dubbio: si tratta davvero di un unico imbroglione o più imbroglioni si alternano invece sulla scena? Melville ambiguamente non lo rivela. Non solo: le due strade che si aprono davanti al lettore (un unico imbroglione o molteplici) conducono entrambe a un inganno. La presenza di un unico imbroglione che assume diversi travestimenti rappresenta per il lettore una sconfitta: i pochi particolari a sua disposizione non sono che le maschere del *con-man*, la cui vera identità resta impenetrabile. D'altro canto, la presenza di molteplici imbroglioni significherebbe un altro inganno, compiuto direttamente dall'autore: Melville fin dal titolo dichiara la presenza di un solo furfante – *the Confidence-Man*. E che uno solo debba essere il ricercato lo ribadisce anche la segnalazione del mandato di cattura nell'ufficio del capitano: «[...] a mysterious impostor, supposed to have recently arrived from the East». O sono le apparenze ad ingannare, o è la scrittura: quella del mandato di cattura e quella dell'autore.

È una ambiguità questa che Melville articola ulteriormente, disseminando nel testo indizi fasulli e trasformandola addirittura in inganno scomposto. Come nota Henry Sussman¹⁷, Melville costruisce abilmente una vera e propria inter-referenzialità dell'inganno: ogni imbroglione si appella a quello successivo per garantire la propria onestà, andando a comporre pezzo dopo pezzo quell'universo di finzione che è interna alla finzione del romanzo stesso. Secondo Hershel Parker, inoltre, Melville consegnerebbe al lettore fin dall'inizio, per bocca di Black Guinea, una lista di nomi/maschere che il *con-man* assumerà nel testo. Quando uno dei passeggeri chiede infatti a Black Guinea di qualcuno che possa garantire che lui *non* sia un imbroglione, questi fornisce un elenco piuttosto dettagliato di passeggeri assai degni di fiducia:

«But is there not some one who can speak a good word for you?» here said a person newly arrived from another part of the boat, a young Episcopal clergyman, in a long, straight-bodied black coat; small in stature, but

¹⁷) Sussman 1978.

manly; with a clear face and blue eye; innocence, tenderness, and good sense triumvirate in his air.

«Oh yes, oh yes, ge'mmen,» he eagerly answered [...] «Oh yes, oh yes, dar is aboard here a werry nice, good ge'mman wid a weed, and a ge'mman in a gray coat and white tie, what knows all about me; and a ge'mman wid a big book, too; and a yarb-doctor; and a ge'mman in a yaller west; and a ge'mman wid a brass plate; and a ge'mman in a wiolet robe; and a ge'mman as is a sodjer [...]». (CM: 10)

Parker nota come questo elenco possa costituire una chiave nascosta per decifrare le diverse trasformazioni del *con-man* nell'opera. Ma davvero si può credere che il primo dei truffatori denunci, seppur velatamente, tutti quelli che lo seguiranno (oppure le sue successive maschere)? E difatti, alcuni di questi gentiluomini indicati da Black Guinea non compariranno nemmeno sulla scena. Secondo Parker ciò avverrebbe a causa di modifiche successive apportate dall'autore ai capitoli seguenti, ma non è da escludere che anche questa incongruenza sia l'ennesimo dei trabocchetti tesi da Melville al lettore.

Così come scompone l'identità dei personaggi (e del *con-man* in particolare) in un mosaico in cui i pezzi non si ricompongono in un disegno coerente qualunque sia la loro combinazione, allo stesso modo Melville scompone la struttura del testo stesso. L'azione, che è sostanzialmente azione di parola, confronto dialettico, viene frammentata in brevi *sketches* (i quarantacinque capitoli) accomunati solo dal tema (la fiducia) e dal presunto *con-man*. Le molteplici scene sono funzionali alle trasformazioni del protagonista, gli permettono di muoversi indisturbato sempre sotto nuove forme. La frammentazione formale è quindi per molti versi a servizio dell'inganno tematico perpetrato dal truffatore, serve a rafforzarne l'ambiguità e l'inafferrabilità.

Oltre alla frammentazione delle scene, Melville inganna il lettore anche riguardo alla struttura globale del testo: lascia intendere di voler raccontare la corsa del *Fidèle* fino a New Orleans, poi interrompe all'improvviso l'opera a metà del viaggio, promettendo al termine del racconto una continuazione che si rivelerà inesistente. Quel «Something further may follow of this Masquerade» (CM: 217) che chiude bruscamente il romanzo assomiglia tanto a una promessa dell'imbroglione: come questi rimanda sempre a qualcun altro che testimoni la propria veridicità e buona fede, così fa l'opera, rimandando a un improbabile secondo atto che confermi e spieghi la prima parte¹⁸.

Gli inganni e l'inafferrabilità del *con-man* in quanto fulcro tematico dell'opera si legano sempre più lungo il romanzo agli inganni e ai labirinti

¹⁸) Howard C. Horsford sostiene che Melville avesse in realtà progettato un seguito dell'opera, che tuttavia non completò mai. Vd. Horsford 1952.

della scrittura melvilliana: l'autore sperimenta qui uno stile e una struttura in grado di trasformare la disgregazione del contesto sociale in matrice del testo. Come scrive Clark Davis,

[...] it is possible to suggest that for the first time in the Melville oeuvre the fragmented social and physical body under investigation since «Bartleby» has taken on a purpose and function within the matrix of the text itself. In this book about the deceptiveness of both language and body, fragmentation becomes, paradoxically, part of the very argument of the book's wholeness, an argument that carefully echoes the confidence-man's own seductive ploys.¹⁹

Parola e realtà: oltre al piano strutturale, l'inganno di Melville è caratterizzato anche dalla manipolazione della funzione comunicativa del linguaggio, ridotto sovente a strumento affabulatorio. Nell'interessante saggio sull'"illegibilità stilistica", di *The Confidence-Man*, Elisabeth Renker²⁰, identifica nella creazione di un linguaggio tautologico l'espedito primario della mistificazione linguistica operata da Melville. La decostruzione formale del testo trova forse il suo momento più esplicito nei tre capitoli di chiaro impianto metanarrativo, fin dal loro titolo: il XIV, «Worth the consideration of those to whom it may prove worth considering»; XXXIII, «Which may pass for whatever it may prove to be worth»; e XLIV, «In which the last three words of the last chapter are made the text of discourse, which will be sure of receiving more or less attention from those readers who do not skip it». Non a caso questi furono proprio gli ultimi tre capitoli che Melville scrisse e incluse nell'opera, a dimostrazione della volontà dell'autore di costruire sempre più un testo che resistesse ad una lettura univoca.

