



HAL
open science

Avrei preferenza di no.

Maurizio Balsamo

► **To cite this version:**

Maurizio Balsamo. Avrei preferenza di no.: Letture del Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street, di H. Melville. *Psiche Rivista di cultura psicoanalitica*, 2014, 2, pp.395-419. 10.7388/78149 . hal-01496714

HAL Id: hal-01496714

<https://hal.science/hal-01496714>

Submitted on 25 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avrei preferenza di no

Lecture del *Bartleby* lo scrivano: una storia di Wall Street, di H. Melville

Maurizio Balsamo

Alla fine del suo libro dedicato *all'effetto Bartleby*, in cui tratteggia una mappa dei principali commenti filosofici al racconto di Melville, osservando che tra i filosofi che non hanno parlato di Bartleby vi è Jean-Luc Nancy, Gisèle Berkman (Berkman, 2011) chiede a quest'ultimo le ragioni della sua assenza. Nancy risponde che è proprio la pleora di commenti al racconto che lo disturba e che lo ha sempre ostacolato dall'approcciarsi a tale testo. Se si tratta di un'allegoria, aggiunge, allora non ha affatto la profondità di un Moby Dick; oppure, esso esige, quasi come un'astuzia della sua stessa costruzione, continue interpretazioni e sollecitazioni a dover sciogliere un enigma. Il suo auspicio sarebbe stato allora che il celebre «I would prefer not to» (preferirei di no, o avrei preferenza di no, secondo le differenti traduzioni), potesse significare piuttosto «I would prefer not to write this novel, *firmato* H. Melville». Risposta dotata tuttavia di una sua paradossalità, giacché il no di Nancy si iscrive di fatto in una catena che inghiotte il locutore più che respingerlo (il suo no si aggiunge a quello di Bartleby accanto a quello, sospirato, di Melville, che si sarebbe allora fatto carico in maniera radicale di quel no, non scrivendo il racconto), determinando una sorta di *comunità negativa* dove ritroveremmo, proprio grazie al gesto di non occuparsene, i concetti cari a Nancy: limite, bordo, spartizione, somiglianza, contagio.

E di contagio forse dovremmo davvero parlare, tenendo conto di come la formula adoperata da Bartleby per opporsi, «preferirei di no»,

si propaghi ai personaggi del racconto, che iniziano a utilizzare anch'essi il *preferisco*; agli interpreti infiniti che la pronunciano allo scopo certo di commentarla, ma che di fatto la reiterano, diffondendola nel mondo; allo stesso Nancy che decide di ripetere il gesto del respingimento, all'enorme mole di scrittori negativi che hanno interrotto la loro opera (Vila-Matas, 2002), o a tutti coloro che ne risultano influenzati tanto da desiderare di riscrivere, a proprio modo, il racconto (si pensi ad esempio a *Un uomo che dorme* di Perec (2009).

Da un altro punto di vista, invece, la questione posta da Nancy illustra bene la singolare produzione di un fenomeno: testi, tesi, riviste, commenti più o meno brillanti ed eruditi si affollano intorno al silenzio del Bartleby¹, nel tentativo di fargli rendere l'anima, di decifrarlo, di possederlo, come se il no, il rifiuto senza una motivazione rintracciabile, definibile, richiedesse continue approssimazioni e sforzi tesi a negare la possibilità del non senso o della perdita di senso. Allo stesso tempo, l'abbondanza interpretativa, *l'industria Bartleby*, come è stata definita (Knighton, 2007), sembra delineare la necessità di far ricorso al personaggio così creato quale supporto «ontologico» alla concettualizzazione, istituendo il «Bartleby» come un *piano di immanenza* fondamentale per l'invenzione/esplorazione di concetti, o come concretizzazione invece di una diagnosi psichiatrica (il Bartleby come sé scisso, schizofrenico, anoressico, autistico² ecc.). Il piano di immanenza definisce, in Deleuze, la dimensione preconettuale del concetto, l'insieme di percorsi che portano a quella teoresi e che stabiliscono il rapporto fra vita e pensiero³, è «come un taglio del caos, e agisce come un setaccio. [...] Operando un taglio del caos il piano di immanenza fa appello a una creazione di concetti»⁴. In sé, il piano non è un concetto,

¹ Una raccolta di commenti sul Bartleby è in Inge (1979).

² Ad esempio, Steiner-Lietschid (2006).

³ «È inutile domandarsi se Descartes abbia torto o ragione. Non esistono risposte dirette. I concetti cartesiani non possono essere valutati se non in funzione dei problemi a cui rispondono [] E se alcuni concetti possono essere sostituiti da altri, ciò avviene a condizione di porre nuovi problemi. Un concetto ha sempre la verità che gli spetta, in funzione delle condizioni della sua creazione. I nuovi concetti devono essere in rapporto con i nostri problemi, con la nostra storia. Se un concetto è "migliore" del precedente, è perché esso fa intendere nuove variazioni e risonanze sconosciute, opera tagli insoliti, apporta un Evento che ci sorvola» (Deleuze e Guattari, 1996, 6-19).

⁴ *Ibidem*, 34.

ma un impensato, il fuori del pensiero, ciò che per Deleuze si mostra in *Visioni e Audizioni* «che non appartengono più a nessuna lingua. Queste visioni non sono fantasmi, ma vere Idee che lo scrittore vede e ode negli interstizi del linguaggio [...] Non sono al di fuori del linguaggio, ne sono il fuori»⁵. Il linguaggio è così attraversato da *Visioni* che esprimono il modo in cui la vita passa in esso. L'interesse pertanto di Deleuze per la letteratura (Kafka, Melville, Artaud, Carroll, Proust ecc.), nasce dal fatto che questa crea un universo di segni in cui è in gioco il desiderio, la vita, l'evento. In tal modo, l'articolazione fra *critica* e *clinica* può essere pensata come il rapporto fra la possibilità di dire e pensare i differenti piani di immanenza (la critica), mentre la clinica esprime il modo in cui una lingua è piegata.

