

## La soglia del discorso

*Una preferenza che confina col silenzio per esitare nel divenire critico delle parole*

Emanuela Mancino

Professoressa Associata, Università degli studi di Milano-Bicocca  
e-mail: emanuela.mancino@unimib.it

Ogni discorso è un progetto. Il “preferirei di no” di Bartleby si pone come rottura di un movimento incessante, di una ripetizione dell’identico che è solita muoversi attraverso una scrittura che replica, ripete. L’atto di destabilizzare una logica continua crea un ulteriore spazio per le parole: le toglie dal regime dell’attesa e le porta dove il divenire si fa visibile. Il gesto linguistico di uno scrivano che si sottrae alle aspettative del suo compito fatto di parole fa sì che la lettura si ponga per il nostro sguardo come invito alla pausa, quasi all’avvenire delle parole quando sono sul punto di essere dette. O lette.

*Parole-chiave:* linguaggio, retorica, responsabilità, relazione, scrittura.

*The threshold of discourse. A preference that borders on silence as a way to hesitate in the space where words become critical*

Every speech is a project. Bartleby’s “I would prefer not to” presents itself as the rupture of a continuous movement, that is a repetition of something identical which usually moves through a repetitive writing. The act of destabilizing a continuous logic creates a kind of further space for words: it removes them from the kingdom of waiting and takes them where the act of becoming is visible. The linguistic gesture of a scrivener who escapes the expectations of his tasks which are made of words means that reading presents itself to our gaze as an invitation to the dimension of pause, we are invited to wait for the event of the words while they are about to be said. Or read.

*Keywords:* language, rhetoric, responsibility, relationship, writing.

Se la lettura è un gesto che chiama in causa la responsabilità e la consapevolezza soggettive, ogni lettura dovrebbe lasciare il dubbio di non aver compreso completamente il suo senso, poiché la scrittura che la anima è sì fissa, ma sa anche “afferrare e togliere le parole dall’uso corrente e le inserisce in un nuovo ambiente e organismo [...] che muta radicalmente la loro durata temporale” (Papi, 1982, p.85).

È in tal senso che si sceglie di percorrere i segni con cui il desiderio di far proprio un testo permette di intravedere in filigrana parole “esemplari” che corrono “con il proposito di diventare” e accadono nelle nostre composizioni soggettive, sempre ambigue. Il testo in cui si decide di addentrarsi con la pazienza dell’impegno di accogliere tutta la durata e tutta l’eco di parole che continuano a lavorare è *Bartleby lo scrivano*, di Melville.

Si tratta di un testo che è sempre stato oggetto di fascinazione: ancor meglio, un contenuto che, insieme alla sua forma, ha sempre imbrigliato il pensiero filosofico nella ricerca di un commento definitivo, di uno spostamento di prospettiva, di un messaggio da decifrare.

Le parole che lo caratterizzano, la frase per cui è più citato e riletto sono sorprendenti, quindi spaesanti. Ogni lettura ed ogni lettore ha cercato di trovar dimora o di forzare la dimora del dire di *Bartleby* per costruire un senso conforme alla visione, al tempo, al bisogno e al desiderio.

Il racconto appare enigmatico e ha attirato i pensieri, fecondandone i testi, di Blanchot, Derrida, Deleuze...

Un avvocato che gestisce un piccolo studio a Wall Street assume un nuovo copista, un uomo tranquillo di nome *Bartleby*. Nonostante il suo comportamento strano e silenzioso, *Bartleby* è un lavoratore efficiente. Ben presto, però, *Bartleby* inizia a rifiutare i suoi compiti, pronunciando quasi un ritornello: “preferirei di no”. Mentre l’avvocato fatica a dialogare e ragionare con il suo dipendente, *Bartleby* si ostina a rimanere nello studio, anche quando l’avvocato, dopo aver cercato prima di aiutarlo, poi di licenziarlo, lo lascerà nello stabile, trasferendo altrove i propri affari.

Lo scrivano sorprende il pensiero, lascia libero il fluire dei margini del racconto, affina l’attenzione dello scrittore e del lettore prolungando l’imbarazzo in cui fa piombare la sua incomprendimento.

La parola di Melville è talmente chiara e rifinita, circonda le cose e le sensazioni con un nitore capace di avvolgere ogni sentimento e moto di significazione che ci aspettiamo una rivelazione puntuale attraverso cui si possa dar senso all’enigma.

