

# L'IMPOSSIBILE SOGLIA DELLA CREAZIONE

NOTE SU "BARTLEBY LO SCRIVANO"

MARIO VALENTINO

*«Insomma, ditemi che, nel giro di qualche giorno, comincerete ad essere un poco ragionevole... ditemelo Bartleby». "Al momento avrei preferenza a non essere un poco ragionevole," fu la sua mite quanto esangue risposta. »*

Misteriosamente.

Note sincopate sempre  
in fuga da mani  
leggere nuotano nell'aria,  
scivolano via  
come onde.

Note come  
sassi lanciati  
in uno stagno.

Un lancio,  
l'aria si fende,  
un rumore, sordo,  
poi, dissolvenza;  
restano solo lunghi e indefinibili  
cerchi concentrici sulla superficie dell'acqua.

È possibile solo seguire queste onde, queste increspature della superficie. Perché la musica di Monk è una musica fatta di increspature, di pieghe e di silenzi, come un lago di montagna in un crepuscolo autunnale.

Silenzio.

La musica di Monk è mist(er)ica: meravigliosamente misteriosa (o misteriosamente meravigliosa), fatta di reti invisibili che avvolgono e catturano. E come le reti sono definite tanto dai nodi e dalle corde quanto dagli spazi vuoti tra una corda e l'altra, così la musica è definita tanto dalla successione dei suoni quanto dai silenzi che le separano. E i silenzi di Monk urgono alla vita,

non sono attese, ma pause e sincopi. E la sincope non è altro che il momento prima della catastrofe, è il momento della possibilità, delle disgiunzioni possibili prima che tutto diventi reale. Il silenzio è l'attimo che precede la creazione, la soglia in cui tutto è possibile. E penso alla sua vita, a New York, in un appartamento tanto piccolo da far debordare il pianoforte nella cucina, la droga, l'alcool, la musica, le cliniche, la musica, ancora quella, poi neanche più quella, il silenzio e la morte.

Come la sua musica, la vita di Monk è fatta di quei silenzi dagli esiti imprevedibili. Le sue apparizioni pubbliche, i suoi concerti saranno sempre più rari; dal 1977 Monk si chiuderà in un solido e impenetrabile muro di silenzio e di lui non si saprà più nulla fino a quel 17 febbraio del 1982 in cui un infarto fermerà per sempre il battito del suo cuore. Estrema possibilità del silenzio, la possibilità che non ci sia nient'altro, dopo.

Dalla solitudine di Monk in una New York del XX secolo alla solitudine di Bartleby, l'esangue scrivano raccontato da Melville che parla come un personaggio di Beckett e vive in un mondo di Kafka. L'enigmatico racconto ha dato vita ad una vera e propria "industria accademica", una produzione sterminata di saggi in cui, nella maggior parte dei casi, più che tentare di spiegare, interpretare, trovare plagi e risolutive chiavi di lettura, lo scopo degli autori è esclusivamente quello di fare carriera universitaria, acquisire punteggi per graduatorie e classifiche di ogni sorta. Bisognerebbe pesare quindi ogni parola, ogni frase. Sarebbe il caso, anche, di guardare più da presso l'opera e la vita di Melville per vedere il paradosso alla base di una simile "industria". La vita di Melville non è scindibile dalla sua opera. In ogni sua opera c'è la sua vita, la sua esperienza, la sua cognizione del dolore; ma, come accade con i grandi scrittori, i suoi romanzi, i suoi racconti trasfigurano il momento storico della loro realizzazione in un mondo in cui il male, la solitudine, l'angoscia non sono ascrivibili al caso personale o ad una specifica società malata, ma a realtà più radicali e profonde.

Dopo gli iniziali successi editoriali di *Taipei* e *Omo*, la carriera di Melville iniziò un declino destinato a non avere fine consegnando il suo nome all'oblio<sup>1</sup>. Il suo insuccesso è imputabile, secondo alcuni critici, a quei libri oscuri, né filosofici, né poetici, cui Melville si era dedicato a partire dagli anni cinquanta. In quegli anni la sua opera divenne matura, radicale, senza compromessi e dopo la scoperta di Azzageddi<sup>2</sup> non sarebbe potuto più tornare indietro. Il

<sup>1</sup> «Quando Herman Melville morì, nel 1891, la rivista letteraria che allora andava per la maggiore, "The Critic", non sapeva nemmeno chi fosse. I redattori fecero coraggiosamente fronte alla situazione copiando, da un sommario della letteratura americana, un brano che era stato scritto su di lui [...]» in Lewis Mumford, *Herman Melville*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p.17.

<sup>2</sup> Azzageddi è il nome dato da un personaggio di *Mardi*, Babbalanja, al proprio demone. In *Mardi*

borghese mondo americano voleva romanzi popolari con viaggi esotici e non delle “empie tiriterie” di filosofia, scienze naturali, poesia. L’opera di Melville fu un muro contro il quale la società americana non volle sbattere la testa, un muro da aggirare o da abbattere<sup>3</sup>.