Queste visioni, questi ascolti, non sono una faccenda privata, ma formano le figure di una Storia e di una Geografia continuamente reinventate. È il delirio che le inventa, come processo [...] Ma quando il delirio ricade allo stato clinico, le parole non sboccano più su nulla, non si sente e non si vede più nulla attraverso di loro [...] La letteratura è salute⁶.

Come pensare allora le figure create dalla letteratura, nella convinzione che queste non possano essere ridotte a fantasmi personali, a «facce private»? Uno snodo rilevante in tale questione ci è dato dalla costruzione del «personaggio concettuale» delineato da Deleuze e Guattari. Con tale formula, gli autori delineano quella soggettività necessaria all'esistenza di un concetto⁷. Ad esempio, l'Avvocato di Dio in Leibniz, il Dioniso di Nietzsche, lo scommettitore di Pascal, l'idiota di Cusano⁸,

⁵ *La letteratura e la vita*, in Deleuze (1996, 18).

⁶ *Ibidem*, 11.

⁷ «Il personaggio concettuale e il piano di immanenza – scrivono Deleuze e Guattari (1996, 65), stanno in un rapporto di presupposizione reciproca. Ora il personaggio sembra precedere il piano, e ora seguirlo. Questo perché esso appare due volte, interviene due volte. Da una parte affonda nel caos, ne trae delle determinazioni che saranno i tratti diagrammatici di un piano di immanenza: come se sottraesse al caso-caos una manciata di dadi per lanciarli su un tavolo. D'altra parte, a ogni dado che ricade esso fa corrispondere i tratti intensivi di un concetto che viene a occupare una delle regioni del tavolo, come se questo si fendesse secondo le cifre. I personaggi concettuali [...] operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti [...] con una mano pongono in essere il piano di consistenza, con l'altra ne selezionano alcuni tratti per farne concetti».

⁸ Sulla questione vedi ad esempio Cardinal (2002) e Moroncini (2008).

sono i personaggi concettuali che accompagnano la riflessione e rendono possibile, vivente, il concetto, che non esisterebbe senza una soggettività che lo incarna. Ogni concetto filosofico rinvia in tal modo ad una soggettività che lo pensa, distinguendosi dalla figura dialogica o dalla figura estetica che si rappresenta nel testo⁹. Analogamente, «Socrate» identifica nel dialogo platonico un personaggio concettuale, così come il *silenzio* di Bartleby, che si oppone al dialogo con il suo datore di lavoro, che propone di inserirlo in un discorso sulla Volontà o la Necessità, esprime il rifiuto di porsi su questo piano, rimandando invece, con tale gesto, alla sua natura di incarnazione del concetto. Allo stesso tempo, questa necessità del pensiero di impadronirsi di una figura estetica per trasformarla in personaggio concettuale, determina alcuni obblighi: ad esempio, quello di ricostruire una struttura formale dell'opera o di tralasciare elementi del testo narrativo, cosicché il personaggio finisce per essere necessariamente una costruzione/deformazione del lettore, con tutte le conseguenze evidenti di tale operazione. Il rapporto fra il personaggio letterario e quello concettuale si delinea dunque a partire dal fatto che i tratti culturali, estetici, psicologici, provengono dalla figura letteraria (nel nostro caso: Bartleby), ma acquistano un valore del tutto nuovo rispetto a quello originario. Diventano dei personaggi fondamentali per la costruzione di concetti. Il Bartleby di Melville non è il Bartleby di Deleuze e la sua lettura non è di tipo rappresentativo, cioè rispecchiante tutti i tratti della figura estetica, ma funzionale all'invenzione di concetti. Seguendo questa pista, non ci meraviglieremo allora della quantità di utilizzi del Bartleby e dei differenti ruoli che esso assume nella riflessione teorica di questo o quell'autore.

Beverungen e Dunne (2007), ad esempio, in un lavoro dedicato agli eccessi interpretativi del Bartleby hanno raccolto lungo la strada un Bartleby autistico, uno melanconico, un rappresentante di una soluzione alternativa alla rivolta (Zizek), un Originario (Deleuze), un socratico, un eroe anti heideggeriano, una figura cristiana, ma a queste letture possiamo aggiungere anche un costruttore di una nuova temporalità

⁹ Il rapporto fra personaggio e figura è oltremodo complesso. Rimando, fra le tante piste, a Barthes (1981), o a Deleuze (1995), dove quest'ultimo discute il carattere di figura.

(Negri, 2003), la rappresentazione dell'incompatibilità fra universalità estetica e realtà mondana (Singer, 2003), un esempio di macchina *celibe* (Arsi, 2005) e così via, mostrando la quantità di riflessioni che tentano di dire l'ultima parola sul racconto¹⁰, istituendo di volta in volta un'illusione decifratrice, e che mostrano però, grazie alla resistenza del testo all'interpretazione, la potenza ermeneutica di tale figura. Ci si potrebbe allora domandare perché mai tornare al Bartleby e ai suoi commenti, col rischio di reiterare questa bulimia di interpretazioni che intendono rendere manifeste le ragioni di un gesto, dire ciò che il testo non dice, non può o non deve dire. Perché, se è evidente l'utilizzo «concettuale» del Bartleby, il taglio o la deformazione che esso determina nel personaggio romanzesco, allora perché insistere sul rapporto fra testo e costruzione teorica che da quel racconto parte, come il fuori necessario al pensiero, ma che quel fuori per l'appunto ingloba nella sua macchina teorica, dimentico della specificità del testo narrativo?

