

Suoni perduti (o ritrovati) nell'orecchio. Fattualità, intensità e trasmissione dell'*affect* in *Typee* di Herman Melville

Pilar Martinez Benedi*

Herman Melville, è noto, era infastidito dall'idea di passare ai posteri come "l'uomo vissuto tra i cannibali",¹ un appellativo del quale il suo primo romanzo, *Typee* (1846), è in grande misura responsabile. Benché posteriormente Melville confessasse di nutrire un "inguaribile disgusto" per le narrazioni di fatti,² *Typee* è senza dubbio da considerarsi tale. Pubblicata inizialmente in Inghilterra come una relazione di viaggio e resoconto veritiero di un soggiorno tra i cannibali, il suo sottotitolo prometteva una "Sbirciata alla vita polinesiana". Nelle vesti di una sorta di etnografo, il suo protagonista e narratore, Tommo, mira a offrire un resoconto oggettivo degli abitanti della valle di Typee (sull'isola polinesiana di Nukuheva, nelle isole Marchesi), visti da lui come una "loggia di framassoni" i cui "misteriosi segni d'intesa"³ egli si propone di decifrare e capire. L'oggettività sembrerebbe regnare sovrana in un'opera la cui prefazione annuncia apertamente l'intenzione dell'autore di esporre "[le] cose proprio come sono avvenute" e di "raccontare la pura verità, [senza veli]".⁴ Eppure, l'impegno diretto ad aderire ai fatti è sconfessato dal testo. Non meno che il suo editore, sia la critica sia i lettori hanno percepito il "puzzo di finzione" nel primo romanzo melvilliano,⁵ nel quale, come scrisse Newton Arvin, "Melville è troppo un artista nato per trattenersi dall'immergere la semplice verità in un mezzo di intensità immaginativa".⁶

Il divario tra l'apparente fattualità di *Typee* e quell'intensità notata da critica e lettori sarà al centro delle pagine a seguire. Per affrontare tale divario, la critica melvilliana si è spesso concentrata sulla distinzione tra fatto e finzione nel *travelog* melvilliano, onde mostrare l'ironica distanza che separa l'autore dal personaggio, o Melville da Tommo.⁷ In questo saggio proporrò una prospettiva diversa dalla quale considerare tale divario, in modo da eludere il binario fatti/finzione, intesi, rispettivamente, come accadimenti reali, da un lato, ed esagerazioni fiabesche, o semplici invenzioni, dall'altro. Il riferimento di Arvin all'"intensità immaginativa" (che anticipa, peraltro, una terminologia cara alla recente *Affect Theory*, come si vedrà) suggerisce che la fattualità non è necessariamente in opposizione all'immaginazione. Certamente, la "pura verità" può essere abbellita da veli diversi senza per questo diventare necessariamente finzione. La mia lettura, infatti, rivolge l'attenzione alla materialità del linguaggio letterario che eccede la semplice o pura verità, eppure non può essere declassata a "puzzolente" finzione. In questo modo mi propongo di rintracciare un divario pre-riflessivo o pre-discorsivo tra i "fatti" in senso stretto e i complessi modi in cui tali fatti vengono esperiti. La mia lettura si inserisce in tale interstizio, con l'obiettivo di esaminare come tale intensità è

raggiunta in *Typee*, e come essa interagisce con la preoccupazione per i fatti che il romanzo professa.

A tale scopo, la mia indagine parte dal lavoro di Brian Massumi nell'ambito dell'*affect theory* e in particolare dalla sua nozione di *intensità* come un ordine asemantico che, comunque, incide o può incidere sull'ordine della produzione di significato, o *contenuto*.⁸ In un influente articolo del 1995, "The Autonomy of Affect",⁹ Massumi stabilisce un'utile distinzione tra *contenuto* ed *effetto* (o, *intensità*) in riferimento alla discussione di uno studio empirico del 1980, noto come "l'esperimento del pupazzo di neve". L'esperimento analizzava le risposte di bambini di nove anni a un filmato muto trasmesso dalla televisione tedesca, dalla trama molto semplice: "Un uomo costruisce un pupazzo di neve nel suo terrazzo. Il pupazzo inizia a sciogliersi con il sole pomeridiano. L'uomo osserva. Dopo qualche tempo, prende il pupazzo di neve e lo porta al freddo della montagna, dove cessa di sciogliersi. L'uomo saluta il pupazzo, e se ne va".¹⁰ Lo studio comparava le reazioni dei bambini al filmato muto con le loro reazioni a due versioni parlate: una "versione fattuale", che alle immagini sovrapponeva un resoconto oggettivo dei fatti narrati, e una "versione emotiva", la quale aggiungeva dei commenti emozionali alla narrazione fattuale in punti chiave della storia. Massumi immediatamente osserva il "gap tra *contenuto* ed *effetto*"¹¹ che, a suo dire, l'esperimento metteva in evidenza. Ai soggetti dello studio fu chiesto di valutare le tre versioni su una scala di gradevolezza così come su una scala di felicità-tristezza, con risultati piuttosto inaspettati. I soggetti giudicarono "le scene 'tristi' come le più gradevoli: quanto più tristi, meglio".¹² Significativamente, questa dissonanza verbale-cognitiva per cui un'emozione normalmente ritenuta negativa suscita una risposta positiva trova un riscontro a livello fisiologico. Il monitoraggio continuo delle reazioni autonome alle quali i bambini erano soggetti rivelò infatti che, se la versione fattuale provocava l'aumento della loro frequenza cardiaca, la versione originale, muta, "provocava una reazione più pronunciata a livello della pelle".¹³ La distinzione tra *contenuto* (che Massumi associa a "significati convenzionali" o a "qualifiche sociolinguistiche"), ed *effetto* o *intensità* (che non è "semanticamente o semioticamente organizzata"),¹⁴ non è, nella lettura di Massumi, semplicemente concettuale, ma anzi rappresenta diverse corporalità, diverse forme di incarnazione (*embodiment*). Se l'effetto o *intensità* è "incarnata in reazioni puramente autonome, che si manifestano principalmente a livello di pelle", il *contenuto*, pur comportando anch'esso funzioni autonome (frequenza cardiaca e respiratoria) è un "mix conscio-autonomo" che implica un continuo *feedback* tra la coscienza e le "profondità autonome". L'*intensità* è invece destinata a restare "per sempre non-conscia".¹⁵

Questo spostamento dal livello concettuale al livello corporale o fisiologico permette a Massumi di riposizionare il gap dalla "mente" al cuore e alla pelle; da reazioni verbali e cognitive a reazioni corporali autonome e in larga misura non-consce. Il fondamentale ruolo cognitivo e affettivo così accordato a queste reazioni prevalentemente non-consce (o pre-consce) non è però l'unico motivo per il quale la formulazione di Massumi è rilevante per il mio argomento. L'apparente netta distinzione che egli propone non implica una separazione radicale tra contenuto ed effetto (o tra corpo e mente, o tra cognizione e affetti). Anzi. L'autonomia

dell'*affect* sottende una complessa rete di rapporti fra i due. "Diffuso sulla superficie totale del corpo", l'ordine dell'intensità (che Massumi equipara all'*affect*) è scollegato dall'ordine, tipicamente semantico, del contenuto. Eppure, non si tratta di uno scollamento meramente negativo, al contrario, favorisce una "diversa connettività" che opera "come un rigurgito laterale", in parallelo. La relazione tra contenuto ed effetto/intensità "non è una relazione di conformità o corrispondenza, bensì di risonanza o d'interferenza, di amplificazione o di smorzatura".¹⁶

Ora, le potenzialità che la teorizzazione dell'*affect* massumiana offre alla critica letteraria possono essere meglio colte se viste alla luce della poetica cognitiva di Reuven Tsur, con la quale presenta sorprendenti affinità. Il lavoro di Tsur si basa in grande misura sulla nozione di *precategory sensory information* (della quale avrò più da dire in seguito). Come l'intensità di Massumi, questo flusso precategoriale di informazione sensoria è associato a "un'intensa qualità percettiva scarsamente differenziata" che viene "percepita sulla superficie del corpo".¹⁷ Inoltre, Tsur descrive le relazioni tra il precategoriale e le categorie semantiche e fonetiche in termini di risonanza o riverbero piuttosto che di corrispondenza lineare. Sia Massumi che Tsur suggeriscono che, benché il linguaggio sia "risoluto"¹⁸ o "altamente categorizzato",¹⁹ non è necessariamente in opposizione all'intensità, ma sembra piuttosto "funzionare in modo differenziale"²⁰ in relazione a essa. Analogamente, Tsur sostiene che la relazione tra categorie e il precategoriale nel linguaggio letterario possa essere sia rallentata sia rafforzata. O, in termini cari a Massumi, "amplificata" o "smorzata".²¹ In altre parole, Tsur sostiene che il processo di categorizzazione possa essere accelerato o rallentato. Il linguaggio, vale a dire, è un perfetto esempio di categorizzazione veloce che privilegia l'efficienza a scapito dell'informazione sensoria precategoriale; che privilegia il contenuto a scapito dell'intensità, per così dire. Questa propensione per il contenuto (o per la certezza categoriale) propria del linguaggio, o la sua "[*m*] *atter-of-factness*," nelle parole di Brian Massumi, ne "smorza l'intensità".²² Tuttavia, Tsur propone che il linguaggio letterario possa, in diversi modi, rallentare il processo di categorizzazione "in modo tale da rendere percettibile parte dell'informazione sensoria precategoriale che viene tipicamente esclusa dalla consapevolezza cosciente quando tale informazione è rimpiazzata dalla parola".²³ Come a "riecheggiare un eccesso irriducibile",²⁴ il linguaggio può oltrepassare i muri di contenimento che le rigide categorie ergono, e amplificarne l'intensità.

