"Questa mascherata potrà avere un seguito": rileggere *The Confidence-Man* attraverso gli adattamenti contemporanei

*Paolo Simonetti**

I talk to God as much as I talk to Satan
'cause I want to hear both sides.
Biffy Clyro, *God & Satan*

Com'è noto, le ultime righe dell'ultimo romanzo pubblicato in vita da Herman Melville nel 1857, *The Confidence-Man: His Masquerade*, lasciano intravedere una futura continuazione della storia. Prima di concludere bruscamente il libro, infatti, il misterioso ed elusivo narratore afferma che "questa mascherata potrà avere un seguito".[1] Amara ironia, l'opera di fatto segna la fine della carriera di Melville come romanziere, cui seguirà un silenzio di oltre trent'anni, interrotto soltanto dalla pubblicazione di alcune raccolte di poesie – passate, a suo tempo, praticamente inosservate – e del lungo, oscuro poema in versi *Clarel*.

Uno studioso si è spinto fino a trovare nei diari tenuti da Melville durante il viaggio nel Mediterraneo, compiuto immediatamente dopo la stesura di *The Confidence-Man*, le prove – per la verità non troppo convincenti – dell'intenzione dell'autore di scriverne un seguito.[2] È indubbio che Melville, amareggiato e in cattive condizioni di salute, concluda il romanzo in maniera piuttosto affrettata, ed è possibile che porti con sé a Liverpool, prima tappa del suo viaggio, una copia del manoscritto da affidare all'amico Hawthorne, che a sua volta la proporrà al suo editore inglese per la pubblicazione. Tuttavia è improbabile che l'autore – con la mente già volta al suo imminente pellegrinaggio in Terrasanta ed entusiasta alla prospettiva di visitare l'Italia durante il viaggio di ritorno – progettasse seriamente di riprendere in mano un romanzo che, nella sua collocazione spaziale (un bat-

* Paolo Simonetti è dottore di ricerca in Letterature di Lingua Inglese e attualmente insegna Letteratura Anglo-Americana all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". È autore della monografia critica *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano* (Roma, Aracne 2009) e di saggi su diversi autori, tra cui Plath, Pynchon, DeLillo, Auster, Coover, Nabokov e Ballard.

1. Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, New York, Dix, Edward & Co. 1857. Questa e tutte le altre citazioni dal testo sono tratte dall'edizione italiana tradotta da Sergio Perosa (Herman Melville, *L'uomo di fiducia*, Roma, Feltrinelli 1984, p. 258); in questo caso, però, è bene ricordare che la traduzione letterale della frase è: "qualcos'altro (qualcosa in più) potrebbe seguire a questa mascherata", dove non è necessariamente specificato che si tratti di un'effettiva continuazione della storia. Per quanto riguarda i saggi critici e quando non diversamente specificato, la traduzione è dell'autore.

2. Cfr. Howard C. Horsford, *Evidence of Melville's Plans for a Sequel to* The Confidence-Man, "American Literature", 24 (Marzo 1952), pp. 85-89.

tello in viaggio sul fiume Mississippi da Saint Louis a New Orleans) e temporale (dall'alba a poco dopo la mezzanotte del primo aprile) si configura come una *pièce* a se stante, un tutto eterogeneo e slegato ma, a suo modo, conchiuso.

Non ci è dato sapere se gli ormai proverbiali 343 lettori che acquistarono, tra l'aprile e il giugno del 1857, la prima edizione del volume si aspettassero o meno un sequel. In ogni caso dovettero rimanere delusi, così come tutti gli appassionati melvilliani, costretti ad attendere circa centoventi anni prima di assistere a una ripresa, seppur vaga, di *The Confidence-Man*, quando nel 1976 viene rappresentato un musical, in cartellone soltanto per un mese, scritto da Ray Errol Fox su musica composta dal famoso compositore e paroliere Jim Steinman.[3] In realtà, quasi tutti i critici (e coloro che successivamente hanno adattato il romanzo) hanno interpretato le ultime righe del libro in maniera simbolica: come sinistra anticipazione dell'imminente guerra civile, come riflesso della qualità performativa della vita moderna, come riferimento alla ritualità e circolarità della performance del male, come segno della ricorrenza di temi universali e biblici quali la verità, la fede e la fiducia nel prossimo, o semplicemente come la speranza dell'autore di ricevere un *feedback* dai propri lettori.

Nell'introduzione al *Cambridge Companion to Herman Melville* (1998), Robert Levine afferma che "nella critica melvilliana è sorto uno spartiacque tra […] i 'topi da biblioteca' e i 'lettori creativi'", tra quei critici, cioè, "impegnati a recuperare le intenzioni di Melville porgendo particolare attenzione ai fatti conosciuti della sua biografia, alle sue abitudini di lettura, ai suoi metodi compositivi, ecc., e quei critici, dall'altro lato, che esplorano le dinamiche, le preoccupazioni e i discorsi culturali che informano i testi melvilliani".[4] La distinzione sembra quasi riecheggiare gli accesi dibattiti degli anni Sessanta e Settanta tra l'approccio prettamente testuale del *close reading* tanto caro ai *New Critics* e la preponderante attenzione al contesto storico-culturale propugnata dai teorici del *New Historicism*, così come le più recenti discussioni sorte intorno al campo interdisciplinare dei *Cultural Studies*, dedito a esplorare relazioni "orizzontali" tra gli oggetti culturali più disparati. Arrivare a una sintesi tra questi approcci solo in apparenza scollegati, tuttavia, è diventato oggi più che mai necessario, soprattutto quando ci si avvicina a testi complessi e multistrutturati come quelli melvilliani, che si offrono al lettore contemporaneo carichi di strati di interpretazioni sedimentate attraverso gli anni, sia in ambito accademico che nell'immaginazione popolare.