## *La parola come impegno*

Non si tratta solo di disimpegno: lui è uno scrivano coscienzioso e impenetrabile. La sua risposta, ripetuta, non ha solo l'effetto di un rifiuto o di una mancata assunzione di responsabilità. Fa deragliare il linguaggio: le sue parole riescono addirittura a vanificare i codici vigenti in una comunità di lavoro. E questo accade anche se le sue parole non sono un rifiuto. Sono certamente inappellabili come un rifiuto, ma producono un effetto ambivalente per l'approssimazione, per quel "quasi" che viene veicolato dall'uso del condizionale, del verbo preferire, che esclude l'accettazione mentre non sa dire no, se non in modo tronco alla fine della frase, quasi precludendo ad un'azione che non solo non può essere compiuta, ma non può nemmeno venir nominata.

È infatti suggestiva la formula (Deleuze, Agamben, 1993) "*I would prefer not to*"; è anche grammaticalmente inconsueta<sup>1</sup>.

L'attenzione che vogliamo dedicare a questo testo, pubblicato da Melville due anni dopo *Moby Dick*, ovvero nel 1853, non ha l'intenzione di dipanarne il significato, di giungere ad una conclusione o ad una seppur provvisoria spiegazione. *Bartleby* si impone, in questa lettura, come contesto inquieto, come veicolo e, ancor meglio, come ambiente fertile per quell'ostinata interrogazione della riflessività esistenziale che può accompagnare il dinamico ed inesausto conversare con noi stessi, avendo come orizzonte il poter divenire noi stessi.

Ed è proprio il valore durevole di questa azione che si intreccia all'aspetto processuale che si desidera far emergere, considerando le ambivalenze di *Bartleby*, attraverso il modo singolare che questo testo impiega per interrogarci e scomodarci.

La figura di questo scrivano ci appare attraverso le parole di un avvocato senza nome. Il narratore è proprio il legale che prima assume, poi rimane turbato, successivamente viene scomodato nella propria morale, fino ad arrivare a cercare di licenziare ed infine abbandonare (per poi tentare ancora di salvare) un uomo che lo interroga e ci interroga per l'uso particolare delle proprie parole e, soprattutto, per il silenzio che le avvolge.

È spiazzante per l'avvocato, nel momento in cui rivolge a *Bartleby* la richiesta di svolgere un compito, sentirsi dire "preferirei di no". Dapprima l'uomo rimane attonito. Melville sottolinea con parole ed immagini sapienti la sua immobilità: "rimasi seduto immobile, chiamando a raccolta i miei sensi

<sup>1</sup> La formula corretta sarebbe "*I'd rather not*".

disorientati”. Dubita addirittura di aver sentito bene, immagina che l’udito gli abbia fatto fraintendere la risposta dello scrivano. Così ripete la domanda con maggior chiarezza, scandendo in modo nitido le parole. Ma a chiarezza corrisponde altrettanta inequivocabile intelligibilità. “Preferirei di no”.

Le prime reazioni sono di stupore, di sconcerto. E si muovono attraverso un’attività del sentire, più che del dire. L’avvocato, da subito, cerca di mettersi più finemente in ascolto di questa risposta e del suo emittente. Lo guarda fermamente, lo fissa. Poi cerca di osservarne i modi, le abitudini, i costumi, le posture. E la sua stessa postura cambia. Sembra non essere più immobile.

Ed anzi: si confronta con un elemento immobile ed apparentemente insignificante di ciò che rende granitiche le sue convinzioni, facendo da ornamento alla scrittura ed allo studio di un legale a Wall Street.

Ci fosse stata la minima irrequietezza, rabbia, impazienza o impertinenza nel suo contegno; o meglio, ci fosse stata qualsiasi manifestazione genericamente umana in lui, senza dubbio l’avrei violentemente cacciato dai miei locali. Ma per come stavano le cose, avrei ugualmente potuto gettare dalla finestra il mio pallido busto di gesso di Cicerone (Melville, 1991, p.12).

L’immagine in gesso del filosofo, oratore, politico e avvocato di Arpino appare un’altra volta nel testo di Melville, quando ha luogo un acceso scambio tra Bartleby ed il suo “capo”, che cerca di sapere qualcosa di lui, che amichevolmente si interessa alle sue origini. Bartleby preferisce non dire. E addirittura non c’è relazione di sguardi tra i due. Bartleby fissa il busto di Cicerone, posto dietro l’avvocato.

Nella formazione di Melville, Cicerone aveva avuto un ruolo importante, determinando le sue competenze di composizione, retorica e dialettica. Cicerone era senz’altro un esempio di retorica e morale per un avvocato e lo era tanto più per Melville.

L’inerte resistenza afasica di Bartleby sembra non scalfire il gesso del busto. E, d’altra parte, l’assenza di altre parole dell’impiegato testardo sembra trovare una sponda in Cicerone che, ironicamente, resta muto. Le parole sembrano pietrificate di fronte al tentativo costante di realizzare una conversazione.