Questo saggio si propone di mettere in questione fino a che punto la dichiarata aderenza ai fatti di *Typee* (la sua "*matter-of-factness*") effettivamente ne smorzi la sua epidermica intensità, spostando l'attenzione sull'intenso flusso di informazione sensoria precategoriale che, come cercherò di dimostrare, viene continuamente rilasciato dalla prosa melvilliana. Nel suo primo romanzo, Melville offre una "narrazione di fatti" che si propone di capire l'esotica vita polinesiana che Tommo si prefigge di registrare. Eppure, la narrazione dei fatti viene complicata da una "narrazione dei sensi". Come si vedrà, in *Typee* Melville delinea un apparente fallimento epistemologico, sicché Tommo finisce per fuggire dall'edenica valle di Typee. E con una violenza inusitata, per giunta. Ma il fallimento è tale quando lo si confronta con un approccio utilitaristico all'esperienza, che accoppia la conoscenza alla certezza epistemologica, la comprensione al pensiero razionale. Un approccio,

infine, che cerca “la pura verità senza veli”. Come dimostrerò in seguito, Melville sfrutta l’apparente fallimento di Tommo per invitare i suoi lettori a esplorare altre forme di pensiero o conoscenza che complicano la nozione di fallimento cognitivo. La verità, Melville sembrerebbe insinuare, ha bisogno di qualche velo, dopo tutto.

L’ultimo capitolo di *Typee* racconta la fuga di Tommo dalla valle polinesiana nella quale aveva vissuto durante i precedenti quattro mesi. In questo modo Tommo rinuncia a una “prigione” “sopportabile e sotto certi aspetti anche piacevole”²⁵ in un “appartato asilo della felicità” dove regnava la “perpetua allegria” e “sembrava che non ci fossero inquietudini, dolori, noie o mali”.²⁶ I suoi custodi, almeno questo Tommo sospetta, o ci vuole far sospettare, non erano “immuni dal delitto di cannibalismo”.²⁷ Ma in fin dei conti, “per essere un soggiorno fra i cannibali, nessuno avrebbe potuto desiderarne uno più gradevole”.²⁸ Ciononostante, appena l’occasione gli si presenta, Tommo scappa. Dopo una serie di sfortunati tentativi falliti, Tommo riesce a raggiungere la spiaggia proprio all’arrivo di una baleniera australiana inviata per salvarlo. Di fronte alla prospettiva di liberazione, Tommo non ha remore a ricorrere alla violenza contro i suoi persecutori, attaccandone uno con uno scalmo della barca, pur di garantire la propria liberazione.

Una delle principali preoccupazioni della critica melvilliana su *Typee* fin dagli inizi è stata di trovare una spiegazione al comportamento piuttosto inspiegabile di Tommo. “Perché non si sentiva felice fra questi selvaggi?” D.H. Lawrence si chiedeva con insistenza, “perché, Dio mio, non essere felici?”²⁹ Felice o meno che fosse, generalmente si assume che ci debba essere qualche ragione per cui Tommo abbandona la valle di Typee, quell’idillico paradiso terrestre che traspira dalle sue stesse parole. Difatti, le ragioni non mancano. Dopo tutto, Tommo è un prigioniero dei nativi, i quali, come Marnoo gli confida nel corso del loro primo colloquio, “non avrebbero mai consentito che [egli] lasciass[e] la vallata”.³⁰ Nonostante Tommo sapesse che il cannibalismo fosse praticato “soltanto sui corpi dei nemici uccisi”,³¹ egli sembra comunque poco incline a escludere la possibilità che il suo compagno, Toby, sia stato divorato, e che una simile sorte gli possa toccare un giorno. Più tardi, un “nuovo pericolo” gli si rivela, quando i nativi esprimono il proprio desiderio che Tommo sia tatuato, e di conseguenza “sfigurato in tal modo da non avere più la faccia di ritornare fra i [suoi] compatrioti”.³² Sotto diversi aspetti, quindi, i typee pongono una minaccia più o meno concreta alla sua integrità fisica e identità culturale, ma nel corso del suo racconto egli ripetutamente minimizza le minacce che egli stesso identifica, confrontandole con pratiche occidentali egualmente disdicevoli. Eppure, Tommo non riesce mai a tenere le proprie paure sotto controllo e tali minacce tormentano la sua narrazione fino alla fine.

La critica melvilliana ha quindi tentato di rendere conto delle sconcertanti vacillazioni di Tommo verso gli isolani che culminano nella “follia omicida che s’era impadronita di lui”³³ nella fuga. E tale fuga è stata considerata come la “dimostrazione del fallimento dell’Eden”³⁴ o, più di frequente, come la conseguenza (o la prova) delle imperfezioni di Tommo. Ad ogni modo, i critici sono d’accordo nel leggere la fuga come segno di un fallimento nel racconto d’incontro polinesiano, ma sembra più difficile stabilire di chi sia il fallimento. È Tommo un osservatore neutrale dalle aspirazioni antropologiche, un relativista culturale che si vede ob-

bligato ad abbandonare la cecità irrazionale della cultura polinesiana che lo vede unicamente "come un altro maialino da mattatoio"³⁵ e per la quale l'inclusione sociale passa necessariamente dall'assimilazione e incisione corporea? O, è Tommo piuttosto un occidentale condiscendente e alquanto ipocrita, un "imperialista dell'immaginazione"³⁶ la cui percezione dei nativi è tanto prevenuta e piena di pregiudizi come quella dei missionari ed esploratori che egli stesso disprezza?³⁷

La polarizzazione delle interpretazioni è comprensibile, visto che Melville spesso si affida a opposizioni binarie, e la tensione del romanzo è in larga misura data, come è stato osservato, appunto dall'opposizione tra la cultura occidentale e quella polinesiana, viste rispettivamente come una cultura della "mente" e una cultura del "corpo".³⁸ Tommo traccia i contorni di quella primordiale opposizione con l'obiettivo di offrire un "racconto sull'originale e interessante popolo fra il quale fu gettato".³⁹ Ma il suo fallimento epistemologico consiste appunto nella sua apparente incapacità di conciliare tali dicotomie. Tommo si rivela incapace di trascendere categorizzazioni culturali⁴⁰ e "rimane intrappolato in una confusione che oscilla tra i due estremi".⁴¹ È quindi comprensibile che l'attenzione della critica si sia prevalentemente concentrata su tale "confusione oscillante" come il punto di partenza per investigare il suo presunto fallimento. Tommo è stato (giustamente) accusato di definire i typee secondo etichette preconfezionate estrinseche alla loro cultura, il tutto sotto lo sguardo normativo dell'etnografo occidentale. Per sempre ignaro dei suoi contraddittori "interessi di parte"⁴² e del suo radicato pregiudizio, Tommo non arriva mai a riconoscere ai typee una "coerenza culturale indipendente"⁴³ dai suoi pregiudizi, e di conseguenza li percepisce solo in modo "parziale e confuso",⁴⁴ da cui il suo fallimento.