Lungo tutto il romanzo, il linguaggio resta a servizio solo della parola, della speculazione, dell'affabulazione: si parla di concetti astratti, si raccontano storie sentite da altri, si ripetono frammenti precedenti del testo stesso: si scinde insomma la parola dal suo referente. Come scrive Renker, «The mirror effect of tautology suspends language at the level of its own materiality – that is, of itself as language – refusing to penetrate its surface in order to “mean something”. Tautology is a use of language with no “inside” or space of meaning. Instead, it offers itself *as* language, twice»²¹.

Una parola slegata dalla realtà e un mondo di finzione teatrale è quanto sembra proporre l'autore con *The Confidence-Man*. Eppure, come ogni tempo carnealesco, anche questa mascherata affabulatoria si rivela un atto profondamente sovversivo, che sfrutta l'apparente finzionalità per raccontare il mondo circostante più di quanto dichiararsi di voler fare. Melville usa il testo stesso e il suo linguaggio come maschera, per disvelare la mascherata

¹⁹) Davis 1995, p.102.

²⁰) Renker in Levine 1998.

²¹) *Ivi*, p. 121.

assai più grande che sta fuori dal romanzo, fuori dalla finzione dell'arte e della letteratura. E proprio dal rapporto fra la maschera del testo e ciò che essa cela dobbiamo ripartire, per cogliere il processo di svuotamento semantico che l'autore compie dentro all'opera, al fine di restituire sulla pagina la crescente distanza fra la realtà e quegli ideali, quali la fiducia e la fede, di cui nell'Ovest di Melville sembrano restare solo i frammenti.

3. *La semantica dell'inganno: fiducia e tradimento*

La parola è in *The Confidence-Man* una realtà slegata dal suo significato fin dal titolo: seppure forse ormai scontato, non va dimenticato che il truffatore al centro del racconto è definito dall'autore come Uomo di Fiducia, ed è questo forse il più palese e macroscopico inganno ai danni del lettore e dei passeggeri del battello. «Could you put confidence in me?» (*CM*: 38) è la domanda ricorrente che precede quasi ogni truffa, perpetrata in nome della fiducia e con le armi dell'eloquio e della retorica. Il *con-man* rappresenta ovviamente qualcosa di più di un singolo imbrogliatore che inganna i compagni di viaggio, riuscendo sempre a farla franca. E' molto peggio: egli nasce e rappresenta parte di quella stessa società americana. Il suo appello alla *confidence* colpisce nel segno una delle ambiguità più potenti della retorica nazionale, che abilmente mescola le sfere del sacro e del profano. La *confidence* è virtù religiosa, segno di un autentico spirito cristiano: «I rejoyce that I have confidence in you in all things» (*CM*: 38), dice il *con-man* a una sua vittima, citando Cristo²². Ma la *confidence* si fa nel romanzo emblema anche del vero spirito americano: è la fiducia in sé, nel destino («In God We Trust») e nel futuro di una nazione in rapida corsa e fermento, specialmente nei territori di frontiera.

Non basta nemmeno l'allusione nell'*incipit* dell'opera al fatto che il misterioso truffatore provenga dall'Est (luogo di corruzione nell'immaginario americano) a dissipare la sensazione che egli sia in realtà più un prodotto dello stesso Ovest, di una società improntata sullo stolido individualismo, dove la *confidence* deve essere soprattutto nei propri mezzi e nelle proprie azioni, più o meno lecite. Non sono stati pochi i critici²³ che hanno visto nel *con-man* l'incarnazione di quel *boosterism*, di quella spregiudicatezza economica degli affaristi impegnati a metà Ottocento nelle prime grandi speculazioni finanziarie sull'Ovest. E ha ragione Edwin Fussell quando sostiene che quello messo in scena qui da Melville sia davvero un West lontano dal mito, rappresentato forse per la prima volta nella letteratura

²²) Seconda lettera ai Corinzi 7.16.

²³) I già citati Sumner 1968, e Adler 1981, ad esempio.

americana nei suoi aspetti più sgradevoli, meschini e malsani²⁴. Ma, va aggiunto, quello di Melville è un Ovest che in qualche modo parla dell'America tutta, che attraverso la sineddoche del «West come vera America» proietta la riflessione sulla società in una dimensione pienamente nazionale.

Per cogliere la portata nazionale della critica melvilliana e insieme ad essa il secondo inganno semantico presente nel testo dobbiamo tornare all'*incipit* del brano, all'apparizione dell'uomo vestito di Bianco che ricorda Manco Capac sul lago Titicaca. Il riferimento a quest'ultimo, secondo la leggenda figlio del sole e fondatore della dinastia Inca²⁵, porta in primo piano il tema della genesi nazionale. Non a caso il figlio del dio del Sole compare sulla scena accanto a una esplicita rappresentazione simbolica della nazione americana: il battello, significativamente chiamato *Fidèle*, su cui si svolge l'intera vicenda. È stato fin da subito chiaro come questi fosse l'ennesimo microcosmo simbolo degli Stati Uniti, come lo erano stati il *Pequod*²⁶ o il *Saint Dominick*, le navi-nazione al centro di *Moby-Dick* e *Benito Cereno*. Anche il *Fidèle* si ricollega con il proprio nome al retroterra culturale americano: non più al passato *native*, come nel caso del *Pequod/Pequot*, ma a quello dei primi insediamenti e del periodo puritano: un riferimento alla *faith*, alla fede che animava i primi coloni giunti dall'Inghilterra nel Nuovo Mondo. Il termine *Fidèle* fa infatti più esplicitamente riferimento alla sfera religiosa²⁷ di quanto non avvenga per *confidence*; un dato importante non solo sul piano semantico, ma che si ricollega alla metafora centrale ad esso accostata. Il *Fidèle* ci viene infatti descritto brevemente dall'autore come un fortino imbiancato su un'isola galleggiante:

Pierced along its great white bulk with two tiers of small embrasure-like windows, well above the water-line, the *Fidèle*, through, might at distance have been taken by strangers for some whitewashed fort on a floating isle. (*CM*: 5)

Come ha notato Carolyn Karcher²⁸, la rappresentazione del *Fidèle* viene qui sovrapposta a quella della bianca città sulla collina teorizzata da John Winthrop, che nel suo *A Modell of Christian Charity*²⁹ (1630) riprende le

²⁴) Fussell 1966, p. 311.

²⁵) Vd. Garcilaso de la Vega, *Commentari* (cfr. Perosa in Melville 1961, p. 1 nt. 1).

²⁶) Il *Pequod* prende il nome da una tribù nativa che abitava le regioni del nord-est, fra le prime ad essere cancellate dall'avanzata europea.

²⁷) John W. Schroeder ha ipotizzato che la scelta del nome del battello potrebbe derivare da due fonti: dal racconto fortemente allegorico di Nathaniel Hawthorne *Young Goodman Brown* (1850), in cui Faith, la fede, è la moglie "perduta" del protagonista; o anche da uno dei tanti personaggi del *Pilgrim's Progress* (1678), di John Bunyan. Cfr. Schroeder 1951, pp. 363-380.

²⁸) Karcher 1980, p. 194.

²⁹) «[...] the lord make it like that of New England: for we must consider we shall be as a City upon a Hill, the eyes of all people are upon us; soe that if we shall deale falsely

parole del Vangelo di Matteo (5.14-15) e indica la futura comunità sulle sponde dell'America come autentico modello di società cristiana, faro della civilizzazione ma anche realtà sociale su cui è puntato ogni sguardo; un'immagine, quella della *city upon a hill*, che si radicherà profondamente nell'ideologia americana per tutti i suoi quattrocento anni di storia. E il discorso di Winthrop fu pronunciato proprio a bordo di una imbarcazione, l'*Arabella*, una delle tante navi che trasportarono nel Nuovo Mondo le comunità originarie e la loro visione di una nuova società, di un Nuovo Inizio, lontano dalla corrotta Europa. Melville sembra qui sovrapporre simbolicamente passato e presente, le acque dell'Atlantico a quelle del Mississippi, e con esse il mito legato prima a tutto il Nuovo Mondo e poi all'Ovest in particolare: il mito di uno spazio vergine dove era ancora possibile ritornare alle origini, e *ri-fondare* nuove e più giuste comunità, in antitesi rispetto ai modelli precedenti³⁰.

Inutile sottolineare che il battello che discende il Mississippi rappresentato da Melville reca a bordo il propugnatore di una fede che poco ha a che vedere con il disegno puritano e con John Winthrop: la distanza che separa questi dal *con-man* è la distanza che separa la visione dei padri fondatori dalla società statunitense a Melville contemporanea. Una società che l'autore denuncia come lontana non solo dai miti del passato, ma anche da quelli creati dall'ideologia nazionale di metà Ottocento.

Se visto dall'esterno infatti il *Fidèle* si ricollega all'immagine della *city upon a hill*, una volta a bordo del battello l'eterogeneità della folla rappresentata sembra incarnare il mito di una nazione che, a metà Ottocento, si propone come versione laica e moderna di quell'ideale. Percorsi in quei decenni dai primi flussi migratori, gli Stati Uniti si pongono come

with our god in this worke we have undertaken and soe cause him to withdrawe his present help from us, wee shall be made a story and a by-word through the world [...]» (John Winthrop, *A Modell of Christian Charity*, 1630).

³⁰) La storia dell'Ovest è strettamente legata a quella dei movimenti religiosi: diversi furono i gruppi dissidenti costretti a migrare verso i territori per sfuggire alle maglie di un irrigidimento sociale che arrivò ben presto a investire anche il versante religioso. I numerosi movimenti riformisti e le loro fughe verso Ovest (i Mormoni e gli Arminiani sono quelli che Melville cita più o meno esplicitamente nell'ultimo romanzo) costituiscono punti di riferimento obbligati per capire quanto lo spazio americano si stesse delineando e organizzando in strutture sempre più chiuse e tese al massimo consenso sociale, che spingevano verso i margini gli elementi percepiti come destabilizzanti. La stessa geografia del grande fiume era strettamente legata agli stanziamenti, fra gli altri, dei Mormoni, che prima di spostarsi definitivamente nello Utah avevano fondato e vissuto nella cittadina di Nauvoo, sulle rive del Mississippi. Inoltre, come argomenta John Bryant in «Citizens of a World to Come: Melville and the Millennial Cosmopolite», Melville era stato influenzato per il ritratto dell'Uomo di Fiducia dalla figura di Lorenzo Dow, un predicatore itinerante di fine Settecento; Dow fu una figura particolarmente emblematica proprio per il suo oscillare fra il santone/ciarlatano e il carismatico predicatore luciferino, esattamente come è il protagonista dell'ultimo romanzo melvilliano.

incarnazione dello spirito democratico – una nazione capace di accogliere e riunire le genti, al pari del Grande Fiume coi suoi affluenti, in un corso «cosmopolita e fiducioso», come afferma (non senza ironia) l'autore:

[...] these varieties of mortals blended their varieties of visage and garb. A Tartar-like picturesqueness; a sort of pagan abandonment and assurance. Herereigned the dashing and all-fusing spirit of the West, whose type is the Mississippi itself, which, uniting the streams of the most distant and opposite zones, pours them along, helter-skelter, in one cosmopolitan and confident tide. (CM: 21)