Come ricorda Richard Hardack in un suo recente articolo, "quando leggiamo, ci confrontiamo con almeno due testi melvilliani: uno così com'era percepito nel suo tempo, e uno come viene percepito nel presente; e c'è anche un altro testo

3. Nel 1986 viene rappresentata una nuova e più elaborata versione dello show al Queen's College di New York, con l'aggiunta di nuove canzoni, diretta da Susan Einhorn e recitata dagli studenti del college. Nel 2003 viene pubblicato un album con le canzoni dello show, prodotto da Jeff Olmstead.

4. Robert S. Levine, *Introduction*, in Robert S. Levine (a cura di), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 4-5.

quando questo viene 'riabilitato' dall'accademia, o è assimilato nella cultura popolare".[5] Andrew Delbanco parla di "un flusso stabile di nuovi Melville" che si impongono all'attenzione critica a partire dalla metà del ventesimo secolo: "un Melville mitico-simbolico, un Melville controculturale, un Melville antimilitarista, un Melville ambientalista, un Melville gay o bisessuale, un Melville multiculturale, un Melville globale".[6] Anche nel caso della ricezione accademica i testi sono decisamente molteplici. Se si vogliono indagare le ramificazioni e le implicazioni dei lavori di uno scrittore ormai ampiamente canonizzato e stabilmente tra i "classici" della letteratura americana, quindi, bisogna necessariamente tener conto di tutti questi testi senza cadere nel tranello di privilegiare uno solo tra i possibili orientamenti.

A questo proposito, un buon punto di partenza può essere analizzare le modalità attraverso cui un'opera a lungo considerata minore e a tratti completamente dimenticata dalla critica e ignorata dal grande pubblico come *The Confidence-Man* si impone improvvisamente e con inaspettata vitalità alle coscienze contemporanee attraverso una serie eterogenea di adattamenti. Questo non vuol dire che un tale studio sorvoli su alcune importanti questioni filologico-biografiche legate all'autore e al suo tempo, né che il testo melvilliano debba necessariamente venire attualizzato o "normalizzato" per avvicinarlo al gusto o alla sensibilità odierna; al contrario, rileggere *The Confidence-Man* attraverso i più significativi adattamenti contemporanei può servire non solo a illuminare di luce nuova le ragioni del fallimento dell'opera alla sua pubblicazione, ma anche a indagare sui motivi per cui gli Stati Uniti hanno ricominciato a guardare con interesse all'ultimo romanzo di Melville proprio all'indomani dell'11 settembre e della successiva "guerra al terrore" propugnata da George W. Bush, nonché all'alba di quella che Barack Obama ha di recente indicato come una nuova era di responsabilità e fiducia.

La fortuna critica di *The Confidence-Man* è ampiamente nota, tanto da diventare parte integrante del mito di un autore sfortunato e amareggiato, che trascorre gli ultimi trent'anni della sua vita lontano dagli ambienti letterari, in continuo contrasto con i suoi lettori oltre che con la sua arte.[7] Alla sua pubblicazione nel 1857 il romanzo è aspramente criticato sia per il contenuto che per la struttura narrativa. Considerato dai recensori inglesi una satira dello spirito capitalistico statunitense senza però "alcun effetto pungente continuativo",[8] è criticato allo stesso tempo anche per la sua "assenza di humor" e per la "visione della natura umana [...] severa e cupa"[9] che professa, oltre che per le lunghe riflessioni teoriche e filosofiche "ac-

5. Richard Hardack, *"Or, the Whale": Unpopular Melville in the Popular Imagination, or a Theory of Unusability*, "Leviathan", XI, 3 (October 2009), p. 9.

6. Andrew Delbanco, *Melville. His World and Work*, New York, Vintage 2005, pp. 12-3.

7. Per un'analisi accurata della fortuna critica di Melville e dei travagliati rapporti dell'autore con le istituzioni letterarie cfr. Giorgio Mariani, *Allegorie impossibili. Storia e strategie della critica melvilliana*, Bulzoni, Roma 1993 e William V. Spanos, *The Errant Art of* Moby-Dick*: The Canon, The Cold War, and the Struggle for American Studies*, Duke University Press, Durham NC 1995.

8. "The Spectator", 11 aprile 1857.

9. "London Westminster and Foreign Quarterly Review", luglio 1857.

cumulate" dall'autore "per quarantacinque capitoli nella maniera più eccentrica e incomprensibile".[10] Melville viene accusato di citare in maniera irriverente passi della Bibbia,[11] nonché di aver costruito il libro come una "massa di aneddoti, storie, scene e bozzetti" che a molti recensori risulta "indigesta".[12] Certo è, secondo un altro recensore, che l'autore stesso deve aver sofferto di dispepsia durante la stesura.[13] Severe critiche sono riservate anche alla rivoluzionaria forma narrativa, in quanto l'opera, composta da "quarantacinque conversazioni tenute a bordo di un battello, condotte da personaggi che potrebbero passare per 'errori' della creazione", decisamente "un romanzo non è"[14] al punto che "si potrebbe, senza alcun percepibile svantaggio, leggerla al contrario".[15] Ancora negli anni Venti *The Confidence-Man* è da alcuni ritenuto un "aborto",[16] ed è giudicato, sia dai critici che dai lettori comuni, praticamente illeggibile.