Benché la maggior parte della critica ritenga che il fallimento risieda nella coscienza "internamente contraddittoria" di Tommo,⁴⁵ in verità l'attenzione si è rivolta principalmente alle sue risposte categorizzate nei confronti della cultura osservata piuttosto che alla coscienza che osserva. Come se Tommo stesse osservando i typee attraverso una lente di ingrandimento, gran parte della critica si è concentrata su quello che Tommo "vede", per poi concludere che la sua lente, in apparenza oggettiva, non è "del tutto trasparente".⁴⁶ Ma una discussione delle effettive percezioni di Tommo, del processo percettivo *prima* che esso si cristallizzi in rigide categorizzazioni (prevalentemente occidentali, per giunta) è completamente assente. Eppure, Melville indirizza la nostra attenzione ripetutamente a tale processo. La narrazione fattuale di Tommo registra in modo spropositato un flusso parallelo di percezioni sensorie che complica l'idea di una coscienza distaccata che "osserva". Da questo punto di vista, la "sbirciata alla vita polinesiana" del sottotitolo si rivolge all'interno, verso lo "sbirciatore", anzi, verso la sbirciata in sé. *Typee* ci dice tanto di *cosa* Tommo vede quanto di *come* lo vede - e, come si vedrà, egli non "vede" solo dai suoi occhi. In seguito, sposterò la mia attenzione alla coscienza che osserva, anzi, che percepisce, con l'obiettivo di ripensare la portata del suo fallimento epistemologico.

Al di sotto del suo amabile relativismo culturale, Tommo è in realtà alla ricerca di assoluti e di certezze epistemologiche. Se da un lato egli punta alla "pura verità", il "finale così detestabile"⁴⁷ del romanzo segna un fallimento che è tanto epi-

stemologico quanto etico. Melville mobilita questo doppio fallimento per esplorare le potenzialità di un modo diverso (etico ed epistemologico) di rapportarsi con il mondo che egli abbozza per la prima volta nella prefazione. “Per le parole polinesiane usate in questo volume,” scrive l’autore, “è stata impegnata quella forma ortografica che si è mostrata più adatta a esprimerne con maggior facilità il suono all’orecchio dello straniero”. Il proposito di una così fedele ortografia viene in questo modo spiegato: “Questo perché in parecchie opere che descrivono le isole del Pacifico sono andate interamente perdute, per l’orecchio del lettore, molte delle più belle associazioni vocaliche per l’eccessivo rispetto dedicato alle comuni regole di ortografia”.⁴⁸ Diversamente dai precedenti cronisti, l’autore preserverà la bella musicalità della lingua nativa nel suo racconto. È quanto Melville sembra voler comunicare. Eppure, in questo paragrafo apparentemente prosaico è racchiuso il nocciolo dell’interesse melvilliano per i modi in cui prendiamo coscienza del mondo.

Quella bellezza uditiva che l’autore vorrebbe recuperare riecheggia il flusso di informazione sensoria precategoriale che, secondo Reuven Tsur, è “escluso dalla consapevolezza cosciente quando ricodificato in categorie fonetiche”.⁴⁹ Vale a dire, quando prevale “l’eccessivo rispetto delle regole di ortografia”. Sulla base delle ricerche di Alvin Liberman e colleghi nei laboratori Haskins di Yale negli anni Settanta, Tsur distingue tra un “modo discorsivo” e un “modo non-discorsivo” di percezione uditiva. Mentre nel modo non-discorsivo “la forma del suono percepito è simile alla forma dell’onda sonora”, nel modo discorsivo “sentiamo un fonema unitario che è molto diverso dal flusso di informazione uditiva che lo veicola”.⁵⁰ In altre parole, l’informazione uditiva precategoriale che trasmette il linguaggio verbale viene immediatamente (ri)codificata in categorie fonetiche e esclusa dalla consapevolezza cosciente. Eppure, Tsur ipotizza un terzo modo, o *modo poetico*, nel quale, mentre si percepiscono le categorie fonetiche come nel modo discorsivo, parte di quella informazione uditiva precategoriale persiste e diventa disponibile alla consapevolezza cosciente.⁵¹ Quasi a identificare i diversi modi di ricezione del suono e del linguaggio, le parole dell’autore nella prefazione sembrano sottintendere che la sovra-attenzione alle categorie fonetiche necessariamente implica una perdita: che la *matter-of-factness* smorza l’intensità, per dirla con Massumi. Ma, nello stesso tempo, Melville insinua che, spostando l’attenzione dalle regole ai suoni vocali, l’intensità si può recuperare, come nel “modo poetico” proposto da Tsur.

Ora vorrei spingermi oltre la mera attenzione di Melville alle associazioni vocaliche perdute. La nozione del precategoriale, secondo Tsur, “può essere applicata anche a categorie semantiche”.⁵² Nello stesso modo in cui un eccessivo rispetto delle regole ortografiche soffoca stimoli uditivi scarsamente differenziati a beneficio dell’efficienza, l’eccessivo rispetto dei significati semantici comporta la perdita di importanti informazioni sensoriali. Ma tali informazioni possono essere anche recuperate. Lo spostamento dal campo fonetico al campo semantico, da questioni estetiche a questioni etiche ed epistemologiche mira a proporre che la risoluzione programmatica di Melville nella prefazione di trasmettere i suoni polinesiani indica un approccio all’esperienza del mondo che è meno interessata alla “pura verità” che a ritrovare ciò che è “andato perduto all’orecchio”. Nel corso della sua

narrazione, Tommo mette in atto il conflitto che Melville identifica attraverso l'iniziale giustapposizione tra il categoriale e il precategoriale, tra la fluidità sensoria e il contenimento delle categorie fonetiche e semantiche. In *Typee*, Melville presenta l'orecchio (e, come cercherò di dimostrare, l'orecchio occupa spesso il posto degli occhi) come il luogo dove le più stabili categorie potrebbero crollare per lasciare il passo alle intense risposte affettive e precategoriali del mondo fenomenico.

La maggior parte della critica ritiene che il vacillare e la confusione di Tommo nascano dalla sua incapacità di placare la paura di conversione insita nelle pratiche native del cannibalismo e del tatuaggio. Così come la conversione "metabolica" implicita nel cannibalismo⁵³ è agghiacciante di suo, la conversione attraverso l'incisione costituisce una minaccia intollerabile per l'identità occidentale di Tommo: una "radicale alienazione dell'essere"⁵⁴ che finisce per "provocare la sua fuga".⁵⁵ Infatti, Tommo dedica una porzione significativa del suo racconto a osservare e descrivere "l'orribile marchio del tatuaggio"⁵⁶ in praticamente tutti gli isolani, ma la sua disapprovazione si trasforma in vera e propria avversione solo quando ha occasione di essere testimone, casualmente a quanto pare, "per la prima volta [...] del modo con cui gli indigeni praticano il tatuaggio"⁵⁷ nel trentesimo capitolo.

È molto indicativo che Melville abbia riservato questa scena per la parte finale del racconto, quasi come *dulcis in fundo*. D'altronde, è molto improbabile che Tommo potesse infatti imbattersi in una scena del genere per puro caso, in una passeggiata con il suo "valletto" Kory-Kory, come egli sostiene, poiché l'operazione del tatuaggio si realizzava sempre al chiuso, in un'abitazione soggetta a tabù.⁵⁸ La scena così come raccontata è chiaramente un'invenzione di Melville – ha il "puzzo di finzione", per così dire. La manipolazione dei fatti qui è senz'altro strumentale al progetto melvilliano: l'incontro con il tatuatore Karky trasmette in maniera efficace il senso di violenta minaccia che il tatuaggio costituisce per Tommo e la sua identità occidentale, e in tal senso mira a giustificare la sua altrettanto violenta fuga dall'isola, come Samuel Otter ha argomentato in modo convincente.⁵⁹ La scena abilmente rovescia le posizioni dell'osservatore e dell'osservato:⁶⁰ la "pelle bianca" di Tommo si trasforma agli occhi di Karky in un'ambita "tela umana"⁶¹ sulla quale esercitare la sua arte. Il tatuaggio è così rappresentato come un attacco: non appena Karky si accorge della presenza di Tommo, egli brandisce i suoi strumenti "in modo preoccupante vicino al [suo] viso".⁶² Tommo reagisce con repulsione fisica. La semplice idea che il suo "divino sembiante"⁶³ possa essere rovinato a vita, mentre l'indice di Karky gli passa "sui lineamenti per segnare i limiti di quelle linee parallele destinate a circondare la [sua] fisionomia," gli fece accapponare la pelle.⁶⁴ Per giunta, il capriccio di Karky scatena un complotto contro Tommo e il suo viso, al quale partecipano tutti gli isolani, "traditor[i]" che lo "supplica[no] di aderire all'odiosa richiesta".⁶⁵ Da quel momento, l'esistenza, Tommo ci dice, "diventò insopportabile".⁶⁶ Melville, però, dedica alla scena quattro pagine intere, due delle quali si occupano di descrivere in minuto dettaglio l'operazione del tatuaggio in sé, così come osservata da Tommo. Era necessario soffermarsi così a lungo per trasmettere il senso di minaccia all'identità occidentale, o c'è qualcosa in più, in eccesso? Diamoci un'occhiata più da vicino.