Ma Cicerone non era solo un retore; costituisce un esempio “granitico” di difensore della tradizione, così come dei valori aristocratici. Nel 63 a.C. si

verificò lo scontro di potere tra Cicerone e Catilina. Il primo difendeva l'oligarchia; Catilina, pur appartenendo alla stessa classe sociale dell'avversario, aveva suscitato il favore e la passione delle classi meno abbienti, cui aveva promesso, in caso di elezione a console, una cospicua riduzione dei debiti. Nella sua famosa orazione, Cicerone pronunciò uno degli incipit più incisivi e lapidari: *Quo usque tandem abutere, Catalina, patientia nostra?*

Il quadro di disuguaglianza economica in cui si collocano le Catilinarie presenta diverse affinità con l'epoca in cui Melville scriveva *Bartleby*. Erano molto frequenti le rivolte a Wall Street; diversi gli scioperi generali in tutto il paese mentre le classi meno abbienti si ribellavano contro la crescente disuguaglianza sociale ed economica. Mentre prendono vita le pagine di *Bartleby*, gli immigrati e gli indigenti vivono nello squallore e imprenditori illuminati accumulano fortune irraggiungibili, divenendo gli uomini più ricchi ed influenti degli Stati Uniti.

Il busto di Cicerone racconta tutta l'attitudine da conservatore dell'avvocato. Nelle pagine iniziali del racconto si legge:

sono uno di quegli avvocati privi di ambizioni, che mai fanno appello a una giuria o tentano con ogni mezzo di strappare un applauso al pubblico; che, invece, nella pacata atmosfera di un tranquillo rifugio, tranquillamente trafficano con i titoli azionari di gente ricca [...] chiunque mi conosca mi considera persona eminentemente cauta. Il fu John Jacob Astor [...] non ebbe alcuna esitazione a proclamare che la mia prima dote è la prudenza, la seconda è il metodo (*ivi*, p. 2)<sup>2</sup>.

L'avvocato di *Bartleby* si dichiara ciceronianamente parte degli *optimates*, in più, sin dalla giovinezza, l'avvocato è sempre stato *profondamente convinto che la via più facile sia la migliore* e che, secondo tale linearità, chi riceve un salario è vincolato ad un legame di *dipendenza*. Quando il suo "servitore" resiste, lo sconcerto nell'avvocato è profondo.

*Bartleby* appartiene ad una classe che non dovrebbe mettere in discussione il proprio posto nel contesto sociale, né le regole di tale contesto.

*Bartleby* contesta, con la sua formula, le richieste e le norme, quando quel che gli viene chiesto di fare non è più solo copiare (quindi riprodurre scrivendo). Egli dissente, nel suo originale e suggestivo eloquio muto, quando gli viene chiesto di verificare la concordanza delle copie.

<sup>2</sup> (Jacob Astor, finanziere, era ritenuto l'uomo più ricco della nazione).

Vedremo più avanti come questo rappresenti anche un altro spunto di grande significatività in una prospettiva di pratica attiva di soggettivazione: Bartleby, con una risposta apparentemente vaga si rende responsabile della possibilità di non subire il carattere impersonale del “discorso sociale” (potremmo dire con Foucault) in cui è immerso.

La discordia produce un collasso relazionale. Inoltre, Bartleby confonde l'avvocato perché contrappone alle richieste non solo un rifiuto in qualche modo garbato e non ostile, ma soprattutto un'ostinata sottrazione di presenza nella relazione e nella forma che dovrebbe avere il loro legame. Bartleby sposta. E lo fa mentre sta fermo.

È frustrante non solo perché spaesa e stupisce; è frustrante non solo perché disubbidisce; è frustrante perché si toglie dal discorso e, più di tutto, dal dibattito retorico per cui l'avvocato (e ancor più Cicerone) sarebbe preparato. Così facendo, Bartleby lascia entrambi senza parole.

Nel testo originale, il busto di Cicerone non è di marmo, ma viene indicato così: “*my pale plaster-of-Paris bust of Cicero*” (Melville, 2004, p. 24).

Il gesso di Parigi è meno solido del marmo. La posizione di Cicerone rispetto al ruolo dell'avvocato (che si dimostra un oligarca che vuole a tutti i costi essere benevolo) sembra non avere la solidità del marmo. Melville, mentre lavorava a Bartleby, viveva in condizioni di forte disagio economico, rasentando una condizione di miseria.

Il riferimento a Cicerone appare tutt'altro che invisibile, se leggiamo quante allusioni allo sguardo attraversino l'intero testo. Dal momento in cui l'avvocato si vede negata una risposta attesa o coerente con le proprie richieste, quel che gli accade è che la sua prudenza ed il suo metodo si dedichino ad una osservazione estremamente accurata di Bartleby. Mentre si sottraggono le sue parole, sembra che Bartleby appaia di più. E con lui la capacità di guardare dell'avvocato. Il riferimento al busto di Cicerone è, quindi, tutt'altro che un'immagine ornamentale.