In un suo recente studio sulla teoria dell'adattamento, Robert Stam si chiede brevemente se alcune storie possano essere naturalmente più adatte ad alcuni media rispetto che ad altri, ovvero se le narrazioni riescano col tempo a "migrare" per "adattarsi" – in senso darwiniano – a mezzi di trasmissione più appropriati.[17] Per quanto questa teoria possa risultare discutibile, è indubbio che molte opere di Melville – dai cosiddetti "romanzi dei mari del Sud" a testi più complessi e "inadattabili" – sono state più volte riscritte e ri-mediate sia in questo che nel secolo scorso, per non parlare della miriade di adattamenti che hanno visto protagonista *Moby-Dick*, dai fumetti alla musica, dalla pittura al teatro, dai film ai cartoni animati, fino ad arrivare ai prodotti commerciali più disparati. Per quanto riguarda *The Confidence-Man*, al contrario, il silenzio è perdurato più a lungo. Nonostante la struttura ibrida e drammatica, la modernità del linguaggio, le unità di tempo, luogo e azione rigorosamente rispettate, nonché l'universalità e l'atemporalità dei suoi temi, il romanzo più oscuro e controverso di Melville ha ispirato, sì, diversi adattamenti (teatrali e musicali), ma, a parte due sporadici casi passati largamente inosservati, tutti scritti e rappresentati solo a partire dalla fine degli anni Novanta.[18]

10. "The New York Journal", luglio 1857.

11. "London Saturday Review", 23 maggio 1857.

12. "London Illustrated Times", 25 aprile 1857.

13. "Newark Daily Advertiser", 23 marzo 1857.

14. "London Literary Gazette", 11 aprile 1857.

15. Ann Sophia Stephens, in "New York Mrs. Stephens' New Monthly Magazine", giugno 1857.

16. Cfr Harrison Hayford, Hershel Parker e G. Thomas Tanselle, a cura di, *The Writings of Herman Melville.Volume X: The Confidence-Man. His Masquerade*, Northwestern University Press, Evanston IL 1984, p. 331.

17. Robert Stam, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in Robert Stam e Alessandra Raengo, a cura di, Blackwell, Malden MA 2005, p. 16.

18. Nonostante ciò non sono mancati gli studiosi che hanno fatto riferimento, nel corso degli anni, all'affinità del romanzo di Melville con il teatro. Ad esempio, già nel 1961 Walter Dubler scriveva che "la tecnica di Melville in *The Confidence-Man* è essenzialmente drammatica. […] In nessuno dei suoi altri lavori, comunque, l'influenza drammatica è così pervasiva come lo è in *The Confidence-Man*, e in nessun altro dei suoi lavori il metodo drammatico è correlato così integralmente al significato centrale". Walter Dubler, *Theme and Structure in Melville's* The Confidence Man, "American Literature", XXXIII, 3 (Novembre 1961), pp. 307-08.

Un'analisi approfondita sui motivi di questo prolungato silenzio, oltre che sulle ragioni della sua rottura proprio nel 1976, peraltro con un musical, richiederebbe una discussione più articolata, che tenga conto degli importanti cambiamenti storico-politico-sociali verificatisi negli Stati Uniti dagli anni Sessanta in poi. Poiché sarebbe impossibile affrontare il discorso in questa sede, basti ricordare che tre anni prima era uscito *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, opera enciclopedica irriverente e amaramente comica, composta senza una struttura portante o un protagonista stabile; sono anche gli anni di *Breakfast of Champions* (1973) di Kurt Vonnegut e *JR.* (1975) di William Gaddis, opere largamente sperimentali che criticano aspramente la società e la cultura americana decostruendone l'ostentato ottimismo e la banale e ottusa perversità. Tutti elementi, come si può notare, che si ritrovano nel romanzo di Melville e che suscitano particolare interesse nei lettori dell'epoca. Quindi, come afferma anche H. Bruce Franklin, "non è una coincidenza che *The Confidence-Man* sia stato scoperto simultaneamente a Nabokov e Borges, all'apice del Teatro dell'Assurdo, nei giorni di *Invisible Man* e *Catch-22*, mentre la storia cominciava a prendere la forma di un'allucinazione paranoica".[19] È in questa particolare atmosfera che i lettori cominciano ad "adattarsi" al romanzo di Melville e quindi, di conseguenza, ad adattarlo – seppur timidamente – ai nuovi media.

The Confidence-Man tra teatro e musical

Prima di proseguire nel discorso, però, è necessario soffermarsi brevemente su alcuni aspetti legati alla teoria dell'adattamento. Critici come Stam e Linda Hutcheon hanno dimostrato di recente come gli adattamenti non vadano considerati come semplici "parassiti" più o meno "fedeli" al testo di partenza, né tantomeno alla stregua di mere spiegazioni o semplificazioni di un originale. Al contrario, si configurano come ipertesti in grado di trasformare il testo originale attraverso una serie di operazioni che possono includere processi di "selezione, amplificazione, attualizzazione, critica, estrapolazione, popolarizzazione, riaccentuazione e transculturalizzazione".[20] L'opera d'arte non è più vista come intoccabile, per sempre congelata in uno statuto definitivo, ma come una "espressione situata" che dà origine a "una serie di suggerimenti verbali che chi adatta può prendere in considerazione, amplificare, ignorare, sovvertire o trasformare",[21] per esprimere una propria interpretazione.