Le sue opere degli anni cinquanta furono un fallimento editoriale, ma, a volte, il fallimento è la misura più autentica della grandezza artistica<sup>4</sup>. Infatti l’insuccesso, il fallimento è lo scambio impossibile, «l’alternativa paradossale nel contesto di una società che predica il vangelo del successo»<sup>5</sup>. Vediamo Melville tentare di districarsi invano tra molteplici istanze: la scoperta del suo demone che lo porterà a mettere in discussione tutto ciò che ha caratterizzato la sua infanzia, come l’etica borghese, lo spirito cristiano, il capitalismo; la necessità di dover far fronte alle esigenze di una moglie e di un figlio; l’accoglienza di un mondo che vedeva nell’industrialismo e nell’azione un valore in sé, nel pragmatismo l’unica visione della vita possibile, considerando aberranti le modalità di esistenza differenti. Tale doveva apparire l’esistenza di Melville ai suoi contemporanei: aberrante. Si dice che egli preferisse ad uno stato “nuziale” di responsabilità, stabilità e ponderazione «l’irresponsabilità, la libertà di vagare in giro, noncurante della salute e del pane quotidiano, la possibilità di lavorare senza ansietà e paura»<sup>6</sup>. Per una nazione pragmatica e utilitarista come l’America una tale forma di esistenza è quanto di più prossimo ci possa essere ad una sorta di stato di natura hobbesiano incivile e barbaro da cui la società tutta dovrebbe fuggire. È plausibile che con un tale stato “prenuziale” Melville immaginasse uno stato di natura, ma il suo modello filosofico di riferimento è Rousseau con il mito del “buon selvaggio” che aveva avuto la possibilità di verificare di persona. L’esperienze raccontate in *Taiipi* e *Omo* gli avevano permesso di liberarsi dagli schemi e dalle convenzioni della società occidentale scoprendo – come Thoreau e Rousseau - che «la civiltà, che pure crea forme piacevoli di attività umana, crea anche forme grottesche che si sviluppano accanto a quelle armoniose, e tendono a soppiantarle. L’accumulazione del

---

Melville scopre il suo inconscio determinando una scissione tra il suo io pubblico, civile, cristiano e patriottico e il suo io demoniaco. Azzageddi era il simbolo di un *Io* che non si scoraggia di fronte a nessuna opposizione, «era Melville, spogliato di tutto ciò che potevo renderlo cauto e limitato, uno scheletro che affrontava il mondo con l’ultimo ghigno» in L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>3</sup> «Egli ora imparerà, e quanto amaramente, che se il mondo venera la Mediocrità e il Luogo Comune, tuttavia ha ferro e fuoco per ogni Grandezza contemporanea [...] » in Herman Melville, *Pierre o delle ambiguità*, trad. di Luigi Berti, in H. Melville, *Opere Scelte vol. II*, Mondadori, Milano 2001, p. 277.

<sup>4</sup> «Ma è meglio fallire nell’originalità che aver successo nell’imitazione. Chi non sia mai fallito in qualcosa non può essere grande. Il fallimento è la vera prova della grandezza» in H. Melville, *Hawthorne e i suoi muschi* in *Opere Scelte II*, *Op. Cit.*, p. 1028.

<sup>5</sup> C. Gorlier, Prefazione, p. xi in Melville, *Opere Scelte II*, *Op. Cit.*

<sup>6</sup> L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 206.

capitale finisce per significare di più del provvedere cibo e riparo, ed i precetti del galateo diventano più importanti dello scambio amichevole»<sup>7</sup>.

Melville da buon americano aveva nel sangue quella spinta che dà inizio alla fuga; l'aveva nel sangue perché è la stessa operazione che aveva spinto i Padri Pellegrini oltreoceano sulle coste del nuovo continente: «essi vi andarono per il più semplice dei motivi: per sfuggire, allontanarsi [...] da tutto ciò che sono e che sono stati»<sup>8</sup>. Melville si mette in viaggio per farla finita con il passato, con il suo essere americano, borghese, per farla finita con la Madre e con la Casa<sup>9</sup>. Fugge dal suo passato e va sul mare, attraversa il più antico degli oceani, fino alle isole dei mari del Sud e, incontrando i selvaggi che abitavano quelle terre, Melville trovò il Paradiso: «un luogo dove egli poteva andarsene in giro tutto nudo, come prima del Pomo. E la sua Fayaway, la sorridente piccola Eva, nuda come lui e senza alcuna voglia di mordere il frutto del bene e del male, di modo che egli poteva amarla a suo piacimento. Molto da mangiare, nessun vestito da portare, sole, gente felice e dolci acque per bagnarsi: tutto quanto si può desiderare»<sup>10</sup>.

Trovare il paradiso e scoprire che non è ciò che si cercava, che bisognava ancora fuggire per non dover tornare mai più<sup>11</sup>. Il pericolo del viaggio è quello di ricadere in nuove territorializzazioni. Credere al mito del buon selvaggio è la ri-territorializzazione di Melville: fuggire e avere il bisogno di tornare a casa, di mettere radici, ricreare civiltà. Melville fugge dai mari del Sud e ne ha nostalgia. La riterritorializzazione è sempre dietro l'angolo. Torna a casa, in America, per ricominciare da dove aveva lasciato? Per portare la vanagloria di un ragazzo che aveva girato il mondo? No. Nel tentativo di un viaggio ancora più radicale, alla ricerca di una deterritorializzazione assoluta, che non è più uno scappare da qualche parte, in fuga da qualcosa o da qualcuno, non è più un problema di spostamento, ma di intensità, una sorta di viaggio immobile. Melville si accorge che la libertà non si raggiunge fuggendo da qualcosa, non si raggiunge pienamente attraverso la liberazione da un'autorità, ma attraverso

<sup>7</sup> L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>8</sup> D. H. Lawrence, *Classici Americani*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 17.