Bartleby suscita sentimenti opposti nell'avvocato: ogni suo moto, in relazione al giovane pallido e singolare, oscilla da una parte tra paura e repulsione e dall'altra tra carità e premura. La sottrazione di parola dell'ultimo assunto nello studio di Wall Street provoca un conflitto interiore nell'avvocato che sembra provare un richiamo morale di cura cristiana insieme ad una gradita adesione ad ambizioni capitaliste.

Ma beneficenza e generosità, pur essendo tra le virtù “più consone alla natura umana” (Cicerone, 1987, pp. I-42), richiedono, per l'arpinate, non

poche cautele. Tra queste, la generosità non deve superare le forze di chi vuole compiere gesti liberali. Si rischia di danneggiare sé stessi ed i propri familiari, ma soprattutto si incorre nella possibilità che il proprio gesto sia determinato da vanagloria, dal desiderio di ostentare e non di provare una sincera benevolenza.

Mentre Bartleby dichiara un disimpegno, l'avvocato si appella ad una prova antica, sottopone sé stesso al cimento degli "uffici ciceroniani": la sua diventa un'ansiosa ricerca per essere all'altezza delle indicazioni di Cicerone, preso a modello dagli uomini di cultura e d'affari nel diciannovesimo secolo, sia in Inghilterra, sia negli Stati Uniti.

Cicerone è un esempio sia per Bartleby, sia per l'avvocato, sia per Melville. Ma in modi differenti: Bartleby aderisce ad uno stile per nulla amato da Cicerone, che anzi conìò un termine per definire un linguaggio elegante ed ermetico, ambiguo e denso di sottintesi, che lasci spazio all'intuizione e che presenti temi personali, addirittura intimi; quindi non politici, non storici, maggiormente tesi ad un coinvolgimento emotivo.

Le parole dello scrivano spostano l'attenzione dell'avvocato e la nostra sulla sua interiorità, sulla sua anteriorità: ci si chiede quale sia il suo prima, il suo perché, la sua verità non detta. La scelta di preferire di no equivale a un dire che non dice.

La retorica di Bartleby si situa nel territorio della reticenza, della preterizione. E infatti lui va oltre, supera la domanda con una figura retorica che è una figura di pensiero. Va e sposta altrove le attese.

Bartleby si avvale della *brevitas*. In più, la forma che Deleuze definisce a-grammaticale, in quanto impropria, crea un altro spostamento, oltre alla reticenza che alimenta il mistero: sembra che quel che si tace rappresenti una maggiore autenticità; non c'è ribellione, ma sconcerto linguistico e questo scava, gradualmente, un solco di indeterminazione in cui tutte le antinomie si confondono fino quasi a ridursi, a diventare sottilissime.

Si fatica, come fa l'avvocato, a scegliere se preferire un rifiuto o un'accoglienza dei gesti di Bartleby.

Mentre lo scrivano cessa di svolgere il proprio lavoro, che è un lavoro di linguaggio, connesso alla scrittura, anche la nostra preferenza non sa come svolgersi, come avere luogo ed accadere.

Preferisce non compiere un lavoro di verifica della conformità di una copia all'originale, rifiuta un linguaggio mimetico, non preferisce neanche una grammatica corretta e adatta ad espressioni correnti. Ne deriva, per lui, un

comportamento che non lo qualifica. Deleuze sottolinea come il comportamento di Bartleby spodesti la figura paterna dell'avvocato, ovvero la figura modello, di riferimento, quella da copiare. E questo spostamento avviene a livello linguistico.

Anche per questo è interessante quanto il testo di Melville sia stato oggetto di interpretazioni numerosissime (nell'edizione Feltrinelli, tradotta da Celati, si annoverano ottantotto letture, per esempio). Ciascuna ha sperato di leggere il testo come un'allegoria. La vicenda di Bartleby parrebbe un modo per dire altro e per dirlo in modo indecifrabile, ermetico, misterioso.

La scelta che desideriamo operare in questo nostro affiancamento culturale al racconto di Melville in prospettiva pedagogica non ricerca significati allegorici, ma intende cogliere proprio il modo in cui quel significato altro sfugga e si sottragga proprio perché smarrito, come le lettere cui si allude alla fine del racconto. La verità indicibile di Bartleby non costituisce un nucleo cui accedere, non esiste in una sua immanenza che può essere investigata.

Del resto, anche in *Moby Dick* l'ossessione per la Balena Bianca aveva fatto inabissare in mare il capitano Achab, portandolo nella profondità di ciò che tace ed è muto.

Bartleby non agisce e però sta. La sua è una condizione sempre possibile. Non fa, non produce, non lavora, pare senza progettualità. Ma il suo è un atto determinante: dalle sue parole scaturisce tutto il dinamismo di un contesto, di uno sguardo e di un racconto che altrimenti non avrebbero avuto motori narrativi.