Come si è già visto, inoltre, Stam considera l'adattamento anche un "mezzo di evoluzione e sopravvivenza" di un'opera artistica, in quanto "'si adatta' alle mutazioni dell'ambiente e dei gusti, oltre che a un nuovo medium, con le proprie

19. H. Bruce Franklin, "The Place of *The Confidence-Man* in Melville's Works", in Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, a cura di H. Bruce Franklin, Dalkey Archive Press, Champaign, IL 2007, p. xv.

20. Stam, *The Theory and Practice of Adaptation*, cit., p. 45.

21. Ivi, pp. 45-46.

distinte esigenze industriali, le pressioni commerciali, i veti di censura e le norme estetiche".[22] Nel caso di *The Confidence-Man* è vero anche il contrario, poiché i lettori si sono a poco a poco "adattati" al romanzo di Melville, riscoprendone la struttura rivoluzionaria e valorizzando le infinite possibilità interpretative, simboliche e innovative che i recensori ottocenteschi avevano aspramente criticato. *The Confidence-Man* anticipa la sensibilità metropolitana di fine secolo nel rappresentare il fallimento del "character" (anche in senso di carattere tipografico, scrittura) come qualcosa di stabile, affidabile e chiaramente leggibile, a favore del moderno e mutevole concetto di "personality"[23] e anche per questo ben si presta a diversi tipi di ri-mediazioni, più o meno lontane dal testo originario.

In ogni adattamento che preveda una performance, infatti, il discorso critico è ulteriormente complicato. Mentre il romanzo offre al lettore una singola entità – il personaggio, o "character" appunto – ogni messa in scena, sia essa teatrale, cinematografica o televisiva, prevede per forza di cose un dualismo tra il personaggio e l'attore (o gli attori) che lo interpreta(no).[24] I critici melvilliani hanno messo più volte in risalto l'instabilità della figura del protagonista, chiedendosi insistentemente se tutti i truffatori a bordo del *Fidèle* vadano letti come avatar della stessa persona. In una performance, lo stesso attore può interpretare vari personaggi – come accade spesso, soprattutto nelle produzioni teatrali – ma ciò non significa necessariamente che le sue impersonificazioni vadano interpretate come successivi travestimenti di un singolo personaggio. Al contrario, inoltre, sono frequenti i casi in cui diversi attori interpretano lo stesso personaggio in momenti diversi della rappresentazione (o anche contemporaneamente). Se da una parte ogni adattatore è costretto a compiere precise scelte interpretative, quindi, dall'altra molto è lasciato all'interpretazione dello spettatore, con il risultato che la mascherata diventa ancora più elusiva.

Eppure alcuni pregiudizi sono duri a morire. Ancora nell'estate del 1982, quando l'opera lirica di George Rochberg intitolata *The Confidence-Man: A Comic Fable* debutta a Santa Fe, viene salutata con recensioni sfavorevoli e risulta poco più di un fiasco. Rochberg, che si basa sul libretto scritto dalla moglie Gene, decide di rappresentare solo una delle varie storie che compongono la tessitura del romanzo, quella di China Aster, che diviene però, nelle parole del recensore del *New York Magazine* Peter Davis, "un penoso melodramma che si sgretola sotto il peso drammatico che gli viene imposto" e che nel complesso "fallisce semplicemente come teatro musicale eseguibile".[25] Eppure le pecche sembrano, secondo Davis e gli altri recensori, intrinseche al romanzo "senza trama" di Melville, considerato

22. Stam, *The Theory and Practice of Adaptation*, cit., pp. 2-3.

23. In questo senso il romanzo si colloca sulla scia di "The Man of the Crowd" di Edgar Allan Poe, che però esplicita l'alienazione e la molteplicità della folla metropolitana nella più tradizionale e 'distante' ambientazione londinese, così come già avveniva nelle opere di Charles Dickens, allora molto popolari in America.

24. Stam, *The Theory and Practice of Adaptation*, cit., p. 22.

25. Peter G. Davis, *Lost in the Desert*, "New York Magazine", 23 agosto 1982, p. 79.

"un'allegoria satirica, un libro zeppo di oscure allusioni letterarie alla Bibbia, a Shakespeare, ai Trascendentalisti del New England e a dio solo sa cos'altro – gli studiosi stanno ancora cercando di chiarirle tutte, a più di un secolo dalla pubblicazione del romanzo".[26] Come si può intuire, il giudizio di Davis riecheggia quello delle recensioni di centoventicinque anni prima, a metà tra lo scherno e il compatimento. Eppure anche Davis è costretto ad ammettere che "a uno sguardo più attento, le possibilità operistiche sono decisamente presenti".[27]

Nonostante l'adattamento di Rochberg risulti un fallimento, è importante notare che in quello stesso anno, il 1982, Tom Quirk pubblica il primo studio monografico su *The Confidence-Man*,[28] che testimonia di un rinnovato e più maturo interesse dell'accademia verso il romanzo di Melville; e sempre in quel periodo escono altri due libri sulla figura del Confidence Man nella letteratura e cultura americana.[29] Non più considerata dai critici esclusivamente come un'opera allegorica che riflette il disincanto di un autore con gravi problemi di salute, né tantomeno come lo sfogo di uno scrittore in declino, fallito e amareggiato nei confronti del pubblico e della critica, *The Confidence-Man* è ora considerato un romanzo brillante e dissacrante, ardito anticipatore delle poetiche moderniste e postmoderniste; anche per questo negli ultimi decenni è stato riscoperto e riadattato in modi sempre più creativi, reinterpretato e ri-mediato attraverso generi disparati quali il musical, il monologo melodrammatico e il teatro sperimentale, come testimoniano gli adattamenti più recenti e interessanti.