Forse la questione risiede proprio in quel *preferirei di no*, né affermazione, né rifiuto, che sospende il linguaggio, rende vana l'azione, interroga, meglio, lacera la comunità, mostrandole gli aspetti che essa non riesce a racchiudere. Come osserva Celati nella sua introduzione (Celati, 1991, xxv) si ha «l'impressione che Bartleby annunci una grande e improvvisa deperibilità-qualcosa che sconvolgerà definitivamente le vecchie economie statiche, recherà l'incertezza in ogni situazione familiare, o locale, o di gruppo, o di affiliazione». Possiamo ipotizzare tuttavia che siamo obbligati a tornare al racconto non solo per la sua valenza specifica, la forza di un no che diventa emblema, rappresentazione di un rifiuto radicale, ma per il fatto che da sempre letteratura e teoria, teoria filosofica o teoria analitica, dimensione estetica e pensiero delle immagini, intrattengono complessi rapporti fatti di scomposizioni, decifrazioni reciproche, applicazioni identitarie, zone di indiscernibilità, e queste zone indefinite costringono i differenti campi ad ibridarsi, a reinventare concetti, a pensarsi, a estraniarsi¹¹. Proprio intorno

¹⁰ Sul rapporto strategico fra il racconto e il lettore, chiamato a prendere posizione, cfr. Norman (1971).

¹¹ «L'arte e la filosofia ritagliano il caos e l'affrontano, ma non è lo stesso piano di taglio, non è lo stesso modo di popolarlo» (Deleuze, 1996, 55).

al Bartleby, «questo piccolo libro immenso di Melville [...] emblema del segreto della letteratura, là dove essa fa parlare o cantare la psicoanalisi» (Derrida, 1996, 38) – rappresentando con il suo non senso, il suo dire né sì, né no, il luogo stesso di una resistenza paradossale, là dove desiderio e desiderio di morte finiscono per sovrapporsi –, letteratura e psicoanalisi, sottolinea Derrida, *si osservano* (Pedot, 2013). E lo fanno, nota Derrida in vari testi¹², attorno alla questione di un segreto senza contenuto, al ruolo di una figura che sembra indicare la questione stessa della morte, di un gesto che allude alla questione abramica (il sacrificio di Isacco e al sottinteso «preferirei di no» dinanzi al possibile gesto omicida), al vano tentativo, da parte del narratore-uomo di legge, di iscrivere in un circuito il negativo di Bartleby senza riuscirvi, constatando ancora una volta l'impossibilità di indirizzarsi a qualcuno che, nel caso di un personaggio precedentemente impiegato in un ufficio di lettere smarrite, acquista un senso ulteriore nell'indicare un fallimento di referenti e indirizzi¹³. Ovviamente, come ogni configurazione, la rottura operata dal Bartleby nel circuito della copia e della replica (il personaggio del racconto si rifiuta infatti ad un certo punto di svolgere il suo lavoro di copista), sembra rappresentare l'arrivo di un evento che introduce del nuovo, del possibile (si pensi a tutto il dibattito fra Derrida e Lacan sull'interpretazione della «lettera rubata», relativa alle condizioni di un indirizzo non prestabilito della lettera cioè del significante o perfino della sua mancanza di indirizzo, come opposizione ad una visione destinale della catena simbolica). Analogamente, nella necessità di mantenere in vita ad ogni costo la configurazione data dalla preferenza negativa, si apre il circuito della ripetizione mortifera e del negativo, in un'autonomia radicale del diritto al «puro essere» che spinge il personaggio alla morte.

Allo stesso modo per cui, come osserva Rancière, la politica della letteratura non significa la scelta politica fatta dai letterati, ma un intervento specifico che scompone e definisce il campo che separa parola e

¹² Penso a *Donare la morte, Resistenze della psicoanalisi, Resistenza al segreto* ecc.

¹³ Sulla critica a Deleuze di non aver preso in considerazione questo aspetto del fallimento della comunicazione in Bartleby, cfr. Mengue (2002, 2003). Sul rapporto di Deleuze con la letteratura, vedi anche Vignola (2011) e Pombo Nabais (2013).

rumore, visibile e invisibile, spazio e tempo (Rancière, 2007), l'oggetto letterario scompone la percezione del mondo, delineando delle *faglie* altrimenti inosservabili. O, nell'accezione deleuziana, *il fuori* del pensiero.

Ora, l'attitudine della psicoanalisi ad utilizzare una *certa* teoria dell'arte e farsi interprete di un fenomeno estetico in una dimensione biografica, con tutte le conseguenze delle psicobiografie o del ritrovamento riduttivo dell'inconscio autoriale, è nota. E, per inciso, è proprio contro la lettura freudiana, contro una lettura alla Marthe Robert¹⁴, per intenderci, che si muove tutto lo sforzo deleuziano di leggere il *Bartleby* come un vettore di forze, come un campo di combattimento fra intenzioni e progetti che nulla hanno a che fare con la vita fantasmatica o biografica dell'autore¹⁵. In tal senso, il *Bartleby* non è un affare privato, la letteratura è un'immensa fabulazione, e questa fabulazione per Deleuze non consiste, come nel «freudismo», nella proiezione di fantasmi soggettivi. Essa è fatta di visioni e audizioni e comunica col «fuori». Il fuori reso percepibile dalla letteratura è ciò che è al limite del visibile e dell'udibile, il che spinge Deleuze a dire che i filosofi o i letterati ritornano sempre dal paese dei morti. E tuttavia, l'estetica deleuziana si muove contraddittoriamente fra due posizioni: fra l'opzione strutturalista (vedi il campo di forze, i giochi linguistici, la formula, i vettori psicotici ecc.), e il richiamo di una singolarità che non si estingue affatto nella dinamica strutturalista. La stessa costruzione del personaggio concettuale, non esclude in effetti zone di indistinzione con la figura estetica o con il personaggio del romanzo familiare di marca freudiana, né il piano di immanenza, in cui si danno linee, fratture, tagli e concatenazioni è davvero poi così lontano dalle ragioni storico-affettive di un testo. È per questo che il *Bartleby*, nonostante tutto finisce inevitabilmente per oscillare fra la rappresentazione di un concetto (la resistenza, il silenzio come opposizione alla voce paterna, al simbolismo ecc.) e l'espressione di una condizione umana, quella che

¹⁴ «Marthe Robert ha spinto fino in fondo questa infantilizzazione, questa psicoanalisi della letteratura, senza lasciare al romanziere altra scelta che essere Bastardo o Trovatello», *La letteratura e la vita*, in Deleuze (1996, 15).