E infatti, è dall'atto linguistico di Bartleby che nasce la continua domanda morale dell'avvocato e da questa si muove un fraseggio di elegantissima attenzione visiva. L'avvocato impara a guardare. E lo fa restituendoci uno stile improntato all'ideale estetico di Cicerone: la *concininitas*.

Persino le ambivalenze vengono mostrate e ci sono esperienzialmente suggerite dal linguaggio. Troviamo continue endiadi, ossimori, simmetrie di aggettivi e contrapposizioni di turbamenti, spesso poste in climax emotivi che suggeriscono le onde del nostro variare di posizione, non sapendo come considerare l'avvocato, come considerare Bartleby.

Tra l'altro, sembra che l'assunzione stessa di Bartleby sia motivata dalla ricerca di un equilibrio tra opposti. Nello studio, infatti, lavorano Turkey, "taccchino", Nippers, "chele" e Ginger Nuts, "zenzero". Due copisti ed un fattorino. I due copisti si rivelano produttivi a momenti alterni della giornata: uno splendeva la mattina, per spegnersi nel pomeriggio; l'altro era difficile nelle



prime ore del giorno e capace dopo la pausa pranzo. Bartleby viene assunto nella speranza che quell'uomo dall'aspetto così singolarmente mite potesse portare un benefico influsso sull'irrequietezza di Turkey e sull'irruenza di Nippers. In sostanza, lo scrivano avrebbe dovuto svolgere una funzione di equilibrio, ponendosi come fulcro geometrico di una bilancia inquieta, una sorta di altalena che prevede che, per giocare, ci si dia il turno per salire e scendere e che il divertimento venga prodotto proprio dalla relazione, dalla collaborazione e dalla variazione.

E infatti l'uomo che si era presentato alla porta in risposta all'inserzione dell'avvocato viene da subito descritto come un immobile giovanotto, quasi ad anticipare la sua statica e insistente presenza. Successivamente di lui si dice: "*pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!*" (Melville, 2004, p. 10), una figura pallidamente linda, penosamente decorosa, irrimediabilmente squallida! Le coppie di termini utilizzati per descrivere l'immobile ragazzo lo definiscono attraverso un ruolo passivo, collocandolo in un'ulteriore demarcazione che diventa presto una fisica separazione spaziale. Gli aggettivi cui Melville fa ricorso potrebbero benissimo adattarsi al disegno linguistico di una stanza linda, decorosa, squallida. Non solo: la posizione che assumerà Bartleby nello spazio sarà oltre il linguaggio stesso della contrapposizione temporale (mattina/pomeriggio) degli altri due copisti. Per lui non ci sarà distinzione tra le ore che precedono e quelle che seguono il mezzodì ed anzi: il suo "durare" e insistere nel linguaggio del suo stare si prolungherà non distinguendo neanche il giorno dalla notte. Presto l'avvocato scoprirà, infatti, che Bartleby non ha una dimora e dorme in ufficio. E la sua posizione sarà dietro ad un paravento, nella stanza dell'avvocato, di fronte ad un muro.

La demarcazione, il confine, il limite agiscono come linguaggi spaziali in una narrazione avvolgente e continua.

Lo scrivano è isolato visivamente ma non acusticamente. Dal punto di vista dell'avvocato, questa sistemazione garantirebbe la congiunzione del "privato" con il "sociale", all'interno del contesto di lavoro.

Appare un legame fonocentrico tra voce e società; l'invisibilità, invece, garantirebbe l'intimità. Mentre l'avvocato istituisce una relazione di potere utilizzando la sintassi dello spazio, dei ruoli e dei sensi, Bartleby destabilizza ogni coerenza linguistica. Infatti, ogni tentativo di comprensione da parte dell'avvocato sarà volto ad un gesto di riordino degli eventi, delle connessioni, dei dati mancanti o non immediatamente visibili.

La *concinmitas* narrativa cerca continuamente simmetrie, armonie. Il fraseggio si muove tentando parallelismi, antitesi, anafore. Lo stile ciceroniano deriva dal canto (da “*cano*”). L’architettura logica, basata sull’ipotassi, cerca sempre di far derivare il procedimento sintattico delle proposizioni da una frase principale. L’avvocato-narratore imposta una scrittura in cui i pensieri sono tutti subordinati, sottoposti, quindi, ad una frase principale. La gerarchia del potere viene tentata anche nella disposizione nello spazio delle parole. Le preferenze linguistiche di Bartleby tagliano anche questo incedere narrativo. Sono muro, confine, sbarramento.

Cicerone agisce silente, statico e ingessato.

La sua presenza collabora a dipingere una discorsiva e retorica struttura di potere.

Così come fa la gestione dello spazio.