All'inizio della scena, l'attenzione di Tommo è "attratta da uno strano rumore"⁶⁷ nel corso della passeggiata quotidiana con Kory-Kory. La singolarità del rumore va di pari passo con la singolarità del fatto che il tatuaggio è percepito inizialmente dall'orecchio – ma qui, come altrove in *Typee*, il senso dell'udito sembra essere quello predominante, come si vedrà. In seguito troviamo una lunga e dettagliata descrizione di quanto Tommo ha occasione di osservare, a quanto pare per la prima volta: "un uomo steso supino per terra," il quale, "malgrado la forzata compostezza dei suoi lineamenti, si capiva che doveva soffrire in modo atroce" mentre il suo "torturatore, curvo su di lui, lavorava imperturbabile di martello e scalpello come fosse un tagliapietre,"⁶⁸ intento a fare "qualche ritocco"⁶⁹ sul tatuaggio facciale dell'uomo, che "s'era alquanto sbiadito e necessitava di alcuni restauri".⁷⁰ Eppure, più che nel tatuaggio in sé, Tommo sembra avere un interesse quasi morboso nella tecnica di Karky e, in particolare, negli attrezzi che egli adoperava. L'attenzione di Tommo muove dal martello e dello scalpello per soffermarsi su un numero di curiosi utensili appuntiti destinati a "[puntinare] la pelle del paziente e [colorarla] col liquido nel quale in precedenza aveva intinto l'istrumento".⁷¹ Come ha osservato Samuel Otter, il tatuaggio è rappresentato come stampa a intaglio, piuttosto che come scultura, e percepita come "invadente in modo allarmante".⁷² L'invadenza si trasforma in "un'intima e letterale 'marchiatura dell'orecchio'"⁷³ nel caso degli ultimi attrezzi che Tommo descrive, il cui manico "misteriosamente ricurvo" gli sembra destinato a "essere introdotto nell'orifizio dell'orecchio, allo scopo forse di [battere] il tatuaggio anche sul timpano".⁷⁴

L'orecchio, l'organo sensorio attraverso il quale l'attenzione di Tommo si rivolge inizialmente alla scena, ricompare qui in un cortocircuito di modalità sensoriali attraverso il quale Melville trasferisce il tatuaggio dalla pelle al timpano.⁷⁵ La semplice visione dei misteriosi utensili di Karky scatena un'immagine sinestetica che implica che il tatuaggio non è semplicemente visto sulla superficie della pelle, ma, piuttosto sentito (e udito!) in uno strato più profondo. Tornerò più avanti sulle implicazioni (forse contraddittorie) di questa complessa sinestesia per il complessivo progetto melvilliano. Per il momento mi limito a notare come Melville sposti la sua attenzione dal tatuaggio percepito verso le percezioni di Tommo, in modo da recuperare ciò che è andato perduto (anzi, ritrovato) nell'orecchio.

Con un'immagine che ricorda l'orecchio avvelenato del vecchio Amleto (un'immagine, tra l'altro, che egli utilizzerà anni dopo in modo esplicito, in "La veranda"),⁷⁶ Melville complica la fissità dei confini che delimitano il corpo. Se la pelle è una tela che può essere incisa in modo da avere impressioni indelebili, l'orecchio permette la vera e propria penetrazione di una sostanza esterna nei recessi più intimi del corpo – o della mente.⁷⁷ In un colpo solo, Melville rafforza la linea divisoria tra l'esterno e l'interno, attraverso l'invadente marchiatura dell'orecchio, ma proprio così facendo, egli identifica un varco tra i due. Contrariamente al tatuaggio delle cui riparazioni è testimone, consistente in una striscia longitudinale sulle palpebre del cliente di Karky, le quali sono peraltro descritte come "imposte delle finestre dell'anima",⁷⁸ l'azione sul timpano degli utensili di Karky che Tommo immagina suggerisce insistentemente la porosità e permeabilità del corpo.⁷⁹ Così

come le palpebre segnano la chiusura del corpo al mondo esteriore, l'orecchio è una sineddoche per il corpo poroso di Tommo.

Oltre a impregnare il presunto divario tra la cultura occidentale e quella polinesiana, nel suggerire la permeabilità del corpo di Tommo il capitolo 30 complica anche il suo status come osservatore distaccato. Il suo corpo, al contrario, è profondamente implicato nella percezione della cultura nativa. Entrambi i temi sono peraltro una preoccupazione costante dall'inizio del racconto. I capitoli iniziali di *Typee* infatti giustappongono le informazioni che Tommo si è procurato da letture varie o per sentito dire sulla storia e gli abitanti dell'isola di Nukuheva nelle Marchesi, alle sue percezioni di prima mano mentre si avvicina all'isola, prima che sia entrato in contatto diretto con i typee. Dopo sei mesi sulla baleniera *Dolly*, finalmente arriva il tempo approdare alle Marchesi:

Le Marchesi! Che strane visioni di esotiche cose evoca il solo loro nome. Nude uri... banchetti cannibaleschi... boschi di noci di cocco... banchi di corallo... capi tatuati e templi di bambù; valli piene di sole ove cresce l'albero del pane... intagliate canoe cullantisi sulle splendidi acque azzurre... selvagge foreste custodite da idoli terrificanti... riti pagani e sacrifici umani.⁸⁰

Le "confuse immagini" che "incantavano" Tommo "durante la traversata" e "gli mettevano una curiosità irresistibile di vedere quelle isole che gli antichi navigatori avevano così splendidamente descritto"⁸¹ indicano, come ha segnalato John Samson, che la sua percezione dei nativi è filtrata dai resoconti di viaggio che ha letto in precedenza.⁸² Di conseguenza, Tommo classifica continuamente gli usi e costumi nativi secondo "schemi a lui comprensibili",⁸³ affidandosi a categorie prefabbricate, e altamente contraddittorie, che bollano i nativi o come buoni selvaggi oppure come barbari cannibali – l'uno o l'altro. L'analisi acutissima che Samson fornisce sull'incapacità di Tommo di andare oltre tali triti dualismi per raggiungere una comprensione imparziale dei nativi, tuttavia confonde la percezione di Tommo con le sue risposte categorizzate alle loro pratiche culturali. Samson giustamente fa notare come Melville esponga il pregiudizio nascosto di Tommo, che insiste nel suo ossessivo ricorrere a categorie occidentali, ma trascura il modo in cui la sua narrazione, come un rigurgito laterale, riporta continuamente il pre-categoriale in primo piano, indicando una strada (che Tommo può prendere o meno) per uscire dalla logica dualistica.

L'oscillazione tra la "narrazione di fatti" e la "narrazione dei sensi" di Tommo è evidente sin dalle prime battute. Dopo le iniziali "confuse immagini," Tommo si dilunga sugli incontri tra gli "strani e primitivi"⁸⁴ isolani e diversi esploratori, missionari, e soldati occidentali, mischiando fatto storico e aneddoto scherzoso. Il tono comunque cambia bruscamente nel secondo capitolo, quando Tommo descrive il lento avvicinarsi della baleniera *Dolly* al porto, mentre "i leggeri venti alisei [li] sospingevano taciti verso le isole". Tutti i membri della ciurma "sembravano sotto l'influenza di qualche narcotico", ma Tommo riesce a "riscuoter[si] da quell'incanto" e apprezzare la bellezza intorno a sé:

Il cielo s'offriva come una trasparente distesa del più delicato azzurro, salvo che sugli orli dell'orizzonte, ove radi drappaggi di pallide nubi non variavano mai di forma né di colore. Le onde lunghe, uniformi, monotone del Pacifico venivano rotolando [come una marcia funebre], con la loro superficie franta in piccolissime creste, che scintillavano al sole. Di tanto in tanto frotte di pesci volanti, spaventati dal gorgogliare dell'acqua sotto i masconi, s'alzavano in aria, per ricadere un momento dopo come uno scroscio di argento sul mare. Poi appariva il superbo albicoro, coi fianchi lucenti, saltava su e spesso descriveva un arco nella sua discesa, e scompariva dalla superficie delle acque. Lontano s'alzava lo zampillo della balena, e più vicino, quasi alla nostra banda, lo squalo in cerca di preda, questo vile grassatore dei mari, arrivava guardingo e, a rispettosa distanza, ci guatava con occhio di brace. Altre volte qualche informe mostro dell'abisso veniva a galla, e poi, mentre ci avvicinavamo, sprofondava lentamente nelle acque azzurre e ci svaniva allo sguardo. Ma la caratteristica più solenne della scena era il quasi ininterrotto silenzio che regnava sul cielo e sull'acqua. Quasi non si udiva rumore tranne che di tanto in tanto il soffio dell'orca e lo sciacquo provocato dal tagliamare.⁸⁵