¹⁵ Sulla possibilità di rendere visibili forze invisibili, rimando a Deleuze (1995).

si determina ad esempio nella sofferenza di un'esistenza a cui è stata sottratta la possibilità della parola.

Freud, ha osservato Rancière (2001, 57, 58), nelle sue analisi del testo letterario

privilegia la prima forma della parola muta, quella del sintomo che è traccia di una storia. E la fa valere contro un'altra sua forma, la voce anonima della vita inconscia e insensata [...] vi è il Freud di Morelli, il Freud indiziario [reso noto ai più dal celebre saggio di Ginzburg sulle radici del paradigma indiziaro], ma vi è un altro modello del dettaglio, che funziona come oggetto parziale, frammento che disfa l'ordine rappresentativo per fare spazio alla verità inconscia che non è quella di una storia individuale, ma che è l'opposizione di un ordine ad un altro: il figurale sotto il figurativo o il visuale sotto il visibile rappresentato.

Si tratterà allora, anche qui, di decidere in quale teoria estetica ci poniamo, teoria che è anche, tuttavia, una parte della teoria analitica. Perché non si tratta difatti che di questo: se scegliere il Freud che cerca il biografico, le ragioni causali, l'ordine rappresentativo, il Freud che *spiega* la Gradiva, Ibsen o il Mosé, o invece il Freud dell'entropia della pulsione di morte, della disorganizzazione soggettiva data da quest'ultima e contro cui si levano, per l'appunto, le sue teorie causali e biografiche. Evidentemente questa scelta implica disambiguare il campo, optando per una teoria o una concezione dell'inconscio, privilegiando il gioco delle forze su quello dei significati, rendendo però, conseguentemente (nessuna scelta è senza conseguenze), desuete le incidenze storiche di una dimensione transtorica o, detto altrimenti, perdendo di vista le ragioni di una singolare traduzione/ricezione che si fa interprete e assimilazione, modulando, escludendo, accogliendo, a modo suo, ciò che essa riceve. Per riprendere i termini precedentemente utilizzati: in che modo una singolarità traduce e si fa lettore/interprete, e non solo vettore impersonale, dell'indifferenziato o dello storico. Da questo punto di vista, il Bartleby che la teoria analitica dovrebbe prendere in carico sarebbe innanzitutto, per evitare di cadere nella psicoanalisi applicata, quella cioè che cerca dei meccanismi psicopatologici nella produzione testuale, o dei fantasmi soggettivi, o risonanze fra vita

dell'autore e quella del personaggio, il Bartleby della disintegrazione del senso, del *puro* rifiuto, lo *schiaivo delle quantità*, per riprendere un noto concetto di De M'Uzan, dove la compulsione di ripetizione prende il sopravvento, il negativo ha la meglio sugli sforzi di ascolto e di pietas, l'obbligo a seguire determinati comportamenti si esprime al suo massimo grado. Non a caso, uno dei trattati che il datore di lavoro legge per comprendere Bartleby riguarda proprio il tema della necessità: Bartleby non può agire diversamente, non può che eseguire una spinta (un mandato?), che lo paralizza, che gli impone il silenzio, la ricerca di una purezza che ha assunto i tratti di postura psicotica. Se Bartleby tace, a parte la pronuncia della celebre formula, mostra senza dubbio la vanità di ogni parola che tenti di razionalizzare, di estinguere la malattia, di guarirla per poter tornare alle consuete abitudini, chiudendo una volta per sempre col disordine. Ma da dove proviene questa formula? Bartleby ne è l'autore, il possessore, il ricevente, il tramite? Il «preferirei di no» ha sempre e solo un interlocutore esterno? Si può escludere che questo silenzio non sia anche un mettere a tacere questa voce che gli impone il rifiuto, la distruzione di un senso, di una socialità, di un indirizzarsi? O, meglio, che gli impone la rottura radicale con la trasmissione (Bartleby è un copista), nell'impossibilità di creare una sua modulazione personale? Certo, si può essere obbligati a rappresentare un campo di forze (ripetizione vs novità; non lavoro vs lavoro; rivolta vs obbligazione; disordine vs ordinamento...) ma ciò non esclude che questa dialettica di poteri e contropoteri, di forze in gioco, possa fare a meno della singolarità di un individuo obbligato a personificare, nei modi che comunque gli sono propri, questo stesso campo di forze. Bartleby è costretto ad un no radicale in assenza di un suo, personale, no. E come potrebbe del resto essere personale un ritornello, una formula che si ripete nella sua pura identità, senza variazioni, toni affettivi, trasformazioni? Il che rende quanto meno dubbia l'esegesi rivoluzionaria o l'indicazione politica di tale gesto, nella sottovalutazione della dimensione melanconica o psicotica della celebre formula. O almeno, e da un punto di vista psicoanalitico: la rottura del discorso, dei codici stabiliti, dei sistemi di affiliazione, della comunità operosa, della comunità socio-antropologica (Blanchot), il balbettio che Bartleby introduce

nella lingua, il minoritario che irrompe nel sistema, può far dimenticare che questo processo si esercita malgrado un soggetto, a sua insaputa, sotto dettatura? Dimenticare cioè che la logica della preferenza, rispetto a quella dei postulati, così come si esprime il narratore del *Bartleby* nel tentativo di comprenderlo, in realtà è una *formula ironica*, dove non c'è alcuna preferenza, alcuna scelta, che la paralisi è il segno più rilevante di *Bartleby*? Se, nel racconto di Melville, la logica dei postulati si oppone a quella della preferenza, che dovrebbe esprimere al massimo grado la forza del desiderio e indicare un atto di assoluta singolarità, dovremmo allora essere confrontati con l'opposizione fra obbligo, costrizione e variabilità, fra immutabilità e mobilità. Ora invece, cosa di più immutabile della logica reiterata della formula, espressa nella sua ripetizione? La ripetizione è l'indice di un tentativo di restare fedeli ad una scelta o esprime invece la fragilità di questa stessa scelta?