## *Muri*

Nel suo commento al testo di Melville, Deleuze nota come la formula di Bartleby riesca a scavare nella lingua una sorta di lingua straniera.

Quando una lingua ci sembra provenire da lontano, porta con sé una verità nascosta, che ci ingaggia nel tentativo di svelarla. Ancora Deleuze prosegue sottolineando come i capolavori della letteratura sappiano formare, oltre alla lingua in cui sono scritti, una sorta di altra lingua. Nel caso di Melville, questo era avvenuto anche in *Moby Dick*. Con Achab noi ci spingiamo agli estremi limiti del linguaggio, rasentiamo la lingua della Balena. La lingua straniera del testo che andiamo investigando ci porta al confine con l’indicibile, con il silenzio.

La preferenza negativa di Bartleby nasce dopo i suoi gesti di copiatura. Adirittura, nei primi tempi lo scrivano sembra affamato di parole da copiare.

La frattura avviene quando la richiesta si sposta dal copiare al collazionare, ovvero al verificare la conformità di una copia all’originale.

Fino a quel momento lo scrivano aveva eseguito copiatore. Le aveva ripetute. Da quel momento in poi quel che ripete è la sua formula. Il lavoro meccanico si sposta dalla copiatura alla perseveranza di una risposta sempre uguale.

Se con Achab noi (con lui) diventiamo la Balena, con Bartleby ci fermiamo a chiederci chi siamo, che linguaggio parliamo, dove hanno sede le nostre parole e in che modo il nostro dire dà forma al nostro esserci.

Rella, riflettendo su *Bartleby*, si fa una suggestiva domanda, a tale proposito. Si chiede: “ma dove sta esattamente *Bartleby*? Qual è la sua patria, se anche lui [...] abita l’estremo?” (Rella, 2021, p. 1).

Se, con Heidegger, il linguaggio è la dimora dell’essere, *Bartleby*, con la sua formula non abita, eppure sta.

Sembra sporgersi su un orlo. Del fare, del rispondere, del desiderare e dello scegliere. Per Rella, che si riferisce a Kojève, *Bartleby* racconterebbe la fine del desiderio, nello scenario di un Novecento affacciato sulla scrittura del disastro.

La sfiducia di *Bartleby* nelle parole si tradurrebbe in una stravagante opzione di mutismo e rassegnazione. Nella narrazione che cerca nella storia dello scrivano le ragioni di tale atteggiamento, scorgiamo il fallimento stesso della parola. Melville ci racconta che il giovane che preferirebbe di no si vocifera lavorasse in un ufficio dedicato alle lettere smarrite.

E qui l’allegoria si impone con un simbolismo inevitabile.

Se il suo linguaggio ci seduce nel tentativo di comprenderlo mentre proprio il suo linguaggio dichiara che lui preferirebbe noi non lo facessimo, la diceria secondo cui lo scrivano avesse lavorato nell’ufficio denominato “*Dead Letter*” a Washington e che da lì fosse stato allontanato per un cambio di gestione ci permette di visualizzare, come suggerisce il costante gesto di ricerca dell’avvocato, lettere che non hanno potuto pervenire ai destinatari, probabilmente perché deceduti, e destinate ad essere bruciate: “lettere morte! Non suola come uomini morti?”. *Bartleby* come lettera morta, come una lettera che, contenente messaggi misteriosi e nascosti<sup>3</sup>, mai capaci di rivelarsi, o doni mai consegnati perché pervenuti troppo tardi o mai pervenuti...: il carattere di queste lettere, come i relativi contenuti, non ha espresso una speranza, una scusa, un pagamento, una promessa...

Le lettere vive, le scritture, possono essere lette perché consentono un’interpretazione.

*Bartleby* non la permette.

Non è allegoria di un significato nascosto. Sembra non essere biografizzabile. Sembra non avere storia.

Il busto di Cicerone è una copia del Cicerone vissuto, letto, interpretato, storicamente dotato di una vicenda umana fatta di scelte e quindi di narrazioni ed eventi.

<sup>3</sup> Derrida, nel suo seminario *Il segreto, la testimonianza, la responsabilità*, svoltosi nel maggio del 1994 presso l’Istituto Italiano per gli studi filosofici, aveva parlato di *Bartleby* come forma di segreto e testimonianza negata, quasi un segreto senza contenuto.

Bartleby non è copia di nessuno. Dietro di lui ci sono lettere morte. Davanti a lui un muro.

La storia di Bartleby potrebbe porsi come allegoria stessa della lettura che segnala la difficoltà, i rischi e le tentazioni del processo di interpretazione per raggiungere un significato unico o univoco. E quindi chiuso o copia di sé stesso.

Ma desideriamo stare nell'andamento di Melville e non chiudere il pensiero ad un'attesa di senso come prodotto.