Nel 1998 Joseph Boone, professore di inglese alla University of Southern California, comincia a scrivere un altro libretto basato sul romanzo di Melville, intitolato: *Con Man: A Musical Apocalypse*; musicato dal fratello Benjamin, l'adattamento viene rappresentato professionalmente per la prima volta dalla Riverside Opera Ensemble alla New York University nel 2004. Nel sottotitolo Melville caratterizza il suo romanzo come "una mascherata" e non c'è da meravigliarsi che i primi adattamenti siano tutti legati alla musica. Secondo Boone *The Confidence-Man* "è un ottimo veicolo per gli adattamenti teatrali, specialmente quelli musicali, per via della sua ambientazione a bordo di un battello, che evoca una tradizione musicale che va da *Showboat* a *Titanic*, così come l'evocazione temporale dell'America storica riporta alla mente musical da *Oklahoma* a *Ragtime*".[30] Boone non è il solo a sottolineare questi riferimenti contemporanei; le immagini promozionali di due successivi adattamenti teatrali di *The Confidence-Man* (figg. 1 e 2, analizzati più sotto) giocano con la popolarità del film *Titanic* di James Cameron e ritraggono gli attori in pose che ricordano da vicino – o addirittura imitano ironicamente – quelle di Leonardo di Caprio e Kate Winslet (fig. 3). La colonna sonora del musical offre

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Tom Quirk, *Melville's Confidence Man: From Knave to Knight*, University of Missouri Press, Columbia 1982.

29. Si tratta di Gary Lindberg, *The Confidence Man in American Literature*, Oxford University Press, New York- Oxford 1982 e di Karen Halttunen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle Class Culture in America, 1830-1870*, Yale University Press, New Haven 1982.

30. Cfr. il sito internet "Con-Man Project", <http://www.benjaminboone.net/conman.shtml>, consultato il 13 agosto 2011.

diversi virtuosismi come cambiamenti di chiave, dissonanze, suoni campionati elettronicamente e improvvisazioni, ma allo stesso tempo traccia anche un viaggio nel cuore del jazz e del blues americano, strizzando l'occhio a film e produzioni di successo che hanno segnato la storia della musica negli Stati Uniti.

Figura 1: *The Confidence Man: A Musical*, Jim Steinman, Jay Errol Fox (2004)

Figura 2: *The Confidence Man*, Paul Cohen (2008)

Figura 3: *Titanic*, James Cameron (1997)

Prendendo probabilmente spunto da un passo dell'ultimo capitolo del libro, in cui il protagonista dibatte con un "vecchio lindo e distinto"[31] sulla validità degli scritti apocrifi nella Bibbia, mentre una voce proveniente dal buio delle cuccette, fraintendendo la parola "apocrifi", chiede: "Cos'è che dice dell'Apocalisse?",[32] Boone cerca di collegare nella sua opera cupamente satirica il tema biblico dell'Apo-

31. Herman Melville, *L'uomo di fiducia*, cit., p. 245.

32. Ivi, p. 248.

calisse alla storia americana del diciannovesimo secolo. Se "apocrifo" significa però, letteralmente, "cosa nascosta", "apocalisse" indica invece una "rivelazione", e proprio qui sta la principale differenza con il romanzo. Boone fornisce, infatti, una trama esplicita a cui legare le azioni del Confidence Man, intrecciandole a nodi storici cruciali dell'America ottocentesca.

Le sottotrame seguono le vicende di tre fuggitivi aiutati nella loro evasione dal Con Man: un giovane in fuga da suo zio, un violento e corrotto senatore; uno schiavo fuggito dalla piantagione del suo crudele padrone; e una sposina in fuga dal marito, un mistico trascendentalista intenzionato a usarla come attrazione sessuale per guadagnare proseliti alla sua comunità. È chiaro che l'autore, così come il Con Man, si fa gioco di questi personaggi fortemente stereotipati, allo scopo di denunciare le contraddizioni della giovane società americana che si vuole ispirata da sani principi democratici. Le scelte tematiche e strutturali mirano a recuperare l'impressione corale del romanzo e Boone interpreta le ultime righe come un'oscura anticipazione dell'imminente guerra civile, dipingendo la nazione come una nave di folli inconsciamente diretta verso il suo destino funesto.

Il video promozionale[33] insiste su simboli legati al demonio, come fuoco, ratti e serpenti, ma utilizza soprattutto materiale preso da archivi storici e film popolari. La guerra di secessione resta comunque un motivo costante. Proprio alla fine della rappresentazione si ode un rombo distante di artiglieria, mentre il palcoscenico si oscura e il Con Man, nel ruolo di maestro di cerimonie, canta: "Non posso fermare ciò che sta arrivando / Il tuono, il rumore, la tempesta che si prepara. / Tutto ciò che posso è calare il sipario / Quindi ricominciare tutto di nuovo". L'adattamento di Boone coglie l'ambivalenza del protagonista melvilliano, che si configura allo stesso tempo come responsabile dell'imminente apocalisse e vittima impotente di essa. Alla fine, pur riuscendo a far evadere tutti e tre i fuggiaschi a bordo del *Fidèle*, non può evitare lo scoppio della guerra.