È questo uno degli esempi in *Typee* ove, come Newton Arvin fece notare, "il senso pittorico usurpa il vecchio interesse nei fatti".⁸⁶ Questa prima descrizione del mare è infatti un esempio notevole della "prospettiva pittoresca"⁸⁷ di Tommo, ma la (multi)sensualità del passaggio complica la sensibilità sensoria del pittore. Le immagini visive che all'inizio del passaggio appaiono chiare e stabili diventano sempre più confuse man mano che il senso della vista cede gradualmente ad accenni di immagini sonore e motorie, e la fissità delle forme si tramuta in un'informità che "svaniva allo sguardo." Complessivamente, il panorama colpisce Tommo particolarmente per il suo impressionante "quasi ininterrotto silenzio", ma è degno di nota come egli descriva forme visuali in termini uditivi. Così, le onde del Pacifico vengono descritte nell'originale come "dirge-like" o marcia funebre (il lento e solenne movimento ondulatorio come il lento e solenne tono del canto funereo). Da notare anche lo "scroscio d'argento", che nell'allitterazione di sibilanti nell'originale "shower of silver", sposta l'attenzione del lettore dalle forme luccicanti dei pesci volanti verso i sibili e tintinnii che i loro salti dentro e fuori la superficie producono. Come Reuven Tsur ha segnalato, la modalità visiva è "più differenziata di quella uditiva". Di conseguenza, "forme visuali stabili [...] sono più facilmente concettualizzate [...] mentre i tessuti sonori, almeno ai loro estremi, rimangono sempre sensazioni uniche inclassificabili".⁸⁸ Nel portare i tessuti sonori in primo piano, Melville è senz'altro intento a esprimere i suoni che sono perduti per l'orecchio – il quale orecchio si pone come il veicolo di un'intensità indifferenziata che non può essere contenuta da forme categoriche e visive.

Tommo comunque riprende il suo racconto fattuale immediatamente dopo, in modo da fornire al lettore informazioni contestuali geografiche e storiche. Una volta che ha deciso di abbandonare la nave a Nukuheva nel quarto capitolo, Tommo espone i risultati delle proprie indagini riguardo l'isola e i suoi abitanti, onde rendere più comprensibile il seguito del suo racconto. Di conseguenza, Tommo informa i suoi lettori circa gli amichevoli happar e i feroci typee, mentre discute della pratica del cannibalismo e inizia la sua critica degli usi e costumi occidentali.

Ma il suo tono cambia di nuovo bruscamente quando visita per la prima volta la valle di Tior, nella quale era arrivato, ci dice, per mare, con una lancia della nave, sotto un caldo insopportabile. Non appena egli si trova a portata della riva, si precipita in avanti e “vi [sprofonda], come un palombaro, nei recessi del primo corso che [gli] si offriva”:

Che deliziosa sensazione provai! Mi sentii come se galleggiassi in qualche nuovo elemento, mentre ogni specie di gorgoglii, gocciolii, liquidi suoni caddero sul mio orecchio. La gente può dire quel che vuole intorno alle influenze refrigeranti di un bagno d'acqua fredda ma, quando si è sudati, permettetemi di consigliarvi gli ombrosi bagni di Tior, sotto gli alberi del cocco, e nel mezzo della fresca e deliziosa atmosfera che gli circonda.⁸⁹

I confini tra terra e mare vengono qui sfumati, per non dire completamente obliterati: la terra è acqua, un “nuovo elemento” fluido nel quale si può sprofondare come palombari. La “deliziosa sensazione” di Tommo mentre si bagna nelle ombrosità di Tior è chiaramente anche letterale: un sollievo ristoratore dal caldo oppressivo del viaggio. Ma il modo in cui Melville amplifica la deliziosa sensazione è degno di nota: Tommo si sente come se stesse galleggiando in un nuovo elemento nel quale “gorgoglii, gocciolii, liquidi suoni caddero sul [suo] orecchio”. L'orecchio, di nuovo, quale canale che connette l'interno e l'esterno, si presenta come il veicolo di sensazioni indifferenziate ed inclassificabili. Con un cenno di sinestesia, stimoli uditivi sono descritti come sensazioni tattili: i gorgoglii, gocciolii e i suoni liquidi riposizionano la sensibilità di Tommo dall'orecchio alla pelle, come se egli fosse in effetti immerso in un elemento fluido. L'immersione in un elemento fluido, come osserva Reuven Tsur, “provoca una sensazione a livello del tatto, che è il senso più indifferenziato.” Come spiega Tsur, “l'acqua avvolge l'intera superficie esteriore del corpo, in modo tale che vi è una sensazione scarsamente differenziata nell'intera superficie della pelle”.⁹⁰ Attraverso i suoni liquidi che penetrano il suo orecchio, Melville qui immerge Tommo in un mezzo di intensità epidermica.

I quattro capitoli iniziali di *Typee*, quindi, dimostrano che, nel suo “gran desiderio di raccontare la pura verità [senza veli]”, il narratore melvilliano non può trascurare i bei suoni polinesiani andati perduti all'orecchio. Proprio mentre si impegna a classificare o categorizzare gli usi nativi, il modo in cui Melville si sofferma sulle sue sensazioni percettuali sospende o rallenta qualsiasi facile concettualizzazione, attraverso uno schema di trasferimento sinestetico che ricolloca la coscienza che osserva dagli occhi attraverso l'orecchio fino alla pelle, vale a dire dalle modalità sensoriali più differenziate a quelle meno differenziate. Come spiega Reuven Tsur, trasferimenti come quelli che si riferiscono a suoni in termini tattili o aptici, “trasmettono l'impressione dei loro aspetti indifferenziati, precategoriali”.⁹¹ Orifizio permeabile al mondo esteriore, l'orecchio rappresenta la porosità del corpo. Ma Melville dà un ulteriore giro di vite, muovendo dall'orecchio alla pelle come sito di sensazioni precategoriali scarsamente differenziate difficilmente categorizzabili. Di conseguenza, il racconto di Tommo mette in scena la giustapposizione tra il categoriale e il precategoriale (tra la risoluta fattualità e l'intensità epidermica) che la prefazione annuncia e i capitoli iniziali stabiliscono.

La narrazione dei fatti viene affiancata da un flusso di percezioni sensoriali più o meno differenziate, tra le quali spiccano quelle uditive. È quanto succede con il primo sguardo che Tommo dà alla valle di Typee (o, è quella di Happar?—non ne può essere ancora certo), dopo l'evasione, inaspettatamente pericolosa e faticosa, attraverso le montagne insieme al compagno Toby. Dopo una nottata febbricitante, Tommo si sveglia per scoprire un panorama proprio dei "giardini del paradiso",⁹² una valle di imponente bellezza e "compatta verzura".⁹³ Eppure, ciò che Tommo trova più imponente nel paesaggio sono le "silenti cascate".⁹⁴ L'ossimorico silenzio delle cascate paradossalmente rimanda all'orecchio che registra l'assenza di quell'atteso gorgoglio, gocciolio, e suono liquido dell'acqua che cade.

Nel corso del suo soggiorno tra i typee l'orecchio di Tommo registra con frequenza la musicalità e i "mutevoli accenti"⁹⁵ della voce di Marnoo, così come la particolare piacevolezza della "melodia labiale che le ragazze di Typee usano nella conversazione di tutti i giorni, prolungando armoniosamente la sillaba finale d'ogni frase e cinguettando alcune delle parole con un accento liquido simile a quello degli uccelli".⁹⁶ L'orecchio occupa un posto sorprendentemente prominente nella descrizione che della manifattura del tessuto locale – *tappa* – fa Tommo. Dopo una lunga e oggettiva descrizione del processo Tommo dice che la sua attenzione era spesso attirata dal "rumore del martello di legno", il cui "suono chiaro, squillante e armonioso" ha un "effetto sull'orecchio del passante" che è "davvero gradevole".⁹⁷ Questo martello di legno è molto diverso da quello adoperato da Karky: esso produce un effetto dolce e rassicurante, molto diverso dalla violenza della "marchiatura dell'orecchio". Ciononostante, Tommo implica che, analogamente al tatuaggio, la *tappa* può essere percepita *in primis* dall'orecchio. Nel corso della sua indagine etnologica, Tommo nota spesso la rilevanza e l'acutezza del senso uditivo tra i typee, i quali a volte gli sembrano "dotat[i] di una seconda vista".⁹⁸ possono comunicare speditamente attraverso il "telegrafo vocale", o raccogliere informazioni accurate circa le sorti di una battaglia tra guerrieri typee e happar a partire dei suoni vaghi e indistinti (colpi, botti, urla) che arrivano dalle colline in lontananza.