Il fluire delle acque rimanda qui al fluire degli immigrati (cosmopoliti d'origine) che si spostavano all'Ovest in cerca di fortuna, fiduciosi («confident») nella falsa promessa di una *land of plenty* pronta ad accoglierli. Il viaggio del battello può essere dunque letto anche come metafora dello stesso corso storico degli Stati Uniti: come il *Fidèle* avanza verso Sud, allo stesso modo la nazione avanza spostando i suoi confini sempre più ad Ovest, nella sistematica annessione di nuovi territori³¹. Sono entrambi viaggi accanto a cui scorrono, quasi fossero la loro forza propulsiva, degli inganni: gli inganni del *con-man*, certo, ma anche gli inganni dell'ideologia nazionale, impegnata con le armi della retorica e della pubblicistica a spingere verso Ovest sempre nuova manodopera, necessaria per la coltivazione dei terreni e la costruzione delle infrastrutture³².

Ideale e realtà: di nuovo dunque, Melville sovverte il livello semantico presentandoci una nave che della fede porta solo il nome e di quell'ideale solo l'aspetto; una nave che condurrà i passeggeri non verso un nuovo giorno, ma dentro le tenebre reali e simboliche dell'inganno; una nave su cui trionfa un luciferino imbrogliatore (indicato da alcuni critici come il Demonio stesso) che della retorica si serve come maschera dell'inganno, esattamente come l'autore si serve del testo e del linguaggio non come segno di comunicazione, ma di mistificazione.

Inganni del protagonista e inganni dell'autore. Non sono poche le convergenze fra questi e il *confidence-man*: l'uso mistificatore della parola; la scomposizione di identità del protagonista che si riflette in scomposizione del testo; il tradimento della fiducia dei compagni di viaggio e di quella del lettore; e non da ultimo, la sottrazione, il furto compiuto da entrambi nei

³¹) Scrive Edwin Fussell a proposito dell'Ovest: «Especially in early nineteenth-century american thought and expression, the term West is not only all-inclusive but it perpetually vacillates between what might be called an absolute meaning (location) and what might be called a relative meaning (direction), the first of which is entirely arbitrary while the second is dependent upon the time, the location, and the linguistic habits of the speaker. [...] The american West is almost by definition indefinite and undefinable, or at least changing, pluralistic, and ambiguous in signification» (Fussell 1966, p. 4).

³²) Sulla propaganda e pubblicistica mirata ad attirare nuovi coloni nei territori dell'Ovest (e attiva fin dagli anni '30 e '40 dell'Ottocento) vd. Lewis 1988.

confronti delle rispettive vittime. Anche Melville infatti, come l'imbrogliatore, ruba qualcosa, non ai passeggeri ma all'opera: sottrae quella parte di *The Confidence-Man* che non a caso parla esplicitamente dell'America. Nell'ultimo atto di un processo volto a decostruire e criptare il testo, Melville toglie dall'opera un frammento, che ne costituisce per molti versi una chiave di lettura. Un frammento che racconta del grande assente sulla scena, il Mississippi, e con esso in qualche modo dello spazio intero. Il brano in questione non può che chiamarsi *The River*.

4. *L'oggetto dell'inganno: il frammento rubato*

The River è un frammento mai pubblicato dall'autore, ritrovato nel gruppo di scritti legato alla diverse stesure di *The Confidence-Man*, scoperto nel 1938 e proposto nell'edizione del romanzo curata da Elisabeth Foster del 1954³³. Dal punto di vista tematico, la relazione fra testo e frammento è molto forte: *The River* racchiude, nel suo estremo sincretismo, la complessa valenza simbolica che il Grande Fiume rappresenta nel tessuto culturale americano – un fiume che è autentico bacino geodetico e culturale della nazione tutta.

Il primo parallelo evidenziato nell'incipit del brano riprende l'immagine già citata di un Mississippi che riunisce le genti come le acque in un corso cosmopolita e fiducioso (*CM*: 21). In *The River* la centralità del fiume è ribadita con forza ancor maggiore, attraverso la similitudine tra il fiume e il biblico capo delle genti, Abramo. Il Mississippi diviene origine e metafora del continente, suo scheletro geografico, antropologico e, non da ultimo, economico:

As the word Abraham means the father of a great multitude of men so the word Mississippie means the father of a great multitude of waters. His tribes stream in from east & west, exceeding fruitful the lands they enrich. In this granary of a continent this basin of Mississippie must not the nations be greatly multiplied & blest? (*CM*: 222)³⁴

Il bacino del Mississippi rappresenta il «granary of a continent», definizione che, oltre a connotare le Grandi Pianure, rimanda all'idea del continente nord-americano come nuova Arcadia fertile e generosa. Geograficamente, il fiume è sì una interruzione dello spazio americano, ma simbolicamente ne rappresenta anche la vitale essenza.

³³) Per ulteriori dettagli vd. Parker 1971, p. 221.

³⁴) Si fa qui sempre riferimento all'edizione curata da Parker, che riporta *The River* come appendice testuale dopo una sintetica nota al testo.

Pur rimanendo a lungo lo spartiacque fra l'Est e l'Ovest inoltre, il Grande Fiume costituisce in nuce un simbolo dei territori inesplorati.

Above the Falls of St. Anthony for the most part he winds evenly in between banks of flags or straight tracts of pine over marbly sands in waters so clear that the deepest fish have the visable flight of the bird. Undisturbed as the lowly life in its bosom feeds the lordly life on its shores, the coronetted elk & the deer, while in the watery forms of some couched rock in the channel, furred over with moss, the furred bear on the marge seems to eye his amphibious brothers. Wood & wave wed, man is remote. The *Unsung* tune, the Golden Age of the billow.