Inoltre, nel suggerire la natura ciclica delle azioni del Con Man, le parole della canzone finale accentuano i già evidenti collegamenti con l'America contemporanea. La maggior parte della colonna sonora è composta nel 2000, quando le promesse di rinnovamento e le buone intenzioni intraviste all'inizio del millennio vengono disattese dai dubbi risultati delle elezioni presidenziali, per poi sgretolarsi del tutto dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre. Nel 2002 gli autori perfezionano sia il libretto che la musica, ed è chiaro che i personaggi a bordo del *Fidèle* condividono l'esperienza collettiva di imminente disastro tipica delle rappresentazioni contemporanee dell'America pre-11 settembre. Nel gennaio 2004, quando il lavoro è rappresentato professionalmente per la prima volta, la nazione è ancora insicura riguardo la sua futura direzione, con i risultati delle vicine elezioni incerti fino all'ultimo. Infine, una nuova rappresentazione si tiene a Los Angeles nel 2010, quando l'"era della responsabilità" celebrata dal presidente Obama nel suo discorso inaugurale minaccia di diventare un ennesimo "game of confidence".

33. Reperibile sul sito internet <http://vimeo.com/11065483>, consultato il 14 agosto 2011.

Nello stesso contesto storico-politico, ma giungendo a esiti diametralmente opposti, James Updike produce e dirige nel 2004 un adattamento musicale di *The Confidence-Man* – che descrive come "musica folk con qualche eco di rock e accenni di *bluegrass*"[34] – basato sulla versione del 1986 del musical di Fox e Steinman. Distaccandosi dalla versione apocalittica di Boone, l'autore, utilizzando un misto di danze folcloriche, balletti, doppi sensi, cabaret e vaudeville, cerca di trasmettere le implicazioni filosofiche e politiche del romanzo rappresentando il Confidence Man come una sorta di "quester morale", una figura fondamentalmente positiva (fig. 4). Nell'ottimistica interpretazione di Updike, i travestimenti del protagonista servono a mettere alla prova la fiducia reciproca dei passeggeri del battello, quindi, in senso più generale, la fede dell'uomo nei confronti dei suoi simili. L'intenzione non è quella di deridere tutti i membri della società nelle loro reazioni a volte esagerate, ma di dipingerli in maniera storicamente accurata così com'erano percepiti al tempo di Melville, anche se oggi risultano eccessivamente stereotipati. Secondo l'autore, attraverso l'analisi delle attitudini, positive e negative, delle persone dell'epoca, è possibile esplorare le cause e gli eventi che hanno portato allo scoppio della guerra civile e, di conseguenza, alla nascita dell'America moderna.

Figura 4: *The Confidence Man: A Musical*, Jim Steinman, Jay Errol Fox (2004)

Va infine sottolineata l'intenzione di Updike di inserire lo show nel contesto biografico dell'autore. In una scena del secondo atto Melville stesso è sul palco al buio, da solo, quando compare una figura sulla soglia alle sue spalle. Alla domanda di Melville: "Chi sei?", la sagoma risponde: "Puoi chiamarmi Ishmael".

34. Cfr. il sito internet <http://confidenceman.realmofdreams.com/index2.html>, consultato il 13 agosto 2011.

L'autore sembra voler suggerire che gli stessi personaggi dei romanzi – anche il narratore di *Moby-Dick*, che più insistentemente è stato interpretato come alter-ego dello scrittore – altri non sono che ennesimi avatar di un Confidence Man.

The Confidence-Man tra vaudeville e sperimentazione

L'artista di vaudeville Trav S.D. (fig. 5) ha di recente adattato per il palco una versione del romanzo di Melville, da lui stesso definita "melodrammatica", rappresentata il primo aprile del 2007 a Coney Island, Brooklyn. Durante una performance di due ore, in stile "one-man show", Trav S.D. ha impersonificato tutti gli avatar del Confidence Man, dividendo lo show in otto "maschere" che seguono fedelmente l'ordine del romanzo, dal "Muto" al "Cosmopolita". In uno studio sulle origini del vaudeville in America, l'autore ricorda che la parola stessa ha il diavolo ("devil") al suo interno; il vaudeville è infatti, nelle parole di Trav S.D., "una forma esclusivamente americana di sperimentalismo teatrale, allo stesso tempo frammentata, dichiarativa, ambiziosa, impertinente, poetica, scientifica, romantica e realistica", molto simile all'"equivalente drammatico della pagina di un quotidiano",[35] e ciò rende la forma particolarmente adatta alla struttura erratica e irriverente del romanzo melvilliano.

Figura 5: Trav S.D.

La performance di Trav S.D. mette in risalto alcuni aspetti del romanzo ignorati o aspramente criticati dalle prime recensioni, come lo spirito melodrammatico e la struttura dialogica, quasi esclusivamente orale, della scrittura. Va sottolineato, inoltre, come le vene satiriche e umoristiche vengano recuperate e addirittura accentuate nella recitazione dell'autore. Nonostante la necessità di tagliare dialoghi

35. Trav S.D., *No Applause – Just Throw Money. The Book That Made Vaudeville Famous*, Faber & Faber, London 2006 (2005), p. 162.

e passaggi del testo originario "per rendere l'imbarcazione atta a tenere il mare",[36] Trav S.D. è riuscito in quello che finora era stato reputato un compito impossibile, ovvero l'adattamento del romanzo di Melville in una rappresentazione popolare senza sensibili alterazioni al testo, ai dialoghi o alla struttura narrativa. Ciò è stato possibile anche e soprattutto perché il romanzo si "adatta" a sua volta perfettamente a un'epoca come la nostra, dove l'intrattenimento in tutte le sue forme è un bene primario; le parole del Con Man trovano terreno particolarmente fertile in una realtà mediatica in cui canzoni e réclame si mescolano di continuo nelle frequenze radio, i monologhi dei comici si confondono con i discorsi dei politici in televisione, le notizie si trasformano in film e viceversa, mentre talk show e pubblicità invadenti chiedono di continuo, con la stessa infinita ripetizione di parole, slogan, formule e motivetti, di avere fiducia nell'ultimo prodotto o del più recente gadget tecnologico, in grado di rendere la vita più semplice e felice.