<sup>9</sup> Cfr Lawrence, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>10</sup> Ivi, p. 145.

<sup>11</sup> «Dirò soltanto che gli accadde quello che accadde alla nave squassata dal fortunale, che viaggia faticosamente lungo la costa sottovento. Il porto le darebbe volentieri riparo, il porto è pietoso, in porto ci sono salvezza, conforto, un focolare, una cena, coperte calde, amici, tutto ciò che è gradito a noi mortali. Ma in quella burrasca il porto, la terra, sono il rischio più grande per la nave; deve evitare l'ospitalità; toccar terra, anche solo sfiorarla con la chiglia, la scuoterebbe da cima a fondo. Con ogni mezzo spiega tutte le vele verso il largo e, così facendo, lotta contro i venti che la vorrebbero riportare a casa; agogna i mari sferzati e senza terra, buttandosi disperatamente nel pericolo per trovare rifugio: il suo peggior nemico è il suo unico amico!» in H. Melville, *Moby Dick*, Gruppo editoriale l'Espresso, Roma 2004, p. 149.

la scoperta di se stessi nel momento in cui radicandosi in sé si dà vita ad una lotta, il cui scopo non è sconfiggere l'avversario, non è la risoluzione dello scontro, ma una costante tensione, una perpetua sfida al cielo, al mondo, all'altro, a sé. Ne possiamo avere un'idea ascoltando le parole di Achab:

«Oh, tu limpido spirito del limpido fuoco, che su questi mari un tempo io, persiano, adorai, fino a bruciarmi talmente nell'atto sacramentale che ancora ne porto la cicatrice; ora ti riconosco, limpido spirito, e so che l'adorazione giusta per te è la sfida. Non sei benigno né all'amore né alla reverenza, e anche l'odio lo puoi solo uccidere; e tutti uccidi. Davanti a te ora non c'è un idiota senza paura. Io riconosco la tua potenza muta e senza dimora; ma fino all'ultimo respiro della mia vita scossa da terremoti ti contenderò il comando incondizionato e incompleto su di me. Nel bel mezzo dell'impersonale fatto persona, qui si erge una personalità. Anche se nel migliore dei casi sono solo un punto, da qualunque luogo io venga, e ovunque io vada, finché vivo sulla terra la personalità è regina in me, e accampa i suoi regali diritti»<sup>12</sup>.

Negli anni cinquanta dell'Ottocento Melville ha già conosciuto il suo demone, è passato attraverso le fughe, i ritorni e l'impossibilità del ritorno. Non è possibile infatti parlare di ritorno poiché non è lo stesso Herman che torna a New York e non è la stessa New York che trova.

Nel 1819, anno di nascita di Melville, New York era uno dei tanti porti atlantici, come Boston, Baltimora, Salem, che traevano i profitti dai commerci marittimi e vedevano crescere la popolazione a cause di grosse ondate di immigrati. New York assunse una priorità sulle altre città della costa per la presenza di una linea regolare di navi passeggeri e per l'apertura di una via fluviale che la collegava con la parte centrale degli Stati Uniti. Rapidamente la città assunse l'aspetto di una metropoli in perpetua crescita, demografica ed economica, ma con un'anima ancora fortemente provinciale, senza alcuna traccia di vita artistica, culturale e scientifica. New York era la contraffazione di una grande metropoli<sup>13</sup>. Melville trascorse l'infanzia in questa città, prima

<sup>12</sup> H. Melville, *Moby Dick*, *Op. Cit.*, p. 662.

<sup>13</sup> «I maiali grufolavano nelle strade, il fronte del porto era diventato un guazzabuglio di navi, i vecchi moli avevano cominciato a sfaldarsi e a decadere, il Collect Pond veniva riempito per assicurare terreni fabbricabili alla città in espansione, e più tardi per accogliere le prigioni; nei campi della periferia, c'erano capanne abitate che ricordavano una miseria e un'indigenza non ancora abituali in America [...]» in L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 29.

di trasferirsi all'Albany Accademy, e da lì, appena ventenne, ripartì lasciando una città invasa da grandi masse di bisognosi che avevano attraversato l'Atlantico per sfuggire all'impoverimento dell'Europa dopo le guerre napoleoniche con un conseguente aumento della fame e della miseria, con la scomparsa dei piccoli villaggi della periferia e la costruzione di squallidi casamenti. Non deve sorprendere dunque che la descrizione dell'arrivo notturno in città che troviamo in *Pierre* non sembra molto differente dalla descrizione di un girone dell'inferno dantesco<sup>14</sup>.

In questa città, alla metà del secolo scorso, in una Wall Street che stava diventando il centro della finanza mondiale, Melville racconta una storia tanto piccola da sembrare irrilevante in un simile contesto. Un racconto breve, ma denso che non lascia scampo al lettore.

«È possibile [...] che esista in questo volgare mondo d'ogni giorno una creatura umana della quale tutta la storia può essere detta in *meno di quaranta parole*; e che pur contenga nella sua tenuità una fonte inesauribile di mistero?»<sup>15</sup>.