By his Fall, though he Rise not again, the unhumbléd river ennobles himself, now deepens now purely expands, now first forms his character & begins that career whose majestic serenity if not overborne by fierce onsets of torrents shall end only with ocean. (*CM*: 222)

E di West effettivamente si trattava, in anni in cui veniva definito come tale tutto il territorio oltre gli Allegheni, con il Grande Fiume a incarnare, anche fisicamente, la barriera che ancora in larga parte separava lo spazio occupato dai coloni dalla *wilderness* vera e propria. Melville gioca su tale sineddoche (il West racchiuso nel Mississippi) per restituirci l'immagine del fiume che non solo lambisce le sponde dell'Ovest, ma si identifica con esso. Sono dunque «tribes» (un termine che connota abitualmente i *native americans*) le genti che abitavano lungo il Mississippi, sospinte a metà Ottocento sempre più ad Ovest. Luoghi in cui ancora «man is remote», dove l'uomo in questione è l'uomo bianco. Tale è l'aderenza fra il Mississippi e i territori che il fiume viene trasfigurato addirittura nel simbolo dell'Ovest, e corre nelle praterie come il bisonte, uno dei principali simboli della frontiera:

Like a larger Susquehanah like a long-drawn bison herd he hurries on through the prairie, here & there expanding into archipelagoes cycladean in beauty, while fissured & verdant, a long China Wall, the bluffs sweep bluly away. Glad & content the sacred river glides on. (*CM*: 222-223)

Oltre che spazio geografico, quello rappresentato da Melville in *The River* è però anche un fiume che scorre nel tempo, che in qualche modo attraversa tutta la storia americana. Sintesi di geografie diverse, il grande fiume descritto da Melville si fa infatti anche metafora di epoche diverse, e il suo corso si delinea sempre più come un viaggio che inizia in un passato edenico e sfocia in un futuro minacciato dalla guerra imminente. Se torniamo all'inizio del frammento, vediamo come il tempo che domina questa prima parte è quello pastorale, il tempo della natura e dei *Native Americans* (le *tribes*, le *nations*): il fiume è qui «il grande padre delle acque», una definizione che riprende sia il mito religioso di capo delle genti (Abramo e il fiume come entità divina, «sacred») sia quello pagano del dio-fertilità che genera e nutre la terra, e rende coi suoi affluenti «fruitful the land they enrich». Questo tempo è talmente remoto da essere al di fuori della storia: «The *Unsung*

tune, the Golden age of the billow», un tempo senza una voce che lo possa celebrare, se non quella della natura. I due richiami espliciti nel testo, ad Abramo e alla «Golden Age», sottolineano ancora una volta come il sacro e il profano si fondano anche nel mito delle origini del fiume: due diversi (e in parte antitetici) modi di guardare allo spazio americano che si erano fin da subito delineati nella genesi americana e nella percezione dell'Ovest in particolare.

L'atmosfera cambia improvvisamente con l'irruzione sulla scena del Missouri, che si presenta come l'incarnazione della violenza dei territori selvaggi. Mentre le acque del tratto superiore sono «limpide, maestose, sacre», dopo l'irrompere dell'affluente esse si fanno «gialle, fangose, tumultuose»:

But at St. Louis the course of this dream is run. Down on it like a Pawnee from ambush foams the yellow-jacked Missouri. The calmness is gone, the grouped isles disappear, the shores are jagged & rent, the hue of the water is clayed, the before moderate current is rapid & vexed. The peace of the Upper River seems broken in the Lower, nor is it ever renewed.

The Missouri sends rather a hostile element than a filial flow. Longer, stronger than the father of waters like Jupiter he dethrones his sire & reigns in his stead. Under the benign name Mississippi it is in short the Missouri that now rolls to the Gulf, The Missouri that with the snows from his solitudes freezes the warmth of the genial zones, the Missouri that by open assault of artful sap sweeps away fruit & field grass-yard & barn, the Missouri that not a tributary but an invader enters the sea, long disdaining to yield his white wave to the blue. (CM: 223)

Un Missouri «yellow-jacked» (una definizione associata non solo al colore delle sue acque, ma anche ai *Native Americans*)³⁵, assalta il Mississippi «like a Pawnee from Ambush», ne distrugge la calma e la maestosità e si impossessa del suo corso accelerandone la corrente, fino ad uccidere lo stesso padre delle acque.

E di parricidio si tratta, per Melville simile a quello compiuto da Giove con i Titani. L'affluente è tuttavia considerato più un invasore che non un erede del Mississippi, a segnare ancora più marcatamente l'opposizione fra i due³⁶. Il contrasto fra il lento e il rapido scorrere del fiume provoca un'improvvisa accelerazione del tempo (e della prosa stessa), con

³⁵) Duplice è l'interpretazione del manoscritto di Melville in questo punto, che da parte della critica è stato interpretato come un errore di *spelling*, intendendo come *yellow jacket* la forma corretta. Questa seconda ipotesi non farebbe che rafforzare l'associazione fra il Fiume e gli indiani, in quanto tale definizione era usata dagli esploratori dell'Ottocento proprio per definire i *Native Americans*. Vd. Parker 1971, p. 223.

³⁶) Considerazioni letterarie che riflettono anche il dibattito geo-scientifico, apertosi qualche decennio prima, su quale fosse effettivamente fra i due il fiume principale e quale il suo affluente – in base alla portata delle acque e gli angoli di incidenza dei due corsi.

il Missouri che si fa agente di distruzione invece che di vita: le sue acque gelide e le sue inondazioni spazzano via «fruit & field grass-yard & barn». Ricompare nella turbinosa corrente del Missouri descritta in *The River* quell'immagine di una natura ostile e distruttrice che aveva caratterizzato la percezione della *wilderness* americana, soprattutto nel momento in cui gli europei e i loro eredi avevano cercato di ingabbiarla topograficamente con l'esplorazione e la conquista.