Se di scrittura e parole si tratta, preferiamo stare nella processualità, nell'ambivalenza, nel farsi poetico del divenire sé stessi.

Di fronte alla scomparsa della storia, Foucault ha delineato una sostituzione operata dall'archeologia, capace di cogliere il soggetto come costituito da dispositivi discorsivi capaci di determinarne l'esistenza, l'intreccio di forze di potere, la forma (Foucault, 2003, p. 13).

Il processo di soggettivazione ripercorre un continuo ed ineshausto divenire del soggetto che accompagna un insieme di pratiche mediante "le quali ci si fa carico di sé, per mezzo delle quali ci si modifica, ci si trasforma e ci si trasfigura" (*ibidem*). La nozione foucaultiana di *epiméleia* è caratterizzata da una vocazione autoformativa che sembra inoltrarsi nell'adagio socratico del *gnòthi seautón* rintracciandone una declinazione approfondita che si avvalga dello sguardo.

Prendersi cura di sé richiede di guardarsi. Ciò corrisponde ad un insieme di tecnologie del sé che costituiscono modalità di veridizione.

A partire dal testo *Il governo di sé e degli altri* (*ivi*, p.73), per Foucault, la *parrèsia* aprirà la questione dei modi d'essere del discorso in relazione al discorso di verità. Per argomentare tali riflessioni, il filosofo francese si muoverà su un terreno di conflitto che è rappresentato dalla retorica, che viene considerata un modo d'essere del discorso.

Attraverso la retorica, il discorso può essere sottoposto alla prova della realtà mostrando quanto sia potente la forza della parola che vi agisce o, ancor meglio, quanto sia determinante la performance creativa del discorso stesso.

Se percorriamo Bartleby alla luce dell'attenzione anche visiva e quindi anche retorica e quindi anche archeologica che l'avvocato svolge, a partire dal muro di parole perdute che lasciano di fronte agli occhi solo un *preferirei di no*, i fatti del discorso mostrano come "l'evento stesso dell'enunciazione possa influenzare l'essere dell'enunciatore". Bartleby realizza nel proprio dire un discorso che mette in atto una *drammatica del vero*, del suo vero.

L'aspetto drammatico del dire è quell'elemento che fa apparire il senso del discorso che si svolge: si tratta della dinamica costituente del farsi soggetto, capace di portare con sé, tra l'altro, un potenziale costruttivo o distruttivo, in ogni caso trasformativo, anche della dimensione relazionale e collettiva.

Non è un caso che, dopo l'iniziale spiazzamento registrato nello studio dell'avvocato, anche altri dipendenti inizino a servirsi di un vocabolo prima decisamente poco in uso, come "preferire". L'opzione del preferire diventa uno scenario di possibilità del dire e dell'esistere e quindi dello scegliere, in uno studio legale a Wall Street. E questo avviene anche perché, sempre seguendo Foucault,

non vi è instaurazione della verità senza una posizione essenziale dell'alterità; la verità non è mai il medesimo; non può esserci verità che nella forma dell'altro mondo e della vita altra" (Foucault, 2011, p. 321).

Bartleby possiede un linguaggio ed agisce un discorso che si confronta continuamente con il potere stesso dell'enunciare. Melville si pone e ci pone continuamente di fronte ad un muro. Lo fa anche scegliendo, linguisticamente, il luogo dell'azione: Wall Street.

Melville aveva chiamato "Muro" anche *Moby Dick*. Nel testo sulla Balena Bianca, lo scrittore si sofferma sull'assonanza etimologica che connette *wall* a *whale*. La mole del cetaceo aveva fatto dire ad Achab che la balena era un muro che gli era stato messo di fronte, spinto accanto. Nel cuore del profitto americano, la via del muro prendeva nome dal muro eretto a metà del milleseicento per separare Nuova Amsterdam dalle zone dei nativi americani, ma anche per difendersi dalle colonie inglesi e del New England.

Lo spazio delle parole viene delimitato dalla loro utilità o utilizzabilità e, soprattutto, dalla possibilità di scegliere.

La regola che il linguaggio di Achab sbaraglia è quella dei balenieri, che devono cacciare le balene che vengono incontrate, senza sceglierne. Lui sceglie, si identifica con Moby Dick, il muro che lo guarda e lo ri-guarda e si inabissa in questo identico che lo porterà a tacere e a far tacere le sue espressioni accese, inquiete e pervase da follia.

Bartleby, che sta sul confine della scelta, infrange il linguaggio del discorso di Wall Street perché, posto di fronte ad un muro, mette spalle al muro la scelta stessa. Non una parola di più, non un mormorio, nulla che sia alla

portata della comprensione di chi pone domande, di chi cerca legami, indaga passati.