Infine, nel settembre del 2009, i membri del Woodshed Collective hanno cercato di catturare la complessa struttura del romanzo di Melville in quello che, ad oggi, si configura come il più ardito e sperimentale adattamento di *The Confidence-Man*. La rappresentazione, scritta da Paul Cohen su un copione di ben 330 pagine, è composta da una serie di scenette intrecciate e simultanee, recitate (e per lo più improvvisate) a bordo di una nave dismessa della Guardia Costiera americana, ancorata sul fiume Hudson, a New York. Più di una dozzina di storie che vedono protagonisti ciarlatani e saltimbanchi, truffatori e impostori si svolgono nello stesso momento in diverse aree della nave, davanti a gruppi di spettatori liberi di girovagare come preferiscono, così da poter esplorare diversi elementi della rappresentazione e scegliere cosa vedere e quale storia seguire. In questo modo gli attori sono praticamente indistinguibili dagli spettatori e dagli inservienti della nave, e nessuno può essere del tutto sicuro se una performance si stia svolgendo davanti ai suoi occhi o meno.

All'indomani dell'ampio risalto dato dagli organi di informazione americani alla scoperta della truffa finanziaria di Bernard Madoff, sottolineata dall'autore stesso in relazione allo spettacolo,[37] e delle recenti vicissitudini economiche legate allo scoppio della bolla speculativa immobiliare, la rappresentazione lascia l'impressione che nessuno possa sfuggire, in un modo o nell'altro, agli inganni e alle seduzioni dei vari Con Men. Forse però, più che la situazione economica contemporanea, nell'ideare il suo adattamento Paul Cohen aveva in mente la famosa descrizione fornita da John Barth di un'"opera galleggiante", un battello che galleggia su e giù lungo la corrente del fiume, mentre a bordo uno spettacolo prosegue senza sosta. Per riempire i vuoti, ogni persona del pubblico è costretta a usare l'immaginazione, a chiedere ai vicini più attenti, o a prestare attenzione alle voci che arrivano dalla sorgente o dalla foce, ma il più delle volte non riesce a capire ciò che succede sul palco, o si fa inevitabilmente un'idea sbagliata. Secondo il narrato-

36. Trav S.D., email all'autore.

37. Cfr. il sito internet < http://www.woodshedcollective.com/productions/the-confidence-man/>, consultato il 13 agosto 2011.

re di Barth, "così funziona gran parte della vita" e, allo stesso modo, così funziona gran parte del romanzo di Melville.[38]

Ulteriore ironia, il romanzo che più esplicita l'inaffidabilità di ogni storia segna in un certo senso anche la parabola discendente di Melville come *storyteller*. Com'è noto, infatti, l'autore possedeva grandi doti di narratore ed era solito intrattenere la famiglia e gli ospiti con i movimentati racconti delle sue avventure giovanili nei mari del sud. Di ritorno dal viaggio in Terrasanta, però, spinto da stringenti necessità economiche, è costretto a intraprendere una serie di conferenze su argomenti a lui poco congeniali, come le sculture viste in Italia e temi generali legati al viaggiare.[39] Nei panni egli stesso di un impacciato e ormai innocuo Con Man, infonde nei discorsi pubblici lo spirito satirico e irriverente di cui è permeato il romanzo, come quando, nel descrivere le statue nella chiesa di San Giovanni in Laterano a Roma, delinea Socrate come "un comico irlandese", Giulio Cesare con un "aspetto così razionale e pratico da poter essere scambiato per il busto di un presidente delle ferrovie", Seneca con "il volto di un prestatore su pegno" e "Platone con i riccioli e l'aria di un elegantone, come se stesse meditando sui destini del mondo sotto le mani di un parrucchiere",[40] smascherando la vanità e la vacua pomposità dell'impero romano con ovvi riferimenti obliqui alla società americana contemporanea. Le conferenze, però, vengono accolte ancora più freddamente del romanzo e segnano definitivamente la fine della fama pubblica di Melville, così come *The Confidence-Man* aveva rappresentato l'ultimo disperato tentativo dell'autore di riguadagnare la fiducia di pubblico e critica.