L'arrivo del Missouri segna anche uno scontro temporale, sostiene fra gli altri John P. Williams, che interpreta l'erosione provocata dall'affluente anche come una potente metafora del contrasto fra passato e presente nella formazione degli Stati Uniti:

«The Father of Waters» thus serves as Melville's metaphor for the leveling, muddying, and erosion that have entered national history. Its corruption is apparent to none of the passengers, who prefer to regard the river as the conventional symbol of American unity and strength.³⁷

La transizione dal passato edenico a una tumultuosa e frenetica nuova era viene vista da Melville (e da molti suoi contemporanei) come la rovina della nazione, che ha in qualche modo tradito le premesse ideologiche dei padri fondatori³⁸. L'irruento Missouri rappresenta, nella sua rapace aggressività, il nuovo spirito del West; è l'emblema di quel *boosterism* che vedeva nell'Ovest un'enorme risorsa da sfruttare a ogni costo ... esattamente come cercheranno di fare quasi tutti i personaggi di *The Confidence-Man*³⁹. È uno spirito dell'Ovest sempre proiettato verso il futuro, costantemente teso al superamento delle barriere e dei limiti, proprio come fa lo stesso Missouri/Mississippi che quasi non si arrende al proprio compimento, alla fine del suo corso. Al pari dell'Ovest, uno spazio in costante ampliamento, anche il Grande Fiume «[...] enters the sea, long disdaining to yield his white wave to the blue», come scrive Melville a chiusa del frammento⁴⁰.

³⁷) McWilliams 1984, p. 192.

³⁸) I temi del parricidio e della genealogia, del nuovo ordine che sostituisce il vecchio, sono cari a Melville, che su tale questione incentra i suoi ultimi romanzi, *Pierre* (1852), e *Israel Potter* (1855). Molteplici possono essere le letture di questo parricidio fluviale: la storia dei colonizzatori europei che irrompe in quella dei *Native Americans*, ma anche la ribellione delle colonie al vecchio Mondo, che dopo la Guerra di Indipendenza si sostituiscono politicamente all'Europa nell'espansione sul continente nord-americano.

³⁹) Vd. Sumner 1968.

⁴⁰) Questa onda bianca del Mississippi (il colore simbolo dell'identità americana in molte opere dell'autore, da *White Jacket* a *Moby Dick*) costituisce probabilmente un ulteriore riferimento alla politica proto-imperialista degli Stati Uniti di metà Ottocento, tema ben presente nella produzione melvilliana da *Omoo* in avanti, come sottolinea John P. Williams analizzando *Moby-Dick* (che non a caso anticipa molte delle tematiche di *The Confidence-Man*): «The persistency with which Melville applies images of the American prairies to the whale and the sea reflects the important cultural fact that the American of 1850 saw his nation taking possession of two frontiers simultaneously» (McWilliams 1984, p. 157).

La geografia sembra qui inseguire in qualche modo il proprio stesso mito, quello di uno spazio destinato a non chiudersi mai, e dunque infinito. Slegato dalla contingenza storica, la mistificazione del mito si attua anche a costo di confondere e sovrapporre acqua e terra, di trasformare la frontiera dentro l'Ovest in frontiera *fuori* dall'Ovest, che scavalca la dimensione nazionale – proprio come cerca qui di fare il fiume, e come avverrà a livello politico per una nazione che da metà Ottocento si proietterà sempre più sullo scenario internazionale.

Vi è però un'altra, non meno problematica frattura, che serpeggia lungo le rive del Missouri in *The River* e fra le pagine di *The Confidence-Man*; una frattura che, come per la «house divided», la casa degli Usher nel celebre racconto di Edgar Allan Poe⁴¹, rischia di disgregare la casazione americana. Il tratto di fiume in cui il Missouri sfocia nel Mississippi (autentico centro geodetico del continente) non è molto distante da quella Mason-Dixon Line tracciata giusto cento anni prima, a segnare la divisione fra Stati del Nord e Stati del Sud. La schiavitù è un tema ben presente nelle opere di Melville: già *Mardi*, *Israel Potter* e *Benito Cereno* (senza contare i successivi *Battle Pieces and Aspects of the War*) mettono in scena più o meno esplicitamente il conflitto che si consumerà di lì a poco sul territorio nazionale⁴². La «questione nera» viene evocata anche in *The Confidence-Man* soprattutto attraverso il personaggio di Guinea, il nero storpio la cui condizione miseranda e loquacità sgangherata susciteranno reazioni contrastanti nei passeggeri del *Fidèle*, divisi fra compassione e scetticismo⁴³. Duplice quindi è la lettura di quella «pace rotta e mai più ritrovata» del Mississippi: una pace geografica, certo, ma anche una pace politica, in anni in cui non solo il Sud è teatro di sanguinose ribellioni e repressioni, ma si appresta a diventare il principale luogo di scontri della Guerra Civile. Uno scontro che coinvolge, seppur indirettamente, anche la fisionomia del West e dei territori lungo il fiume, proprio come il Missouri sconvolge la fisionomia del Mississippi⁴⁴.

⁴¹ Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839).

⁴² Uno scontro che, se esploderà da lì a pochi anni nella Guerra Civile, era già esploso in *nuce* proprio durante la stesura di *The Confidence-Man*, nel 1856, con i cinque anni di guerra nel «Bleeding Kansas» fra coloni favorevoli alla schiavitù e immigrati contrari a essa.

⁴³ Sul tema della schiavitù nelle opere melvilliane vd. Karcher 1980.

⁴⁴ Seppure solo marginalmente teatro degli scontri, il West come geografia del mito vacilla sotto l'esplosione di un conflitto nazionale che riporta in primo piano violente tensioni economiche, politiche e sociali da cui la nazione si era fino ad allora creduta immune. Scrive Fussell: «In sober fact, little of the Civil War was fought in the West. But to dwell on this fact is utterly to miss the much more important point that the Civil War destroyed the final vestiges of the American frontier, and thus brought to an end the first great period of American history and literature. Ironically, the mediatorial West was in this sense the instrument of its own undoing [...]» (Fussell 1966, p. 301).

The River dunque evoca uno scenario geografico e culturale di estrema complessità: da un lato, uno spazio che solo ancora per poco potrà essere geografia aperta e di fuga, destinato a chiudersi e dunque a fare i conti col divario fra mito e realtà (o che dovrà adattare il mito a nuove realtà); dall'altro, una nazione che, seppur non ancora ingabbiata dai confini politici, scopre quanto quella valvola di sfogo sia comunque insufficiente a scongiurare violente implosioni dentro alla nazione che si stavano acutizzando proprio alla metà dell'Ottocento.