Mi sembra interessante osservare che un ragionamento similare si ritrova nelle osservazioni finali di un testo di Rancière (2001) a proposito dei rapporti fra inconscio psicoanalitico e inconscio estetico, laddove sottolinea che la scelta di quest'ultimo (del campo di forze, del figurale vs il figurativo, di una concezione non soggettiva della composizione dell'oggetto estetico, dunque di una teoria non biografica dell'oggetto estetico), obbliga comunque ad un taglio radicale nella logica contraddittoria dell'inconscio estetico, nella polarità della parola muta, che oscilla invece necessariamente fra campo soggettivo e transoggettivo, fra geroglifico interpretabile e dinamica di forze, valorizzando, al contrario, l'entropia nichilista contro ogni ermeneutica o ogni costruzione di senso. Sottolineando dunque l'importanza del *locutore* oltre quella del discorso. Ma allora, come leggere psicoanaliticamente, ammesso che abbia senso, che se ne abbia voglia, necessità o quant'altro, il *Bartleby*?

Il paradosso è dato dal fatto che, curiosamente, la teoria psicoanalitica si è mostrata particolarmente silenziosa dinanzi al *Bartleby*. Personalmente ho trovato solo tre autori che hanno scritto *specificamente* su di esso: Pontalis, Bollas, e Adam Phillips. Ci si potrebbe domandare se sia un bene o un male, o se la psicoanalisi, di fronte alle brillanti letture realizzate dai filosofi non si sia sentita intimorita. Il rischio, come ho

cercato di indicare, è sempre quello di cadere nei tentativi di definizione di un quadro psicopatologico, illustrandoci i caratteri melanconici o autistici o paranoici del soggetto in questione, cioè, nuovamente, ridurre il Bartleby ad un tratto individuale da analizzare e *curare*. Oppure, quello di pensare il Bartleby come la creazione di un operatore concettuale, un operatore trasformativo della logica immutabile della copia e della ripetizione, dinanzi alla quale il no mantenuto a prezzo della propria vita assume il valore di una sfida radicale, ma di cui si esita tuttavia a valutarne la portata euristica, forse per il timore di finire in un'interpretazione filosofica del testo. Il che è oltremodo strano visto che la psicoanalisi ha invece qualcosa di molto specifico da dire sulle valenze, costruttive e destruenti della negazione, e di quella particolare negazione che si realizza nel Bartleby, tale da istituirlo come un essere che non può esistere, o come *un'affermazione negativa*, per riprendere la definizione che ne ha dato Pontalis. O dobbiamo immaginare altre ragioni per spiegare questo relativo silenzio? E se questo relativo silenzio fosse l'esito necessario del metodo che lavora meglio là dove la scena non è illuminata, nel bordo che conduce dalla luce alla zona d'ombra, in quel va e vieni fra chiarezza e rimozione, là dove l'attenzione non è incitata e dunque rende possibile un effetto sorpresa, un'irruzione che travolge il lettore-paziente? Come a dire: il silenzio della teoria analitica potrebbe derivare, come nel caso di Nancy, dall'eccesso di parole su questo testo. Oppure, altra ipotesi, l'intuizione che il cuore del racconto è dato da un *ritornello* che definisce un pinto di particolare resistenza in quel processo che definisce immediatamente ogni atto singolare, cioè di territorializzazione e deterritorializzazione, di rottura dei codici istituiti e sua repentina neoiscrizione in un discorso che ne amministra la portata, gli effetti, e che tramite il senso così derivatone, lo restringe inevitabilmente in un discorso, rinchiudendolo nuovamente. Un ritornello, e per di più un ritornello che spinge il soggetto alla resistenza estrema, alla morte, istituisce una zona di intrattabilità resistente al senso, alla comprensione, una traccia del negativo che si oppone ad ogni sforzo ermeneutico, ad ogni procedura di accostamento, ad ogni tentativo di rendere il disumano meno radicale, e che renderebbe dunque vano il lavoro analitico, esponendolo alla reiterazione di un fallimento. Come

a dire: forse la dimensione analitica possiede un suo specifico rispetto per la singolarità, che non cancella la dialettica fra individuo, concetto e forza, vita e pensiero, campo e singolarità.

Esprime un'idea dell'artista, o dello psicotico, o del personaggio che si fa carico di incarnare un concetto, che se da una parte lo individua come un sismografo (un lettore-trasmettitore di onde, come osservava Warburg), dall'altra tenta di esplicitare i modi, i tempi, le forme e le tracce storiche-il fuori – che lo caratterizzano, dando ragione dei tagli sopraggiunti in quella particolare trasmissione: insomma rifiuta di dover scegliere fra l'una o l'altra teoria estetica. Paradossalmente, il pensiero che è a caccia di eventi, del fuori, di realtà, è costretto proprio dalla realtà del testo a tornarci dopo essersi immerso in esso, e aver tentato di appropriarsene in modo egocentrico per i propri scopi. La realtà del testo diventa la forma di un vincolo interpretativo?

Il *ritornello*, avevano osservato Deleuze e Guattari (1997, 65) è capace in quanto tale di creare nuovi mondi e non solo di essere l'epigono o la traccia di risvolti biografici individuali:

è un prisma, un cristallo di spazio-tempo. Esso agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni. Il ritornello ha inoltre una funzione catalitica: non soltanto aumentare la velocità degli scambi e reazioni in ciò che lo circonda, ma assicurare interazioni indirette fra elementi privi dell'affinità detta naturale e formare così delle masse organizzate.