Bartleby è uno scrivano che, licenziato a causa della sua *preferenza di non* lavorare, non lascia l'ufficio. Dopo il trasloco dello studio in altra sede, viene arrestato per vagabondaggio e portato nelle Tombe in cui muore. *Meno di quaranta parole*. Non ha senso riassumerne la storia: Bartleby è uno di quegli uomini infami di cui nella storia non restano che poche tracce, pochi involontari sussulti. Ma a dispetto della modesta estensione del racconto, la sua intensione è immensa. Nel giro di poche pagine si è trascinati nella storia e non si riesce più a svincolarsi, neanche dopo la fine. Perché la storia sembra non finire. Le parole, le formule continuano ad inseguirti nei pensieri, nelle immagini. La storia di *Bartleby lo scrivano* trasfigura chi l'ascolta, lasciandolo immobile, senza che niente più sia come prima.

Quando è tutto così palese, è normale che ci si sforzi di trovare significati nascosti; ma nulla è se non sotto i nostri occhi. Quando tutto risale in superficie, la mente razionale non fa altro che tapparsi occhi e orecchie per andare alla ricerca di un "sotto" o un "dietro" delle parole. La mente non fa altro che urlare no, non può essere così, deve esserci qualcosa sotto, qualcosa che renda

<sup>14</sup> «“Che sono queste strade tenebrose, caro Pierre, dove conducono?” — “Sono umili affluenti, cara Isabel, di quell'Orenoco che è la grande arteria dove ci troviamo; e, come veri affluenti, vengono da luoghi oscuri e minacciosi rifugi di calcina e di pietra, hanno attraversato le praterie paludose della scelleratezza, ed hanno costeggiato molti tronchi trapiantati, ai quali più di un disgraziato s'è impiccato» in H. Melville, *Pierre* in *Opere Scelte II*, *Op. Cit.*, p. 331.

<sup>15</sup> Ivi, p. 201. Corsivo nostro.

il tutto più sopportabile, sia pure l'ira divina che si accanirà contro di noi dopo la morte, ma non questo, non ora.

È un testo che ci riguarda, che colpisce i punti cardini della nostra coscienza. Abbiamo già visto quanto l'opera di Melville nasca in opposizione al periodo storico, al luogo, e alle filosofie dominanti: il pragmatismo e il positivismo. La nostra mentalità occidentale è intrisa di positivismo e di fiducia nella ragione che ha in Descartes uno dei suoi massimi esponenti. *L'Io* cartesiano – passando per Kant fino ad arrivare a Husserl e alla formazione del soggetto trascendentale – ci insegna che l'uomo può conoscere razionalmente il mondo. Unica limitazione: la capacità di auto percepirsi come *res cogitans* attraverso il dubbio. Una delle immagini più efficaci di questo soggetto trascendentale ci è offerta dalle avanguardie del cinema sovietico. *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov e la poetica del Cineocchio – che sottende le sue opere – sono la rappresentazione di un occhio/soggetto trascendentale che può conoscere tutto. La cinepresa, l'occhio macchinico, è il perfezionamento e il superamento, dell'occhio umano che si trasfigura in un occhio trascendentale capace di vedere tutto, per il quale il fuori campo non è altro che il non ancora del campo, sempre raggiungibile, solo appena procrastinato.

Quando la ragione diventa dominante, diventa luce che permette di osservare, di conoscere tutto, di controllare, di giudicare; una Nuova Gerusalemme<sup>16</sup>, regno della luce della ragione che spinge *ogni uomo un po' sano* verso forme di razionalità *minori*, spesso tacciate di follia e superstizione. Melville adopera l'espedito della follia per tentare la scoperta di quelle zone non raggiungibili dalla quieta razionalità. Il Pequod, la baleniera lanciata al folle inseguimento di Moby Dick, è un vero e proprio *Narrenschiff*, una nave dei folli di memoria tardo medievale, sui quali trionfa la pazzia blasfema di Achab. Cosa meglio della follia può giustificare un simile viaggio, un'impresa contro Moby Dick, simbolo ineffabile di ciò che si trova al di là di ogni comprensione razionale tanto che chi cerca di lanciarsi al suo inseguimento o muore o resta gravemente mutilato. La pazzia è l'espedito che Melville trova per giustificare a dei lettori positivisti quell'insano viaggio, contro ogni forma di razionalità<sup>17</sup> e convenzione, un viaggio che è simbolo dell'antiutilitarismo<sup>18</sup> e della devastante potenza della

<sup>16</sup> *Ap.* 21, 1 – 27. cfr G. Deleuze, *Nietzsche e San Paolo, Laurence e Giovanni di Patmos*, in *Critica e Clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 64 – 65.

<sup>17</sup> Basti ricordare il capitolo CXVIII di *Moby Dick* in cui Achab distrugge il quadrante e maledice la scienza: «Scienza! Maledetto Balocco inutile, e maledette tutte le cose che fanno alzare gli occhi dell'uomo a quel cielo la cui viva lucentezza lo brucia [...]. Per natura gli sguardi degli occhi dell'uomo sono abbassati sull'orizzonte di questa terra, non scoccano dal sommo del capo, come se Dio avesse voluto che l'uomo guardasse il suo firmamento» in H. Melville, *Moby Dick, Op. Cit.*, p. 654.