Unione e divisione: il Mississippi emerge da questo frammento inizialmente come forza centripeta in grado di attirare a sé genti e culture diverse, ma si delinea poi via via come snodo nevralgico da cui si irradiano le molteplici tensioni dentro al tessuto nazionale di metà Ottocento⁴⁵; tensioni che si rifrangono dal frammento all'intero testo, in un processo entropico che avrà come esito nel romanzo l'annullamento dello spazio stesso.

5. *Le conseguenze dell'inganno*

Se il nesso tematico fra il romanzo e il frammento è abbastanza semplice da rilevare, il rapporto interno fra i due testi (e di conseguenza le ragioni dell'esclusione di *The River*) costituisce l'ennesimo pezzo mancante del mosaico di *The Confidence-Man*, un *gap* che sta al lettore decifrare e colmare. Alla luce di quanto evidenziato nell'analisi del romanzo e del frammento, risulta chiaro che *The River* si pone in antitesi, sia contenutistica che formale, con il resto dell'opera. Non solo infatti vi è nel frammento un'egemonia dello spazio, uno spazio che viene invece annullato in tutto il resto di *The Confidence-Man*: ma quello spazio è in *The River* assoluto, racchiude tutta l'America e la sua storia. Il Mississippi funziona nel frammento da autentico cronotopo, accumulo e stratificazione quanto mai complessa di geografie e momenti della storia statunitense – delle sue forze aggregatrici e disgregatrici. In *The River*, il fiume parla, per così dire, con le parole della storia: racconta l'America e la comprime in quel corso d'acqua eletto da Melville a emblema del passato e del presente, della frontiera e dell'Ovest, strada fra Nord e Sud. È un fiume la cui parola è bivoca, contraddittoria, parla di unità ma infine anche e soprattutto di disgregazione: il Mississippi

⁴⁵) Secondo Fussell, Melville sovrappone alla frattura fra Est e Ovest quella fra Nord e Sud, trasformando il fiume tanto in una confluenza di spazi quanto di tensioni disgregatrici, che si concentrano geograficamente non a caso proprio in quel tratto del suo corso, fra St. Louis e il Cairo, che è lo scenario delle avventure del *con-man*: «His frontiers are realistically enough both East-West and North-South, as if he had in mind a metaphorical model of what Faraday called diamagnetism, where the official frontier was split into two lines, lying at right angles to each other, self-neutralizing» (Fussell 1966, p. 302).

diviene *segno* tanto dell'unità quanto della differenza, di tensioni e controtensioni politiche e sociali che si agitano nel cuore della nazione come le ibride acque del fiume.

Tornare dallo spazio descritto dal frammento a quello del romanzo equivale per molti versi a un salto nel vuoto: la parola di *The Confidence-Man* sembra ormai aver rinunciato a ogni pretesa di raccontare gli Stati Uniti, se non attraverso la maschera dell'inganno. Vi sono due momenti in cui lo sguardo dell'autore si rivolge oltre le paratie del battello; ma coglie solo geografie spettrali, ultraterrene, come se l'America intorno al *Fidèle* fosse davvero svanita. Il primo frammento riguarda l'arrivo del battello a un approdo anonimo e deserto, mentre il secondo ci presenta una fugace visione di Cairo:

[...] a houseless landing, scooped, as by a land-slide, out of sombre forests; back through which led a road, the sole one, which, from its narrowness, and its being walled up with story on story of dusk, matted foliage, presented the vista of some cavernous old gorge in a city, like haunted Cock Lane in London. (CM: 72)

At Cairo, the old established firm of Fever & Ague is still settling up its unfinished business; that Crele grave-digger, Yellow Jack – his hand at the mattock and spade has not lost its cunning; while Don Saturninus Typhus taking his constitutional with Death, Calvin Edson and three undertakers, in the morass, snuffs up the mephitic breeze with zest. (CM: 112)

Il Mississippi carico di storia e simbolo degli interi Stati Uniti si è qui trasformato nel suo opposto, in una *wasteland* che ha perso ogni connotazione realistica, fuori non solo dalla geografia nazionale, ma dal tempo stesso. L'approdo deserto ai margini di una foresta che ricorda lo spettrale vicolo londinese⁴⁶ e la *danse macabre* dove Febbre, Pestilenza, Tifo e Morte stabiliscono il proprio regno creano un non-luogo apocalittico, che è tutto e niente al medesimo tempo. La geografia statunitense che sta intorno al *Fidèle* è ormai inafferrabile, esattamente come lo è il *confidence-man*. E proprio questa convergenza fra rappresentazione geografica e rappresentazione sociale dell'Ovest dovrebbe far sospettare che Melville decostruisca volontariamente lo spazio esattamente come decostruisce l'identità del *con-man*, e con esso il sogno americano. Così come lungo tutto il romanzo Melville scompone progressivamente la retorica dello spirito dell'Ovest e con esso dell'America tutta (la *confidence*) attraverso una meticolosa sovversione semantica e strutturale, allo stesso modo egli sovverte e decostruisce la principale icona che a quella retorica si lega, ovvero quella spaziale.

⁴⁶) Cock Lane era un vicolo londinese che si riteneva essere popolato da spettri. Vd. Melville 1971 (trad. it. a cura di S. Perosa, 1961, p. 124 nt. 1).

E proprio dal punto di vista della rappresentazione spaziale si può dire che *The River* rappresenti dunque la premessa tematica di *The Confidence-Man*: il fiume e le contraddizioni che dell'America esso incarna costituiscono la base su cui si fonda la visione disillusa del mondo dell'Ovest rappresentata dal *con-man*. *The River* cerca di spiegare quelle fratture, quelle aporie. Il romanzo invece rinuncia alla diegesi, per dare solo forma a quell'assenza. *The Confidence-Man* mette in scena il silenzio dello spazio che *The River* racconta: uno spazio ancora per poco aperto, già solcato la suo interno da profonde fratture, e che tuttavia non rinuncia ad incarnare nella retorica e nel mito americani il segno della *otherness*, dell'eccezionalità del Mondo Nuovo.