Tommo invece sembra essere privo di quel tipo di "seconda vista", e gli innumerevoli suoni (vocali e non) che egli comunque registra gli restano incomprensibili: semplice "gergo"⁹⁹ o indecifrabili "segni di intesa"¹⁰⁰ fra massoni. La lingua e i suoni dei nativi rappresentano la confusione linguistica e culturale nella quale Tommo è immerso. Nonostante la sua inclinazione per i bei suoni, in ogni caso, Tommo non sembra disposto a sospendere distinzioni categoriali. L'eccessivo rispetto che egli dedica alla ricerca di significati assoluti, di certezze, sarà fonte di frustrazione quando si deve confrontare con il complesso sistema del tabù; un sistema non facilmente riducibile a categorie prestabilite.¹⁰¹ I suoni inizialmente musicali e gradevoli divengono man mano più fastidiosi e inquietanti per l'orecchio. Dai suoni avvolgenti che lo cullarono nella valle di Tior, i suoni diventano sempre più penetranti, quasi a perforare l'orecchio, proprio quando essi vengono associati alle pratiche e credenze religiose dei nativi più misteriose e inscrutabili. La misteriosa "festa delle calabasse" è così circondata da "nuovi rumori" descritti come "alti clamori" prodotti "terribilmente":¹⁰² "ingombranti tamburi" producono

“suoni assordanti” e un “incessante fracasso”¹⁰³ che quasi riesce a soffocare la “nenia monotona” che i sacerdoti “cantavano senza tregua”.¹⁰⁴ Analogamente, l’importante benché sconcertante sistema del tabù resta per sempre incomprensibile per Tommo, ogni volta che la “magica” e “fatale” parola *tabù* gli è costantemente “gridata nelle [sue] orecchie”.¹⁰⁵

Questa perforazione dell’orecchio si tramuta nella marchiatura del timpano del capitolo 30. Rovesciando lo schema che aveva inaugurato nella valle di Tior, Melville si muove ora dalla pelle all’orecchio. L’impressione tattile del tatuaggio viene descritta in termini uditivi, con un trasferimento sinestetico da una modalità sensoriale scarsamente differenziata (tatto) a una più differenziata (udito). Se i suoni liquidi sull’orecchio avevano un effetto di indifferenziazione che risultava nella sospensione dei confini tra l’interno e l’esterno, il tatuaggio battuto nel timpano finisce per rafforzarli, con l’aiuto, nell’originale almeno, dell’allitterazione di occlusive (“*beating the tattoo upon the timpanum*”) che riproduce un ritmico tamburellare (o, *tattoo*).¹⁰⁶ Lunghi dalla gradita penetrazione di un rinfrescante elemento fluido che si estende sulla superficie del corpo, il tatuaggio, prima spalmato sulla tela umana della pelle, viene come risucchiato per penetrare aggressivamente l’orifizio auricolare, in una penetrazione alquanto sgradita. Melville ci solleva da ogni possibile dubbio un paio di capitoli più avanti, dove egli torna a usare un’immagine auricolare. Dopo la scoperta di tre teste umane che riaccendono sospetti di un banchetto cannibalesco, i timori di Tommo sono alimentati dall’incessante “suono dei tamburi” che, egli confessa, “giungendo[gli] senza posa agli orecchi, [gli] cagionò un senso di orrore che [è] incapace di descrivere”.¹⁰⁷

È forse questo “orrore” che gli impedisce di “sentirsi felice” tra i typee, e infine provoca la sua fuga. Questo è, almeno, quanto un buon numero di critici sostiene, poiché essi imputano la fuga alla sua incapacità di capire e accettare del tutto la cultura nativa. È difficile, è vero, non essere d’accordo con tale interpretazione. Comunque, il mio obiettivo in questo saggio è stato piuttosto segnalare un aspetto diverso, meno notato, del “fallimento” di Tommo. Benché egli si senta “incapace di descrivere” lo stesso “orrore” che lamenta, il suo racconto si dimostra al contrario ben capace di trasmettere l’intensità affettiva della sua esperienza. Come ho cercato di dimostrare, il “rigurgito laterale” delle percezioni di Tommo, operando in parallelo alla sua narrazione dei fatti, amplifica, o in ogni caso complica, la sua intensità. Eppure, diversamente da quanto accade all’autore nella prefazione, l’eccessivo rispetto che Tommo dedica alla stabilità e precisione dei significati gli impedisce di apprezzare il valore di quell’intensità ritrovata dall’orecchio. Dall’inizio alla fine di *Typee*, Melville mobilita l’orecchio per postulare la permeabilità di un corpo che è profondamente implicato nell’esperienza del mondo fenomenico, il quale può essere sentito come un avvolgente e rinfrescante elemento o come un terrificante e invadente fracasso.¹⁰⁸ Ma Tommo non coglie questo punto: egli non capisce che percezione e cognizione, *affect* e conoscenza, non sono mai del tutto separabili. Benché Tommo gioisca nel precatégoriale, egli è troppo occupato a categorizzare un mondo ai suoi occhi estraneo per consegnarsi ad esso completamente. Non è tanto il suo orrore, ma piuttosto la sua assunzione di essere incapace di descriverlo e capirlo, a rivelare che per Tommo la comprensione è pensiero ca-

tegorico, un tipo di pensiero che egli ritiene di non poter realizzare nella valle dei typee, dove la complessità e novità della sua esperienza non può essere ridotta alle categorie pre-confezionate che si ostina ad applicare. La sua dedizione alla “pura verità” gli impedisce di allontanarsi dalle sue tendenze categorizzanti e vedere che la comprensione è *anche* pensiero precategoriale.

In *Typee* Melville sfrutta il fallimento del suo narratore per proporre un approccio alternativo all’esperienza del mondo, tra pensiero categorico e immersione nel precategoriale. Sebbene l’approccio utilitaristico di Tommo paghi in termini della fattualità del racconto, tale approccio ha anche i suoi costi. La sua finale “follia omicida” contro i suoi persecutori lo perseguita nel tempo con “[l]’orrore dell’atto che commis[e]”¹⁰⁹ – un orrore che riecheggia quello provocato dall’incessante fracasso dei tamburi.¹¹⁰ Ma, prima ancora dello scalmo della lancia, Tommo aveva usato in continuazione un altro tipo di arma: la violenza finale semplicemente replica la violenza della sua incessante riduzione delle pratiche native in categorie occidentali confezionate. In questo modo, nel suo primo romanzo Melville comincia a sondare le possibilità di un approccio non-violento, non-omicida, all’esperienza. Comincia così una ricerca che informerà in seguito la sua visione di quello che egli stesso avrebbe chiamato “l’arte di dire la Verità.”¹¹¹

NOTE

* Pilar Martinez Benedi ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso l’università Sapienza di Roma con una tesi che esamina la dimensione sensoriale e precategoriale nella scrittura di Herman Melville. Si occupa principalmente di critica cognitiva, teoria del corpo, *affect theory* e *disability studies*. È stata *visiting fellow* presso l’IFUSS (International Forum for US Studies) e presso l’Hofstra University a Long Island (NY). Ha inoltre pubblicato dei saggi apparsi su *RIAS—The Review of International American Studies*, su *Iperstoria* e su *Status Quaestionis*.

1 Come scrisse a Nathaniel Hawthorne in una famosa lettera del giugno 1851: “La reputazione di H.M. è terribile. Pensaci! Passare ai posteri è terribile di suo, in ogni caso, ma passare ai posteri come ‘l’uomo che visse tra i cannibali!’” Herman Melville, *Correspondence*, a cura di Harrison Hayford, Hershell Parker, e G. Thomas Tanselle, Northwestern UP and the Newberry Library, Evanston-Chicago 1993, p. 193.

2 Ivi, p. 109. O almeno questo è quanto Melville confessò all’editore britannico dei suoi due primi romanzi, *Typee* e *Omoo*, John Murray, in una lettera di Marzo del 1848, nella quale Melville si scusava del fatto che il suo successivo romanzo (*Mardi*) sarebbe stato, infatti, un *romance*.

3 Herman Melville, *Typee. A Peep at Polynesian Life*, Modern Library Paperback Edition, Random House, New York 2001, p. 177 (*Typee*, tr. di L. Berti e A. Monti, in Ruggero Bianchi, a cura di, *Tutte le opere narrative di Herman Melville*, vol. 1, Mursia, Milano 1986, p. 143).