<sup>18</sup> Achab tradirà la legge dei balenieri – ogni balena è buona per essere cacciata – per inseguire la sua ossessione monomaniaca, il suo demone, la Balena Bianca.

vita: un turbine di sensazioni, desideri e pensieri che come una tempesta di sabbia leviga e corrode la pelle. Riuscire a sentire lo scorrere di questo vento permette di vivere appieno ogni istante facendosi carico, nello stesso momento, del bene e del male. Questa crisi emozionale e sinestetica, questo piegarsi all'infinito del desiderio e del pensiero spinge l'uomo nelle deserte contrade della follia, lo terrorizza e fa sì che ogni tentativo di vita autentica venga demonizzato e rigettato nel recinto della pazzia. Allora l'esistenza. *Ex-sistere* è letteralmente un tirarsi fuori, una pratica di diserzione senza forza sovversiva e carica di mortifera rassegnazione. L'amore, l'amicizia, il lavoro, la politica sono sovraccarichi di mortifera esistenza, sono sovraccarichi di quella rassegnazione a vivere che determina l'atteggiamento rinunciatario e passivamente nichilista dei nostri giorni.

«Quando il potere diventa bio-potere, la resistenza diventa potere della vita»<sup>19</sup>. La vita che si ribella alla sopravvivenza. La vita che rifiuta l'esistenza. Ed è contro l'esistenza che si staglia quell'anomalia selvaggia che è Bartleby. Un antieroe, fin troppo normale, pacato, educato, a tratti remissivo, ma capace di quell'atto vitale che è la negazione dell'esistenza la cui formula *I would prefer not to* ne è diventata il paradigma.

Questa sarà una delle chiavi di lettura delle opere di Melville: non possiamo dire che i suoi testi siano irrazionali, anzi molti critici imputarono a Moby Dick uno stile eccessivamente giornalistico e scientifico; possiamo però notare come, partendo dal terreno della scienza e della razionalità tipiche della seconda metà dell'Ottocento, Melville ricrei delle zone d'ombra, dei punti oscuri nell'universo sempre illuminato della ragione che sola non dà senso alla vita<sup>20</sup>.

Se la luce della ragione non può (e non deve) illuminare tutto, ciò che l'occhio razionale dell'uomo non riesce a vedere, non è il fuori campo del *cineocchio* per cui ciò che è fuori dall'inquadratura è solo il non-ancora da vedere, la visione possibile e attualizzabile. Ma la radicalità del fuori campo di Bresson che rimanda sia alla ricchezza di ciò che non può essere visto sia all'importanza di ciò che rende possibile il rapporto tra l'immagine e il fuori campo: l'inquadratura. L'inquadratura, delimitando ciò che si può vedere, crea una soglia, determina l'apertura di una possibilità mettendo in relazione il visibile con l'invisibile.

Robert Bresson rompe radicalmente con le ambizioni di Vertov circa l'uso della cinepresa<sup>21</sup> ponendosi il problema del significato delle immagini a partire

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002, p. 124.

<sup>20</sup> Su questo punto cfr. L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 182 – 185.

<sup>21</sup> «Problema. Far vedere quel che vedi, con la mediazione di una macchina che non lo vede come lo vedi tu. [...] La tua macchina non riprende le cose come le vedi tu, cioè non riprende quello che induci le cose a significare» in Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 75, 101.



proprio da ciò che per Vertov si dava come un dato di fatto: l'occhio cinematografico non registra i fatti di un universo chiuso e sempre rappresentabile, ma brancola in un mondo di ombre e luci in cui le immagini e le singole inquadrature rimandano continuamente ad un non visto che rimane sempre tale<sup>22</sup>.

Solo Bresson saprebbe filmare la scena madre di *Bartleby* in cui lo scrivano, assunto da pochi giorni ed ancora sollecito nell'effettuare un grande numero di copie, *preferisce* non svolgere una normale operazione di revisione. Leggiamo la descrizione della scena: «Posta la fretta e la mia naturale attesa d'immediata obbedienza, sedevo col capo chino sul documento originale posto sul mio scrittoio, e la mano destra obliquamente protesa a porgere in modo un po' nervosa la copia»<sup>23</sup>. La scena è tipicamente bressoniana: inquadratura fissa, primo piano della mano tesa con la copia, l'avvocato (fuori campo) chiama Bartleby; Bartleby (fuoricampo) risponde. In questa "ripresa" il visibile è ciò che ha meno importanza, mentre l'inquadratura, tagliando il campo, determina una relazione con l'invisibile che è il nodo della scena e di tutto il racconto. Tutto il simbolismo del racconto sarebbe ben sintetizzato dalla risposta esangue dello scrivano e dallo sguardo pietrificato dell'avvocato. «Avrei preferenza di no»<sup>24</sup>.

Questa è la sua formula, per seguire le linee tracciate da Deleuze, ed è tale proprio perché ha in sé qualcosa di alchemico, di magico, che sfugge all'ordinario per iscriversi in un altro registro, che riesce a determinare, così come era con l'ascolto del *logos* per gli stoici, una trasfigurazione del soggetto che l'ascolta. La traduzione della formula crea non pochi problemi e di fatto esistono due versioni principali: la prima "preferirei di no" è la traduzione di Bacigalupo<sup>25</sup>, speculare alla versione francese suggerita da Blanchot<sup>26</sup>; la seconda "avrei preferenza di no" è proposta da Celati<sup>27</sup>. La frase di Bartleby è un rifiuto del tutto particolare, sembra infatti un modo delicato di declinare un'offerta, sembra solo l'accenno di un rifiuto che permette di rimanere nell'indecisione tra il sì e il no. Melville infatti non usa «*I'd rather not*» che è la forma più consueta per indicare il "preferirei di no", ma usa «*I would prefer not to*», un modo di dire inusuale e manieristico, con la presenza di *prefer* che è almeno insolito nelle costruzioni comuni. Inoltre, nonostante la formula sia gramma-

<sup>22</sup> «Gli spazi disgiunti alla maniera di Bresson, le cui parti non si raccordano, eccedono ogni giustificazione narrativa o più generalmente prammatica rinviando precisamente all'aspetto assoluto del fuori campo come alla loro ragion d'essere» in G. Deleuze, *L'immagine Movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984, p. 31.