Una delle critiche mosse al romanzo sin dalle prime recensioni è che questo manchi di una vera e propria trama. Ogni lettura o adattamento che ne impone forzatamente una, però, rischia di vanificare l'elemento che più rende il capolavoro di Melville un'opera di sorprendente modernità, ovvero la sua indefinitezza. Alla fine della sua carriera Melville scioglie gli ormeggi della sua prosa, abbandonando definitivamente ogni concessione alla coerenza, alla struttura e alla trama che tenevano ancorato *Moby-Dick* al genere delle avventure di mare. L'autore stesso sembra seguire il consiglio del Cosmopolita che, a metà circa del libro, consiglia a Charlie Noble, truffatore a sua volta: "Ed ora, visto che ha rinunciato alla sua idea, sarei felicissimo se lei, per così dire, rinunciasse anche al suo racconto".[41] Da qui in avanti Melville si dedicherà solo alla poesia, abbandonando (con l'eccezione di *Billy Budd*, pubblicato postumo) la scrittura in prosa. Ma non bisogna dimenticare che allo stesso tempo – e questa è la genialità di Melville e il motivo per cui il romanzo viene letto ancora oggi – il romanzo afferma l'impossibilità del racconto proprio attraverso la *fiction*, per mezzo di una scrittura ricercata e a tratti sublime,

38. Cfr. John Barth, *The Floating Opera*, Bantam, New York 1972 (1956), p. 7.

39. Delbanco ricorda che "in America, prima della Guerra Civile, parlare in pubblico (che è diverso dal tenere una predica o un discorso politico) era considerato alla stregua di elemosinare […], appena un tantino sopra la prostituzione". Andrew Delbanco, cit., p. 258.

40. Le descrizioni sono prese da un articolo del 1857 del "Boston Journal", cit. in Lewis Mumford, cit., p. 283.

41. Herman Melville, *L'uomo di fiducia*, cit., p. 161.

una serie di raffinate allusioni letterarie, storiche e culturali e, non ultimo, uno stile dialogico affabulatorio che per lunghe sezioni del romanzo riesce a catturare completamente l'attenzione del lettore.

Il protagonista di *The Confidence-Man* non ha un vero e proprio scopo, così come la sua identità è aleatoria e resta indefinita e misteriosa fino alla fine. È impossibile ricondurlo a un simbolo stabile, in quanto di volta in volta finisce per rappresentare tutte le sfumature che vanno dal bene assoluto al male assoluto (come si è visto dalle diverse interpretazioni che ne danno gli adattamenti contemporanei). È allo stesso tempo figura cristologica e demonio tentatore, ciarlatano da quattro soldi ed enigmatico "plotter", in grado di costruire e decostruire a suo piacimento le coscienze e le credenze di ognuno. È lo spirito inquietante della Storia, venuto a reclamare un tributo di sangue che inferirà un duro colpo all'ottimismo statunitense. È un filosofo moderno che inganna le persone sovrapponendo concetti ormai superati come "carattere" e "individualità" a una realtà dinamica e fluida come quella americana, già avviata sulla strada del capitalismo e della produzione di massa. È un maestro di vaudeville che si diverte con scherzi e truffe ai danni dei più ingenui sprovveduti. È il diavolo che cita le Scritture al solo scopo di distorcerne il messaggio e far vacillare la fede dei credenti. Anticipando le beffe postmoderne, è un artista che ridicolizza l'idea di una verità assoluta fingendo di non credere nel dubbio. Infine, proprio come ogni simbolo infinitamente profondo finisce per risultare superficialmente vuoto, nel suo significare ogni cosa l'"Uomo di Fiducia" svilisce ogni fiducia in qualsiasi significato.

Eppure, se il romanzo asserisce qualcosa con certezza, è proprio nell'affermazione apparentemente casuale di un personaggio: "La vera conoscenza deriva soltanto o da un sospetto o da una rivelazione".[42] Tra sospetto e rivelazione, apocrifi e apocalisse, è racchiusa la cifra del romanzo di Melville. Oggi che la narrativa postmodernista ci ha abituato a letture creative scettiche e "anti-paranoiche", possiamo avvicinarci a *The Confidence-Man* coscienti della pregnanza storica di questo capolavoro, apprezzandone allo stesso tempo le stravaganze stilistiche e strutturali, le digressioni labirintiche e i dialoghi apparentemente illogici. Ed è proprio questa la direzione intrapresa dai più interessanti adattamenti contemporanei, sia che riproducano l'ambientazione ottocentesca nel tentativo di recuperare (o criticare) la sensibilità prebellica, sia che pongano l'accento sulla sperimentazione e le irriverenze tematiche e stilistiche tanto avversate in passato.

Allo stesso modo, il romanzo di Melville ci insegna a dubitare, oltre che del ragionamento, anche e soprattutto del linguaggio. Non è più possibile, infatti, dopo aver letto *The Confidence-Man*, leggere (o ascoltare) in maniera innocente la parola "confidence" (che in inglese, è bene ricordarlo, ricopre una vasta gamma di significati, da "fiducia" a "familiarità", da "intimità" a "confidenza"). E possiamo ringraziare anche Melville se oggi guardiamo con sospetto alle recenti e ripetute professioni di fiducia nella situazione economica americana da parte di Obama, che si è dichiarato di volta in volta "fiducioso che la General Motors possa risollevarsi

42. Herman Melville, *L'uomo di fiducia*, cit., p. 95.

[…], fiducioso nei mercati finanziari […], fiducioso di poter affrontare ogni sfida", ecc., fino a venire inevitabilmente descritto da alcuni giornalisti come un "Uomo di Fiducia".[43] Se oggi siamo affascinati dalla sorprendente attualità dell'opera di Melville, significa che anche noi accaniti "topi da biblioteca" possiamo ottenere dagli adattamenti contemporanei sempre nuove intuizioni sulla sua arte e la sua epoca, oltre che sulla nostra, rallegrandoci al pensiero incoraggiante che ogni nuova lettura «potrà avere un seguito».

43. Peter Baker, *Obama and the Confidence Game*, "New York Times", 4 aprile 2009. <http://www.nytimes.com/2009/04/05/weekinreview/05baker.html>, consultato il 13 agosto 2011.