4 Ivi, p. xx (p. 6).

5 *Typee* fu pubblicato per la prima volta a Londra, nel Febbraio del 1846, dall’editore britannico John Murray nella collana di *nonfiction* “Colonial and Home”. Eppure, si dice che quando Murray – il quale, come scrive John Bryant, “sapeva riconoscere una *fiction* al volo, e le odiava tutte quante” (John Bryant, *Melville and Repose. The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford University Press, New York and Oxford 1993, p. 132) – lesse il manoscritto, egli “subodorò la

cosa proibita—il puzzo di finzione” (Matthew J. Bruccoli, a cura di, *The Profession of Authorship in America 1800-1870. The Papers of William Chavart*, Ohio University Press, Columbus 1968, p. 215). Murray comunque accettò di pubblicare il manoscritto, “purché si effettuassero alcune modifiche” (Andrew Delbanco, *Melville. His World and Work*, Vintage Books, New York 2005, p. 67).

6 Newton Arvin, *Herman Melville*, William Sloane Associates, New York 1950, p. 84.

7 Contraria alla possibilità di leggere i romanzi melvilliani in chiave puramente autobiografica, Donatella Izzo si è concentrata piuttosto sulla distanza tra narratore e protagonista, tra “Tom narrato” e “Tom narrante”, che riproduce la distanza tra la relazione degli eventi e la loro interpretazione (Donatella Izzo, “La strategia della tripla lettura in *Typee*”, in Paola Cabibbo, a cura di, *Melvilliana*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 13-41). Il narratore viene in qualche modo a colmare la “*suspense cognoscitiva*” o “perenne incertezza” del protagonista. Ma in questa veste il narratore ha anche una “funzione ideologica” (Ivi, p. 19), che “supera e [...] modifica sostanzialmente il significato” dell’esperienza del protagonista, “ponendosi come indispensabile filtro interpretativo tra la storia e il lettore” (Ivi, p. 25). Mentre Izzo analizza come il narratore “interviene di frequente [...] adducendo fatti, ed esprimendo opinioni, che con la storia non hanno alcuna attinenza immediata” (Ivi, p. 19), il mio interesse si rivolge, come si vedrà, alla narrazione dei dati sensoriali che affiancano i fatti raccontati, e a come tali dati incidono sull’interpretazione degli eventi, e ai modi in cui interagiscono con la “*suspense cognitiva*” del romanzo.

8 La sua nozione di “intensità”, asemantica, non-conscia o pre-dicorsiva, fa di Brian Massumi uno dei più noti *affect theorists* di derivazione deleuziana (ricordiamo che Brian Massumi è il traduttore di *Mille Plateaux* in inglese). Massumi accoglie l’idea spinoziana-deleuziana di *affect* (*affectus*), intesa come la “capacità di colpire ed essere colpito” (la traduzione di Massumi in inglese, in modo alquanto tautologico benché efficace, recita “L’*affect* [...] is an ability to affect and be affected”). In questo senso, l’*affect* è concettualizzato come una “intensità pre-personale che coincide con il passaggio da uno stato esperienziale all’altro, e che implica un aumento o una diminuzione della capacità di un corpo di agire” (Brian Massumi, “Notes on the Translation and Acknowledgments”, Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1987, p. xvi). Così inteso, *affect* non è sinonimo di emozione, ma viene piuttosto rielaborato come *potenziale* (l’affermazione spinoziana che “nessuno ha per il momento definito cosa un corpo può fare” implica che il corpo è definito piuttosto da perpetui processi di *devenir*), e come pura *relazione* tra corpi (umani e non), e tra corpi e oggetti inanimati. In breve, l’*affect theory* di derivazione deleuziana comporta lo spostamento dell’attenzione da emozioni e affezioni chiaramente definite verso i *passaggi di affect*. Tali passaggi implicano una sfumatura o rovesciamento dei confini definiti e abitualmente accettati come esistenti all’interno del corpo, tra corpi, e/o tra corpi e cose. La mia lettura di *Typee* attraverso l’*intensità* di Massumi si propone proprio questo spostamento. Nelle pagine a seguire analizzerò come, collegando la materia corporea a processi virtuali o incorporei, l’*affect* è trasmesso, in modo fondamentalmente pre-dicorsivo, nel primo romanzo melvilliano. Allo stesso tempo, come spero la mia argomentazione renderà evidente, il mio proposito più generale è di situare Herman Melville, dall’inizio della sua carriera, al centro di una tradizione non-cartesiana che questiona e contrasta le dominanti visioni dualistiche sulla dimensione e sul senso dell’umano.

9 Brian Massumi, “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, 31 (1995), pp. 83-109. In seguito riprodotto come primo capitolo del suo *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke UP, Durham 2002. Tutte le citazioni sono da intendersi a quest’opera.

10 Massumi, *Parables*, cit., p. 23.

11 Ivi, p. 24, in corsivo nell’originale.

12 Ivi, p. 23, in corsivo nell’originale.

13 Ivi, p. 24. Come Massumi spiega in modo succinto, la risposta galvanica della pelle misura reazioni a livello autonomo.

14 *Ibidem*.

15 Ivi, p. 25.

16 *Ibidem*.

17 Reuven Tsur, *Playing by Ear and the Tip of the Tongue. Precategorical Information in Poetry*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam e Philadelphia 2012, p. 37.

- 18 "Headstrong" è il termine usato da Massumi nell'originale, *Parables*, cit., p. 25.
- 19 Tsur, *Playing by Ear*, cit., p. 58.
- 20 Massumi, *Parables*, cit., p. 25.
- 21 Si noti che le coppie di termini sono qui in relazione inversa: il rallentamento delle relazioni tra categorie e il precategoriale corrisponde all'amplificazione dell'intensità, e vice versa.
- 22 Massumi, *Parables*, cit., p. 25.
- 23 Tsur, *Playing by Ear*, cit., p. 3.
- 24 Massumi, *Parables*, cit., p. 27.
- 25 Melville, *Typee*, cit., p. 141 (p. 115).
- 26 Ivi, p. 126 (p. 103).
- 27 Ivi, p. 205 (p. 164).
- 28 Ivi, p. 123 (p. 101).
- 29 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Penguin Books, New York 1990, p. 144 (*Classici Americani*, tr. di A. Bertolucci, Bompiani, Milano 1948, p. 148).
- 30 Melville, *Typee*, cit., p. 140 (p. 115).
- 31 Ivi, p. 205 (p. 165).
- 32 Ivi, p. 219 (pp. 174-175), in corsivo nell'originale.
- 33 Lawrence, *Studies*, cit., p. 147 (*Classici*, p. 150).
- 34 Milton Stern, *The Fine Hammered Steel of Herman Melville*, University of Illinois University Press, Urbana 1957, p. 44.
- 35 Ivi, p. 45, 37.
- 36 Mitchell Breitwieser, "False Sympathy in Melville's *Typee*." *American Quarterly* 34 (1982), pp. 396-417, p. 407.
- 37 John Samson, *White Lies. Melville's Narratives of Facts*, Cornell University Press, Ithaca 1989.
- 38 Stern, *The Fine Hammered Steel*, cit., pp. 31e 35. Lo schema di interpretazione del narratore, secondo Donatella Izzo, "è quello della contrapposizione fra i valori della natura e quelli della civiltà" (Izzo, "Tripla lettura", cit., p. 20).
- 39 Melville, *Typee*, cit., p. xix (p. 5).
- 40 Samson, *White Lies*, cit., p. 41.
- 41 Breitwieser, "False Sympathy", cit., p. 406.
- 42 Ivi, p. 397.
- 43 Ivi, p. 407.
- 44 Samson, *White Lies*, cit., p. 46.
- 45 Breitwieser, "False Sympathy", cit., p. 405.
- 46 Ivi, p. 402.
- 47 Bryant, *Melville and Repose*, cit., p. 161.
- 48 Melville, *Typee*, cit., p. xx (p. 5).
- 49 Tsur, *Playing by Ear*, cit., p. 22.
- 50 Ivi, p. 26.
- 51 *Ibidem*.
- 52 Ivi, p. 12.
- 53 Bryant, *Melville and Repose*, cit., p. 165.
- 54 Peter J. Bellis, *No Mysteries Out of Ourselves. Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, p. 22.
- 55 Samuel Otter, *Melville's Anatomies*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 10.
- 56 Melville, *Typee*, cit., p. 87 (p. 73).
- 57 Ivi, p. 217 (p. 173).
- 58 Si veda Otter, *Melville's Anatomies*, cit., p. 39. La fonte di Otter in questo caso è Charles Roberts Anderson, *Melville in the South Seas*, Columbia University Press, New York 1939, p. 453.
- 59 In *Melville's Anatomies* Samuel Otter afferma che Melville mobilita discorsi etnologici coevi, come la fisiognomia e la frenologia, per tingere i tatuaggi polinesiani di differenza razziale. In questo senso, il tatuaggio per Tommo implica una conversione non solo culturale o religiosa, ma anche e fondamentalmente, razziale. Questa è la vera minaccia alla sua identità occidentale, e

quella che in fin dei conti lo spingerà ad andarsene. Tommo ricorre posteriormente alla minaccia di cannibalismo per giustificare la sua fuga (e violenza) davanti al lettore.