<sup>23</sup> H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, a cura di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 2004, p. 11.

<sup>24</sup> Ivi, p. 12.

<sup>25</sup> H. Melville, *Bartleby lo scrivano e altri racconti americani*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 2008.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *Ecriture du desastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 33.

<sup>27</sup> H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Op. Cit.

ticalmente e sintatticamente corretta, «la sua brusca conclusione, NOT TO, che lascia indeterminato ciò che rifiuta», le conferisce «un carattere radicale, una specie di funzione-limite»<sup>28</sup>. Quello di Bartleby è un rifiuto categorico e assoluto. Non è il rifiuto del lavoro, anche se si esplica nel negare i propri servizi al datore di lavoro<sup>29</sup>. “Avrei preferenza di no” è una funzione limite dal momento in cui è *ab-soluta*, che supera e si separa dall’oggetto da non preferire. Quindi sebbene le due traduzioni siano egualmente corrette *preferiamo* utilizzare quella di Celati poiché indicherebbe una sospensione maggiore del rifiuto assomigliando ad “avrei preferenza di non . . .” lasciando sospeso l’oggetto della frase.

Ciò che ci chiediamo, così come si chiedeva l’avvocato del racconto, è cosa significa una tale risposta. Gioca con il linguaggio, dirà qualcuno; altri storceranno il naso per la non elegantissima forma dell’espressione; qualcun altro dirà che Melville, con tutti quei viaggi e racconti esotici, è solo uno scrittore per ragazzi e quindi non merita alcuna riflessione su ciò che intendesse il suo protagonista con quella frase misteriosa. Ma non è così. Melville ha sempre curato con meticolosa attenzione la scelta delle parole e del linguaggio dei suoi personaggi, persino i nomi sono scelti accuratamente con un preciso significato specularmente al personaggio, portando per così dire l’*omen* nel *nomen*. Ismaele è il figlio di Abramo e Agar che alla nascita verrà scacciato con la madre nel deserto per la gelosia di Sara<sup>30</sup>, progenitore delle tribù nomadi; Achab è il peggiore dei re di Israele, empio e sacrilego che aveva attirato su di sé l’ira e lo sdegno del Signore<sup>31</sup>; Pequod è il nome di una tribù di indiani che i predicatori puritani chiamavano “demoni dell’inferno”, quale nome più adatto per una nave di folli che sfida le leggi divine e umane; i tre copisti in *Bartleby* hanno nomignoli caratterizzanti, il solo avvocato non ha nome, ma come vedremo anche questo fatto è significativo. L’uso del linguaggio cockney, così come la resa del linguaggio delle isole Marchesi, in *Taiipi*, sono la prova che Melville avesse un orecchio attento alle differenze fonetiche e fosse un musicista delle parole, più che un pittore<sup>32</sup>, capace di usare sia i suoni delle parole che i loro significati. Allora non è a caso che Melville usa quelle parole, anzi, le parole sono scelte accuratamente, come se dovesse essere fatta una traduzione da una lingua straniera. Ed è propriamente questo che accade «Melville inventa una lingua straniera che corre sotto l’inglese e che lo porta via con sé: è l’*outlandish*,

<sup>28</sup> G. Deleuze, *Bartleby o la formula* in *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 93.

<sup>29</sup> Su questo punto siamo assolutamente contrari all’interpretazione che Negri e Hardt danno del racconto inserendolo in una lunga tradizione di rifiuto del lavoro. Cfr. A.Negri – M. Hardt, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2003, pp. 191 – 192.

<sup>30</sup> *Gen.* 16, 1.16

<sup>31</sup> *Re I* 16, 29.34

<sup>32</sup> Cfr. L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 91 – 92.

ovvero il deterritorializzato, la lingua della Balena»<sup>33</sup>. Alla ricerca di una lingua universale? Forse. Più probabilmente alla ricerca della parola negata, quella che Artaud avrebbe chiamato la *parole soufflée*. Una parola interdetta, ma sospirata, incessantemente cercata. «Ci sono persone che incespicano nella lingua comune, perché pensano in un'altra lingua; e queste vengono considerate balbuzienti»<sup>34</sup> dirà Melville in *Mardi*, ciò avviene ai grandi scrittori, a Kafka con il tedesco degli ebrei di Praga, a Beckett un irlandese che scrive in francese e solo molti anni dopo torna a scrivere in inglese, la sua lingua madre, tornando da straniero: essere stranieri nella propria lingua, farla balbettare, farla filare secondo linee di intensità per trovare un uso minore della lingua, proprio come in musica il modo minore determina una tensione, un movimento. La lingua minore non è un'altra lingua è piuttosto una particolare declinazione di una lingua maggiore: «la nuova lingua non è esterna alla lingua, il limite asintattico non è esterno al linguaggio: è *il di fuori* del linguaggio, non *al di fuori*»<sup>35</sup>. Il linguaggio di Melville, la lingua minore di *Bartleby* è essa stessa quella soglia che il protagonista del racconto non fa altro che mimare fisicamente: *Bartleby* appare sulla soglia dell'ufficio, il suo scrittoio è posto sulla soglia che divide la zona dei copisti da quella dell'avvocato, gli stessi termini che l'avvocato usa per parlarci di *Bartleby* sono fantasmatici: apparire, comparire, svanire. *Bartleby* è un fantasma e come tale appare su una soglia. Questo è il racconto della soglia sancita dalla sovraimpressione della forma di contenuto a quella di espressione.