Implica che il «procedimento»¹⁶ messo in piedi da Bartleby, la sua formula linguistica, sia, come nel caso per l'appunto di Wolfson (1970), il celebre studente schizofrenico di lingue, un operatore che trascende lo spazio familiare per pensare le categorie – mondo ed in quanto tale, indicazione di un campo di forze in guerra. Un dettaglio, per riprendere la questione precedentemente citata di quale teoria dell'arte guidi le nostre scelte, che spinge dal lato del figurale, dal lato di un conflitto fra ordine, senso, rappresentazione e parola muta, questa volta non più

¹⁶ Mi riferisco ovviamente al testo di Deleuze *Louis Wolfson o il procedimento*, in Deleuze (1996).

geroglifico da interpretare lungo l'asse del biografico, ma traccia di un pathos che resiste al logos della forma, della burocrazia, della comunità operosa, dell'ordine. Il *preferirei di no* diventa dunque un dispositivo capace di modulare nuove relazioni, scomporre quelle esistenti, attrarre a sé forze e desideri, annullando i tentativi di rimettere ordine, causalità, senso, ricomposizione del linguaggio e del mondo. L'arrestarsi di Bartleby rende così insensato il mondo, determina una sospensione, un'eclissi che produce un'oscillazione altrettanto mortale fra la sensazione di sapere ciò di cui si parla (Bartleby: lo psicotico, il melanconico, la resistenza al capitalismo...), e una parola che diventa ancora più vacua dopo l'interpretazione. Perché l'interpretazione, un attimo dopo la sua enunciazione, un attimo dopo aver estirpato o creato del senso laddove esso esita a mantenersi, si liquefa proprio nella intrattabilità della formula bartlebyana che non riceve redenzione alcuna dalla promessa del senso.

Trovo qui, fra l'altro, una singolare assonanza con la lettura che ne ha fatto Adam Phillips (2010) quando osserva la natura anoressica di Bartleby e la sua straordinaria capacità di modificare l'ambiente, allo stesso modo degli anoressici, i quali fanno in modo che la *famiglia* che ne deriva sia una composizione del tutto nuova, fatta di gente orribile che pensa solo al mangiare e a come ingozzare un corpo che dice no. Per Phillips, il «preferirei di no» è, si potrebbe dire, «una versione sofisticata del paradigma freudiano estetico/emotivo del giudizio di attribuzione, come è espresso nel saggio sulla Negazione. È il rigetto, l'espulsione di qualche cosa» (*ibidem*, 251). In questa lettura, l'origine, il mondo che causerebbe l'anoressia, appare piuttosto il risultato di una trasformazione data dagli effetti del sintomo sull'ambiente, il frutto di un atto che scompagina e riplasma le linee di forza e di desiderio fino ad allora istituite. Nell'osservazione di Phillips, secondo cui i sintomi devono essere considerati come delle esperienze di vita, è contenuta un'ulteriore riflessione relativa alle modalità di esistenza di un terapeuta rispetto alla posizione anoressica, e di anoressia si può ben parlare nel caso di Bartleby, mangiatore unicamente di biscotti allo zenzero. In altri termini, si chiede Phillips (*ibidem*, 261) con pertinenza, «quale versione, quale parte di sé si sente costretti a sconfessare dinanzi ad un

paziente? Quale parte di sé bisogna sacrificare, da quale parte si deve desolidarizzare per poter sostenere, in apparenza, una relazione con questa persona?» Il problema, sembra dirci Phillips, è che dinanzi ad un paziente anoressico forse bisogna lottare per non essere né una persona ossessionata dall'appetito né una persona sufficientemente dimentica del proprio appetito per accogliere quello del paziente. È per questo che non vi è una risposta chiara al preferisco di no: avremmo dovuto sostenere la sua scelta, insistere per modificarla? «Immagino volentieri – prosegue Phillips – che il desiderio di purificare l'appetito [non mangiando] sia la reazione in rapporto a, o la conseguenza di, qualche cosa che si è fatto all'appetito di qualcuno, e che il rifiuto dell'appetito è un tentativo tardivo per ristabilire le possibilità di riuscita di questo appetito». Evidentemente, in questa impossibilità di risposta, in questa dialettica mortale fra fame e fame non soddisfatta, perché ogni sazietà disturberebbe l'appetito, mettendolo a tacere, dichiarando la fine del conflitto, la pace perpetua, l'oblio e il perdono, si situa tutta la questione dell'intrattabilità del Bartleby. O della sua purezza radicale.

L'intrattabilità s'istituisce nel momento in cui si produce e si reitera il *preferirei di no*, nella straordinaria potenza di una formula agrammaticale (Deleuze, 1996), che scompagina il discorso, introducendo una dimensione psicotica in esso, disarticolandolo e determinando, con ciò, correlativamente, la necessità di ristabilire l'ordine, di addomesticare il *no* intrattabile, ingestibile, insignificabile di Bartleby. È Pontalis (2000), che in un commento fortemente debitore della lettura di Deleuze, osservava (ma è già una notazione di Melville), che Bartleby è un *intrattabile*, una figura dell'intrattabile, la rappresentazione di quei personaggi che non cedono sul proprio desiderio, ma *soprattutto che non cedono sul loro non desiderio*. Né i termini rifiuto, o resistenza passiva, sono per Pontalis sufficienti a delineare il campo problematico così generato. Si tratta forse più di una professione di fede: ciò che Bartleby esige è il diritto di *essere* senza il diritto di *esistere*, cioè, per lui, il rifiuto del dovere di sottomettersi all'esecuzione di un compito, alle regole della società, agli obblighi di legge. Bartleby (Garritano, 1999, 181) «ha familiarità con quanto non transita, con quanto non giunge al fine, perciò con la deviazione, con un'azio-

ne che costringe a permanere nello stesso luogo, in un fare incapace di estrinsecarsi in un determinato senso».