60 Ivi, pp. 22, 40.

61 Melville, *Typee*, cit., p. 218 (p. 174).

62 *Ibidem*.

63 Ivi, p. 219 (p. 175).

64 Ivi, p. 219 (p. 174). L'originale "the flesh fairly crawled upon my bones" rende ancor di più la fisicità della reazione di disgusto.

65 *Ibidem*.

66 Ivi, p. 219 (p. 175).

67 Ivi, p. 217 (p. 173).

68 *Ibidem*.

69 Ivi, p. 218 (p. 174).

70 Ivi, p. 217 (p. 173).

71 *Ibidem*.

72 Otter, *Melville's Anatomies*, cit., p. 21.

73 *Ibidem*.

74 Melville, *Typee*, cit., p. 218 (p. 173). Ho modificato la traduzione italiana ("imprimere il tatuaggio anche sul timpano") nel tentativo di rendere gli echi sinestetici dell'originale "beating the tattoo upon the tympanum", fondamentali per la mia lettura di *Typee*, come si vedrà.

75 L'effetto è rafforzato nell'originale inglese dall'abile combinazione e accumulo dei doppi sensi di "beat" (come "colpire" e come "ritmo") e "tattoo" (come "tatuaggio" e come "suono del tamburo") che accumuna i sensi del tatto e dell'udito. Ho cercato di rendere questo effetto trans-sensoriale attraverso la modifica della traduzione italiana "imprimere il tatuaggio".

76 In assenza di una veranda dalla quale contemplare il bel panorama visibile dalla sua abitazione, il narratore si procura "su una vicina proda alle pendici del colle, un regal divano fatto di erbose zolle, un sedile di velluto verde, con un lungo schienale rivestito, o imbottito, di muschio" (Herman Melville, "The Piazza", *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces, 1839-1860*, a cura di Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, e, G. Thomas Tanselle, Northwestern University Press and Newberry Library, Evanston e Chicago 1987, p. 2 ["La Veranda", tr. di R. Bianchi, E. Giachino, A. Monti, in Ruggero Bianchi, a cura di, *Tutte le opere narrative di Herman Melville*, vol. 6, *Racconti della Veranda, Il truffatore di fiducia*, Mursia, Milano 1986, p. 6]). Ma, nonostante il sedile fosse maestoso, o proprio per quello, scherza il narratore: "come accade al reclinato sovrano di Danimarca nel suo verziere, un furtivo e subdolo mal d'orecchi m'invasa" (Ivi, p. 2 [p. 7]).

77 Mary Thomas Crane ha offerto un approccio cognitivo all'*Amleto* che legge l'immagine dell'orecchio avvelenato alla luce del modo in cui il vecchio Amleto "versa" la verità della sua uccisione nel orecchio del figlio, in modo da evidenziare il ruolo "dell'immagine dominante dell'orecchio avvelenato" come veicolo per esplorare il rapporto tra influenze esterne e interne nella formazione identitaria nell'*Amleto*. Vedi Crane, *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton UP, Princeton 2001, pp. 136-37.

78 Melville, *Typee*, cit., p. 218 (p. 174).

79 La porosità del corpo alla quale faccio riferimento risuona con recenti nozioni della mente incarnata, secondo le quali la cognizione è incarnata (modellata e condizionata dal corpo), incorporata (nelle sue interazioni con l'ambiente naturale e sociale) e estesa (al di là dei limiti corporei dei singoli organismi). Si veda per esempio, Francisco Varela, Eleanor Rosch e Evan Thompson, *The Embodied Mind*, MIT Press, Cambridge, MA 1991, e Raymond W. Gibbs Jr., *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2005. L'*affect theory* di matrice deleuziana, in virtù del suo interesse per i passaggi di intensità attraverso corpi e all'interno del corpo, mostra una simile idea del corpo come permeabile, *conditio sine qua non* per la trasmissione dell'*affect* che, secondo Erin Manning, è centrale nello sviluppo del senso di sé. Si veda per esempio Erin Manning, "What if It Didn't All Begin and End with Containment? Toward a Leaking Sense of Self", *Body&Society*, 15, 3 (2009), pp. 33-45. Melville ricorre costantemente al corpo permeabile, in modo da sfumare le nitide linee divisorie tra corpo e mente, tra l'interiorità del sé e l'esteriorità del mondo. In questo modo, Melville mette in discussione le basi stesse del dualismo

cartesiano, per accennare piuttosto alle continuità tra percezione e cognizione nella nostra esperienza del mondo, e in questo modo aprendo la porta a un senso di sé più inclusivo, che si estende al di là dei limiti corporei.

80 Melville, *Typee*, cit., p. 5 (p. 8).

81 *Ibidem*.

82 Samson, *White Lies*, cit., p. 25.

83 Ivi, p. 29. Secondo Donatella Izzo, Tommo "registra fedelmente ciò che gli cade sotto i sensi, ma in mancanza di codici epistemologici che gli permettano di interpretare i dati del mondo circostante, è incapace di dare un ordine, un significato, a ciò che osserva" (Izzo, "Tripla lettura", cit., p. 17). Parte del problema è che i codici epistemologici che Tommo cerca di applicare sono inadeguati (come propongono Samson e altri). Mio obiettivo, comunque, è piuttosto di dare più ascolto al dato sensoriale che Tommo registra.

84 Melville, *Typee*, cit., p. 5 (p. 8).

85 Ivi, p. 10 (pp. 12-13).

86 Arvin, *Herman Melville*, cit., p. 81.

87 Bryant, *Melville and Repose*, cit., p. 139.

88 Tsur, *Playing by Ear*, cit., p. 54.

89 Melville, *Typee*, cit., p. 28 (p. 32).

90 Tsur, *Playing by Ear*, cit., pp. 57-58.

91 Ivi, p. 227.

92 Melville, *Typee*, cit., p. 49 (p. 44).

93 Ivi, p. 49 (p. 45).

94 *Ibidem*.

95 Ivi, p. 137 (p. 112).

96 Ivi, p. 227 (p. 180).

97 Ivi, p. 148 (p. 121).

98 Ivi, p. 129 (p. 106).

99 Ivi, p. 84 (p. 79).

100 Ivi, p. 177 (p. 143).

101 Come suggerisce John Samson, quello che Tommo non riesce a cogliere circa il sistema del tabù è che esso si tratta di un "complesso sistema che va virtualmente oltre la comprensione sia dei bianchi che dei nativi" (Samson, p. 44). Non è tanto il significato del tabù a sfuggire a Tommo, bensì la mera esistenza di un sistema il cui "significato è rinviato indefinitamente" (Ivi, p. 50). Anzi, egli è determinato a definire con precisione il suo significato, da cui il suo fallimento e relativa frustrazione. Come ha scritto Donatella Izzo, "ciò che Tommo non riesce ad accettare [...] è di essere governato [...] da un potere che non si lascia ridurre ai suoi modi abituali di conoscenza" (Izzo, "Tripla lettura", cit., p. 26).

102 Melville, *Typee*, cit., p. 166 (p. 134).

103 Ivi, pp. 167-8 (p. 135).

104 *Ibidem*.

105 Ivi, p. 222 (p. 176).

106 La prima voce nell'*OED* per "tattoo" lo definisce infatti come "a rhythmic tapping or drumming".

107 Ivi, p. 237 (p. 188).

108 Si noti che, nel mio uso, la congiunzione "o" non ha il valore disgiuntivo di una logica dualistica, bensì un senso additivo: il mondo fenomenico può essere rinfrescante e terrificante; i due termini non si escludono a vicenda.

109 Melville, *Typee*, cit., p. 252 (p. 199).

110 Come ha segnalato John Bryant, "nel riferirsi all'aggressione come 'orrore' [Tommo] riconosce che la sua fuga è un tradimento" (Bryant, *Melville and Repose*, cit., p. 185). Il fallimento è accettato apertamente sia come epistemologico sia come etico.

111 Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses", *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, a cura di Harrison Hayford, Hershell Parker, and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP and the Newberry Library, Evanston-Chicago 1987 p. 513.