Il linguaggio di *Bartleby*, la sua formula, è la ricerca di quella soglia di indiscernibilità in cui riscoprire il linguaggio come strumento di lotta e non come mezzo per tradurre e veicolare ordini. «Le parole non sono arnesi, ma si danno ai bambini linguaggio, penne e quaderni come si distribuiscono pale e picconi agli operai. Una regola di grammatica è un contrassegno di potere, prima di esser un contrassegno sintattico»<sup>36</sup>. *Bartleby* raggiunge, con la sua formula, la zona di indeterminazione, la soglia in cui il linguaggio resta sospeso in modo tale che il soggetto parlante (sempre che di soggetto si tratti) si trova bloccato in una indeterminatezza strutturale.

È questa indeterminatezza che costituisce la ricchezza di *Bartleby*, il suo non essere, il suo porsi come una negazione prima di ogni *non*, perché ogni affermazione sarebbe strumentalizzata al fine di definirlo per trovargli un posto all'interno della vita che *esiste*. Per esistere bisogna avere un lavoro regolare, adeguarsi alle regole, aver una casa, qualcuno al proprio fianco.

<sup>33</sup> G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, Op. Cit., p. 97.

<sup>34</sup> L. Mumford, Op. Cit., p. 110.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Balbettò* in *Critica e Clinica*, Op. Cit., p. 147.

<sup>36</sup> G. Deleuze - F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006, p. 132.

Bartleby era solo.

Non aveva casa.

Parassitava furtivo negli uffici.

Il suo ufficio era una scrivania soffocata da una finestra che dava su un muro.

«Bartleby ha raggiunto il diritto di sopravvivere, ossia di stare immobile e dritto di fronte a un muro cieco»<sup>37</sup>, ha raggiunto il diritto di non essere nulla piuttosto che essere qualcosa, qualcosa che, evidentemente, non voleva o non poteva essere. La difficile non-vita di Bartleby sarebbe potuta finire diversamente; il suo datore di lavoro gli era vicino e lo avrebbe aiutato nel tentativo di integrarsi in un mondo fatto di copie e di mute ripetizioni. Avrebbe potuto adeguarsi, bastava solo che fosse un po' *ragionevole*. Ma «avrei preferenza a non essere ragionevole» fu la risposta di Bartleby, ed ancora una volta contro la ragionevolezza, contro il *buon senso*, contro la razionalità sorda e larvale dell'esistenza, che quella formula è lanciata come una bomba. La formula di indiscernibilità riporta le parole al loro stato arcaico, in una sorta di lingua caotica in cui il significato è distrutto, perso. Ma forse non è vero che le parole che non significano più non servono più, forse proprio nella perdita del significato della parola può rinascere la lingua come possibilità di espressione della vita. Una lingua poetica, svincolata dal dominio del significante e dal dispotismo del "designatore rigido", capace di fluttuare su immagini e sensazioni che sono proprie della vita stessa. E quella di Bartleby è una vita che inizia a balbettare, una vita che vuole urlare, anche se non ha ancora la forza per farlo. Nella volontà di sfuggire all'esistenza non c'è ancora la forza di dire sì alla vita, c'è solo la capacità di sfuggire da questa esistenza ponendosi come altro da essa.

L'importanza di quel "avrei preferenza di no" è tutta qui. Perché non dire semplicemente no? Perché il suo rifiuto, in virtù della sua categoricità, non dovrebbe assumere la forma di un improrogabile e inequivocabile "no"? Perché Bartleby non sta dicendo semplicemente no, ma si sta ponendo come non esistente, come colui che vorrebbe vivere nella sua unicità, nella sua ecceità, che non è possibile definire in funzione di altro senza riportarla inevitabilmente all'esistente, che non è possibile inquadrare in una sterile statistica senza trasformare l'*anomalia* in *anormalità*. *Avrei preferenza di no*, significa io non so chi sono, ma vivo e non esisto.

Dopo Bartleby niente è più come prima. Perché quella formula devasta il lettore almeno quanto determina il soggetto parlante, e pone alla sua presenza, oltre la rappresentazione, la vita che dice no all'esistenza ad ogni costo, contro ogni ragionevolezza<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, Op. Cit., p. 96.