Come scrive Deleuze: «Bartleby ha raggiunto il diritto di sopravvivere, ossia di stare immobile e dritto di fronte a un muro cieco. Pura passività paziente, come direbbe Blanchot. Essere in quanto essere, e niente più» (Deleuze, 1996, 96). La migliore descrizione che possiamo fare di quanto accade al pronunciamento del celebre «preferirei, avrei preferenza di no», è allora di leggere la formula come una sorta di affermazione negativa. Esistere solo dicendo no, rifiutando ciò che fino ad allora si svolgeva nell'ordine dell'infinita ripetizione, del non senso, del macchinico. Rifiuto, negativismo, opposizione, rivolta, sospensione: possiamo adoperare molti concetti per descrivere il campo operativo che si apre nel momento in cui il nostro eroe negativo pronuncia la sua formula, ed è in questo senso interessante che si ricorra proprio a Bartleby per indicare, come fa Marilia Aisenstein (2001), la mancanza della potenza creatrice del no, l'assenza dell'affermazione negativa, in un personaggio come Eichmann, quando al processo di Norimberga descrive la propria complicità giuridica ma non umana, dunque l'indifferenza che deriva da un mancato no, allo sterminio degli ebrei. Occorre un grande lavoro psichico per dire no e tutta la questione risiede nei motivi che lo rendono impossibile: superio culturale delibidinizzato, regressione dello stesso all'ideale dell'Io, dementalizzazione, ecco alcune delle piste da battere nel tentativo di rendere ragione della sua assenza. E tuttavia ci rendiamo conto, allo stesso tempo, che questo no che paralizza, questo «preferisco di no» che forse, come sostiene Agamben (1993) rimanda alla pura potenza che rifugge da ogni atto, ci dice altro proprio a causa della sua intrattabilità. Su questo aspetto già Deleuze (Deleuze, 1996, 99), si era soffermato mostrando come

La formula I PREFER NOT TO esclude ogni alternativa e inghiotte quel che pretende di conservare non meno di quanto non scarti ogni altra cosa; essa implica che Bartleby cessi di copiare, cioè di riprodurre parole; fa crescere una zona di indeterminazione tale che le parole non si distinguono più, crea il vuoto nel linguaggio. Ma disattiva anche gli atti linguistici con i quali un padrone può comandare, un amico benevolo porre delle domande, una persona fidata promettere.

In altre parole, la disattivazione degli atti linguistici, un po' come avviene nel caso del buon soldato Sc'vèik di Hašek (2008), che dichiara ad ogni piè sospinto di essere un idiota, determina uno scacco radicale della macchina organizzativa che non funziona se non nell'interiorizzazione del suo linguaggio, nell'accordo fra il dire e il fare. E bisognerebbe chiedersi se questa intrattabilità, la ragione stessa di questa insolvenza, di questo arresto della parola (muta nel caso di Bartleby, chiacchiera infinita nel caso del buon soldato Sc'vèik,) non costituisca un'altra modalità per interrompere la fascinazione dell'automatismo di ripetizione, come accade ad esempio nella distruzione della macchina, nel momento in cui si realizza l'iscrizione della colpa sul corpo del comandante, ne *La colonia penale* di Kafka. Situazione, come sappiamo dal racconto di Kafka, sempre incerta, indecidibile, oscillante fra la crudeltà dell'iscrizione e il senso di una Legge che deve imporsi nella sua assolutezza, aspirazione ed orrore per la ripetizione/iscrizione della colpa che difatti trasforma il condannato, infondendogli una nuova intelligenza. Intelligenza della sua colpa, certo, ma anche dell'essenza della Legge che ora diventa a tutti gli effetti Legge individuale, in un'assoluta identità del condannato, ormai in stato di beatitudine, con ciò che gli viene imposto/iscritto. La rottura della macchina impedisce la redenzione, ma apre ad uno spazio di dubbio, una via di fuga, sebbene la leggenda del ritorno dell'antico comandante, morto da tempo, possa assicurare sul mantenimento *ab aeterno* dell'ordine e dell'impossibilità di un no.

Potremmo farci un'ulteriore domanda, che ci permette di riprendere la questione del modello teorico (nei termini sommari precedentemente descritti: dettaglio come geroglifico o dettaglio come indice di un campo di forze transoggettivo) e chiederci se l'intrattabilità del Bartleby non discenda giustamente dal vertice osservativo scelto. In altre parole, se si resta alla formula agrammaticale, al ritornello, alla decostruzione dell'ordine linguistico, al lavoro del negativo, non si può giungere che alla conferma di un *non possumus*. Ma se l'attenzione potesse spostarsi su un altro dettaglio, mettiamo: *i biscotti allo zenzero* di cui si nutre il nostro (*un preferisco che sì?*), se il carattere di possessione della formula non accecasse la scena, dandoci la possibilità, come osservava Phillips, di mantenere un'oscillazione fra mantenere il rispetto del rifiuto del cibo

e il rispetto della fame, nostra come dell'altro, non si aprirebbero forse dei margini di trattativa? Oppure: se l'attenzione potesse spostarsi sulla necessità dei limiti alla trasmissione che il *preferirei di no* instaura, non ritroveremmo del soggettivo là dove esso sembrava assolutamente scomparso? Non si riapre in tal modo una dialettica fra una topica delle forze e una topica dei significati, fra soggettivazione e desoggettivazione, fra personale e impersonale? E, in tal caso, il personale non finirebbe per essere non lo spazio familiaristico freudiano a cui l'impersonale (cioè la circolazione del concetto) rimedierebbe, ma uno spazio complesso in cui si combattono differenti logiche (alcune distruttive, altre di resistenza, altre, di segreta, per quanto minimale, spinta desiderante?).