L'annullamento dello spazio è l'ennesima, ultima sovversione, o svuotamento dall'interno, operati dall'autore: se l'America si percepisce e propone sotto il segno dell'incompiutezza (la frontiera), della *alterità* rispetto a tutto ciò che sta fuori di essa, allora la sua chiusura, geografica e sociale, equivale sul piano del mito al suo annullamento. E in *The Confidence-Man* è soprattutto il mito americano a soccombere. Senza più territori inesplorati, minacciata da conflitti interni, la nazione statunitense si rivela poi non molto diversa da quelle del Vecchio Mondo. E con le parole del Vecchio Mondo va allora raccontata, nonostante le perplessità dell'anonimo recensore dello «Spectator», perché simili sono ormai Europa e Stati Uniti. L'inganno dei personaggi, l'inganno testuale, e l'assenza della geografia dentro al romanzo riflettono con voci diverse l'inganno dell'*American Dream*. E l'illeggibilità di *The Confidence-Man* mette in scena l'illeggibilità dell'America stessa di metà Ottocento, la cui immagine, agli occhi di Melville, può solo essere uno spazio re-inglobato nei conflitti della storia; in cui il mito è ridotto al silenzio, lo spazio ad assenza, e l'autore a guardare quel mondo da lontano, con inquieto disincanto, con la promessa di un secondo atto che non arriverà mai.

CINZIA SCHIAVINI
cinzia.schiavini@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adler 1981 J.S. Adler, *War in Melville's Imagination*, New York, New York University Press, 1981.
- Bellis 1987 P. Bellis, *Melville's The Confidence-Man: an Uncharitable Interpretation*, «American Literature» 59, 4 (1987), pp. 548-569.
- Bercaw 1987 M. Bercaw, *Melville's Sources*, Evanston, Northwestern University Press, 1987.

- Bercovitch 1993 S. Bercovitch, *The Rites of Assent. Transformation in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge, 1993.
- Bergman 1995, H. Bergman, *God in the Street. New York Writing from the Penny Press to Melville*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Chase 1949 R. Chase, *Herman Melville: A Critical Study*, New York, Macmillan Co., 1949.
- Cook 1996 J. Cook, *Satirical Apocalypse. An Anatomy of Melville's The Confidence-Man*, London, Greenwood Press, 1996.
- Davis 1995 C. Davis, *After the Whale. Melville in the Wake of Moby-Dick*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1995.
- Fussell 1966 E. Fussell, *Frontier. American Literature and the American West*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- Horsford 1952 H.C. Horsford, *Evidence of Melville's Plans for a Sequel to The Confidence-Man*, «American Literature» 24 (March 1952), pp. 85-89.
- Jehlen 1986 M. Jehlen, *American Incarnation. The Individual, the Nation, and the Continent*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Karcher 1980 C. Karcher, *Shadow over the Promised Land: Slavery, Race and Violence in Melville's America*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.
- Lewis 1988 M. Lewis, *Rhetoric of Western Interior: Mode of Environmental Description in American Promotional Literature of the 19th Century*, in D. Cosgrove - S. Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of the Past Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 179-193.
- Lombardo 1957, A. Lombardo, *Introduzione a Melville*, «Studi Americani» 3 (1957), pp. 29-61.
- Lombardo 1974 A. Lombardo, *Il diavolo nel manoscritto. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Milano, Rizzoli, 1974.
- Lutwack 1984 L. Lutwack, *The Role of Place in American Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984.
- McWilliams 1984 J. McWilliams, *Hawthorne, Melville, and the American Character. A Looking-Glass Business*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Maffi 2004 M. Maffi, *Mississippi. Il Grande fiume: un viaggio alle fonti dell'America*, Milano, Rizzoli, 2004.

- Mariani 1983 G. Mariani, *Melville nella critica decostruzionista americana*, in P. Cabibbo (a cura di), *Melvilliana*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Melville 1983 H. Melville, *Moby-Dick; or, the Whale* (1851), New York, Library of America, 1983.
- Melville 1971 H. Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), ed. by H. Parker, New York - London, Norton, 1971 (trad. it. a cura di S. Perosa, *L'uomo di fiducia: una mascherata*, Venezia, Neri Pozza, 1961).
- Mogen 1989 B. Mogen - M. Busby - P. Bryant (eds.), *The Frontier Experience and the American Dream*, College Station, Texas A&M University Press, 1989.
- Nichol 1970 J.W. Nichol, *Melville and the Midwest*, «Proceedings of the Modern Language Association» 66, 5 (1970), pp. 613-625.
- Olson, 1947 C. Olson, *Call Me Ishmael*, San Francisco, City Light Books, 1947.
- Renker 1998 E. Renker, *A _____! : Unreadability in The Confidence-Man*, in Levine R. (ed.), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 114-132.
- Rogin 1983 M. Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, New York, Alfred A. Knopf, 1983.
- Rosenthal, 1980 B. Rosenthal, *City of Nature. Journey into Nature in the Age of American Romanticism*, Newark, University of Delaware Press, 1980.
- Schroeder 1951 J. Schroeder, *Sources and Symbols for Melville's The Confidence-Man*, «Proceedings of the Modern Language Association» 66 (1951), pp. 363-380.
- Smith 1961 H.N. Smith, *Virgin Land. The American West as a Symbol and Myth* (1950), New York, Vintage, 1961.
- Sumner 1968 D.N. Sumner, *The American West in Melville's Mardi and The Confidence-Man*, «Research Studies» 36, 1 (1968), pp. 37-49.
- Sussman 1978 H. Sussman, *The Deconstructor As Politician*, «Glyph» 4 (1978), pp. 32-56.
- Trimpi 1987 H. Trimpi, *Melville's The Confidence-Man and American Politics in the 1850's*, Hamden, Archon Books, 1987.