La verità di *Bartleby* non può essere vista, non può essere detta. Se fosse evidente, acquisterebbe la solidità di un muro. Se fosse chiara, la si potrebbe rispettare o calpestare. Il suo potere, l'unico potere di una parola scritta che vuole risvegliare la propria capacità di dire, non è nel rimanere immutata nella copia di sé, verificandone addirittura la conformità ad un originale identico. La forza della parola di *Bartleby* è nella dissimulazione del suo potere.

Anche quando il muro accanto a *Bartleby*, quello della prigione, si mostra straordinariamente spesso, c'è un'erba tenera e indomita che cresce comunque, nonostante tutto. *Bartleby* non si muove, neanche quando è accovacciato e perduto. Ma qualcosa dice ancora che esiste il germogliare.

### *Una preferenza critica*

Abbiamo cercato, con l'avvocato, una posizione, una fissità. Siamo stati nei confini, nei paraventi, nei muri. Una strana e inattesa preferenza ha portato sulla scena del linguaggio il dubbio e ha mosso la processualità delle domande sul soggetto.

La scrittura è metodo, quindi è dinamismo, processualità creativa. Persino il paravento che divideva *Bartleby* dall'avvocato verrà ripiegato come un foglio di carta, quando il legale, non riuscendo a far spostare lo scrivano, deciderà di trasferire il proprio studio altrove.

Pur avendo cercato diversi modi per aiutare il taciturno dipendente che rinuncia al cibo durante la giornata di lavoro, rifiuta di alimentarsi anche quando viene condotto in prigione perché ostinatamente non si sposta dalla sede dello studio in cui era stato inizialmente assunto, l'avvocato continua ad oscillare tra carità e prodigalità e fastidio.

Quando concluderà con le desolanti parole finali "Ah, *Bartleby*! Ah, umanità!" l'avvocato non riuscirà a conciliare il soggetto *Bartleby* con la norma divisoria dell'umano. Una legge "troppo umana" (come conclude Deleuze) non ha risolto, ma ha inasprito le contraddizioni tra due nature diverse. La relazione necessita di uno spazio di differenza etica capace di creare dialogo e ascolto.

L'avvocato cercava spiegazioni. L'enunciato di *Bartleby* chiede una diversa postura. Chiede di implicarsi, di entrare nelle pieghe del dire ma non per

appianare, ma per stare con. Per abitare insieme la differenza, l'antinomia e l'alterità. Per divenire, nel confronto con la proceduralità poetica del dire del dirsi, sé stessi.

Rimandando ad altre e più approfondite riflessioni uno scavo sul ruolo della scrittura per la formazione-in-divenire-di-sé, si intende qui suggerire un nesso tra la pratica di cura di sé attraverso una scrittura che si confronti con l'afasia di un muro, di una indomita incapacità di *preferire*, con la drammatica del dire foucaultiana che non può non portare in scena la ricerca di una sorta di drammatica pedagogica promossa da Erbetta. Leggendo alcune righe sul "decostruire", si trova una suggestiva quanto sorprendente (perché inattuale e forzata dall'accostamento che si sceglie di preferire ora) con il testo di Melville:

di qui, dunque, una vera e propria drammaturgia pedagogica che, tra esistenza e storia, quell'incontro/scontro tra forze [...] lo esibisce non già come fissazione statica di un modello insuperabile da registrare e/o da contemplare, bensì piuttosto come campo d'azione formativa che alla coscienza pedagogica si rivolge per trovare in essa – e contro i dispositivi del pedagogismo corrente- la freschezza dinamica che quell'antinomia in profondità custodisce e promuove. Donde la verità intellettuale e il dovere morale che sembrano decidere, ambedue e contemporaneamente, il destino critico dell'impegno formativo" (Erbetta, Ed., 2010, p. 17).

### *Riferimenti bibliografici*

- Cicero M. T. 1987. *De officiis*. Milano: Rizzoli.
- Deleuze G., Agamben, G. 1993. *Bartleby: La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet.
- Erbetta A. (Ed.). 2010. *Decostruire formando: Concetti, pratiche, orizzonti*. Como-Pavia: Ibis.
- Foucault M. 2003. *Ermeneutica del soggetto: Corso al Collège de France (1981-82)*. Milano: Feltrinelli.
- Foucault M. 2011. *Il coraggio della verità: Corso al Collège de France (1983-1984)*. Milano: Feltrinelli.
- Melville H. 1991. *Bartleby, the Scrivener* (trad. it *Bartelby, lo scrivano*. Milano: Feltrinelli). (Original work published 1853)
- Melville H. 2004. *Bartleby, the Scrivener*. New York: Melville House Publishing.
- Papi F. 1992. *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*. Milano: Guerini.
- Rella F. 2021. *Splendori e rovina del desiderio: Scenari*. Milano: Mimesi. Retrieved from <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari/article/view/1054>