<sup>38</sup> «[...] il PREFERISCO DI NO resta una formula cabalistica, come quella dell'Uomo del sottosuolo che

Quale radicalità nelle parole di Bartleby e quale grande solitudine. Ogni personaggio di Melville è una solitudine, Ismael, Achab, Pierre, Bartleby. Se Achab trova nel piccolo Pip, che il mare ha reso demente, gli occhi di un essere umano che prova affetto per lui, un affetto irrazionale e incondizionato, Bartleby non trova altrettanto nell'avvocato che pur si sforza di comprenderlo. Ma Bartleby non vuole essere compreso. La sua formula non è creata per portare alla comprensione, ma per accentuare la sua estraneità, il suo essere diverso anche se bianco, sano e americano<sup>39</sup>. Bartleby ha compreso la radicale immanenza del tutto e deve quotidianamente scontrarsi con la più solitaria delle solitudini: non uno sguardo ad accogliere il suo. L'avvocato, la nostra ragione, la nostra migliore ragione che vince le resistenze e cerca di capire, ma non riesce ad andare oltre la comprensione verso quella *simpatia*, quel *sentire con*, quella relazione simbiotica con l'altro che prescinde dal calcolo razionale: «Avrei potuto essere caritatevole con il suo corpo, ma non il suo corpo gli dava pena: era la sua anima che soffriva, e quella io non potevo raggiungere»<sup>40</sup>.

Bartleby solo al centro del mondo senza nessuno che lo accolga, solo un bianco e muto muro che gli si para davanti. Gli occhi «spenti e vitrei» di Bartleby che reagiscono con un muro cieco. Una breve immagine che racchiude la sfida dell'umanità. «Come fa un prigioniero a uscire se non abbattendo il muro? La balena bianca per me è quel muro, spinto vicino a me. A volte penso che dietro non ci sia niente»<sup>41</sup>. Achab a volte pensava che dietro quel muro non ci fosse niente, Bartleby lo sapeva, sapeva che tutto è vanità, *tutto è fuma e fame di vento*<sup>42</sup>. *Bartleby una storia di Wall Street*. Era scritto dall'inizio, la storia di Bartleby è la storia di un muro: muro del mondo al di là del quale non c'è niente, muro di solitudine che non si ha più la forza di sfondare, muro linguistico che non lascia passare le parole. La storia è salomonica, lo dice lo stesso Melville in una lettera ad Hawthorne dell'estate del 1851<sup>43</sup> e le bellissime pagine finali non fanno altro che ricordarci l'incomunicabilità umana e la solitudine inestinguibile colmabili da nessuna scienza, ché anche il sapere e

---

non può impedire che 2 più 2 faccia 4, ma non ci si RASSEGNA [. . .]. Quel che conta per un grande romanziere, Melville, Dostoevskij, Kafka, Musil, è che le cose restino enigmatiche e tuttavia non arbitrarie: insomma, una logica nuova, in tutto e per tutto una logica, ma che non riconduca alla ragione e che colga l'intimità della vita e della morte». Ivi, p. 109.

<sup>39</sup> «Gli originali sono gli esseri della Natura prima, ma non sono separabili dal mondo o dalla natura seconda, e vi esercitano il loro effetto: ne rivelano il vuoto, l'imperfezione delle leggi, la mediocrità delle creature particolari, il mondo come mascherata». Ivi, p. 110.

<sup>40</sup> H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Op. Cit., p. 24

<sup>41</sup> H. Melville, *Moby Dick*, Op. Cit., p. 219.

<sup>42</sup> Ec. 2, 26 nella traduzione di Guido Ceronetti in *Qobélet. Colui che prende la parola*, Adelphi, Milano 2001.

<sup>43</sup> «Leggo il libro di re Salomone sempre di più, e ogni volta vedo più a fondo e ci trovo significati indicibili» in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Op. Cit., p. 63.

la conoscenza sono vanità<sup>44</sup>.

Bartleby non riesce a trovare la forza di essere se non nella morte. Nella morte Bartleby sconfigge il suo muro: «Stranamente raggomitato ai piedi del muro, le ginocchia piegate, coricato sul fianco, la testa a contatto con le fredde pietre, vidi il consunto Bartleby. Ma nulla si muoveva. Mi fermai, poi mi avvicinai a lui, mi inchinai e vidi che i suoi occhi spenti erano aperti: altrimenti sembrava profondamente addormentato»<sup>45</sup>. Nel cortile della prigione, steso su un sottile manto d'erba con il cielo a fargli da tetto, Bartleby muore di una morte quasi beata, come a farsi accogliere da quel sentimento del tutto per cui il corpo non smette di diventare mondo, finalmente mai più solo: «Questo sentimento del tutto, però, c'è qualcosa di vero in esso. Dovete averlo provato spesso, disteso sull'erba in un tiepido giorno d'estate. Le gambe sembrano mandar fuori germogli nella terra. I capelli sembrano come foglie sulla testa. È questo il sentimento del tutto»<sup>46</sup>.

Il divenire impercettibile di Bartleby, il suo confondersi col mondo non ci abbandona alla nostra solitudine, non ci lascia nella vanità del tutto. Il *divenire tutto* è un esito, si trova alla fine del processo e ciò che conta sta sempre nel mezzo. Bartleby ci lascia una traccia di quella soglia di indiscernibilità in cui è ancora permesso vivere e in cui è possibile creare. Perché se l'esistenza è un tirarsi fuori dal caos, il rimanere fermi in quel fluire incessante, in quello "sgomitare di forze", è la resistenza. *La resistenza che è prima*. Una linea di re-sistenza, quindi, che non dissolve il soggetto in un nulla o in un tutto, ma lo lascia sospeso in un caos di creazione vitale.

<sup>44</sup> Ec. 1, 13.18

<sup>45</sup> H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Op. Cit., p. 53.

<sup>46</sup> Ivi, p. 64.