Dobbiamo essere tuttavia più precisi: non è corretto dire che i biscotti allo zenzero sono un altro dettaglio: essi sono *il* dettaglio, il punctum come direbbe Roland Barthes, ciò che fa irruzione nello studium della formula, nella dimensione che si presta all'attenzione dei commenti, all'interesse generale, sono il tratto che punge o ghermisce, ma con la caratteristica di essere del tutto personali¹⁷. Ad altri, i biscotti allo zenzero non diranno assolutamente nulla: al massimo, forse, l'ironia di un essere chiuso radicalmente nella sua passività e che gode, in questo piccolo gesto, di un breve ed effimero piacere, una nota di vita... Ma la questione appare giustamente in questo dettaglio, nel fatto che nonostante l'assenza, il rifiuto, il distacco, il no assoluto, lo *zenzero* possa permanere a dispetto di tutto, come una fugace ed effimera traccia storico-soggettiva di piacere. Ora, chi dice piacere dice trascrizione, resistenza, Io, relazionalità, seppur rudimentaria. Dice oggetto, memoria, segno, nostalgia, indice. Se la formula può circolare, essere anonima perfino, *lo zenzero è il biografema che non si separa del tutto dall'individuo*: può circolare, essere annotato, ricordato come ogni biografema, ma resta (nella sua qualità enigmatica: perché proprio lo zenzero?¹⁸), proprietà di Bartleby che di fatto non ha nulla, né amici, né

¹⁷ «William Klein ha fotografato i monelli di un quartiere italiano di New York (1954): è commovente, divertente, ma ciò che io vedo, con ostinazione, sono i brutti denti del ragazzino» (Barthes, 1980, 44).

¹⁸ «Zenzero! Ma cosa diamine è lo zenzero? Carbone di mare... Legna da ardere... Zolfanelli... Esca... Polvere da sparo? Che diamine è lo zenzero?» chiede Stubb in *Moby Dick*.

casa, né relazioni, né storia. Se insisto su questo *punctum* è anche per definire un'altra versione del ritornello, non più in chiave deleuziana, ma psicoanalitica, dove il ritornello è espressione di una scissione fondamentale nel linguaggio e resto pietrificato di una relazione originaria, una sorta di fossile senza senso per il soggetto che lo possiede, ma non certo senza valore, finendo per costituire una sorta di ancoraggio identitario nell'esperienza psicotica. Formule, ritornelli, cantilene sono allora i residui di enunciazioni originarie, tracce di esperienze primarie frammentate, brandelli di storia che ci segnalano che qualcuno è passato di là. Per questo, la formula-mondo è allo stesso tempo una formula del proprio mondo, e i modi in cui il pathos si iscrive non dicono certo che tutto è nel soggetto, ma che di certo qualcosa in lui si è predisposto all'ascolto (o al rifiuto). O, se si vuole, la *formula* esprime principalmente il vettore impersonale del campo di forze di cui i biscotti allo zenzero rappresentano il vettore soggettivo.

Possiamo riprendere in questo senso l'interruzione del copiare, aprendo evidentemente un *supplemento* in tale questione, un orizzonte che si iscrive in primis nel tragitto flaubertiano di Bouvard e Pecuchet, i copisti per antonomasia (ma in realtà è flaubertiana la stessa *indifferenza* della formula, se teniamo a mente la posizione di Flaubert verso la scelta di un tema nel processo di scrittura). Come osservava Maupassant nel 1881¹⁹, a proposito del romanzo di Flaubert, la distruzione delle certezze umane, dei saperi acquisiti arriva tesi dopo tesi, certezza dopo certezza, in un lavoro infinito di raccolta e di documentazione che impone un tempo smisurato. Non a caso egli usa, per descrivere i personaggi flaubertiani, l'immagine di Sisifi moderni che spingono senza sosta la roccia delle conoscenze. Il tempo del Bartleby, invece, il tempo della rottura della copia, arriva in tutt'altro modo, il copista che decide di interrompere il suo compito genera la rottura dell'obbligo alla trascrizione e la messa in discussione delle nostre certezze attraverso un atto che si impone nella sua evenemenzialità temporale. Il copista, osserva Deleuze, diventa in tal modo «il medico di un'America malata». Si potrebbe riprendere quest'osservazione ricordando che se

¹⁹ In *Le Gaulois*, 6 aprile 1881.

la letteratura vive, come ha scritto Carlo Ossola (2004), della *copia*, nel senso che quest'ultima permette che la comunità della memoria sia più forte della morte dei testimoni, deve allo stesso tempo permettere che il copista si raddoppi nella figura del *profeta*, di colui che avendo inghiottito il libro può decifrare il presente e aprire al futuro. L'interruzione della copia, della trascrizione, è il gesto profetico che permette di aprire ad una nuova socialità? È quello che pensa Žižek (2008) quando scrive che Bartleby non si oppone ma si sottrae, e che il suo non è un gesto di rivolta o di resistenza. Perché queste due attitudini parassitano il potere più che contestarlo e la soluzione potrebbe essere nel cessare ogni falsa attività. Bartleby rappresenta un punto di arresto a partire dal quale un altro mondo potrebbe cominciare, decidendo di uscire dal gioco dei finti commenti, delle finte denunce, delle finte proteste o dei gesti violenti che segnalano l'impotenza di colui che li compie o una prova di forza destinata a coltivare l'illusione di un cambiamento che non avverrà.

Se la storia ha cessato il suo ruolo di *magistra vitae*, non essendo, a volte, che un cumulo di macerie, a chi spetterà allora il compito di aprire o mantenere in vita lo spazio del profetico? Forse la letteratura, estraendo dalla massa infinita degli elementi storico-biografici quegli aspetti che alla maniera di un simbolo, di un *biografema* (Barthes), cioè di un dettaglio che può viaggiare oltre la singolarità del personaggio, come degli atomi epicurei capaci di toccare un corpo futuro²⁰, permettendo di cogliere la vita di un essere umano, la letteratura dicevo, potrebbe farsi carico di quest'apertura, di questa promessa? La biografia di Bartleby diventerebbe in questa prospettiva, *biografema*, elemento precipuo dell'individuo in questione, ma allo stesso tempo sottratto alla singolarità del personaggio, possibilità di un patrimonio comune, atomo che viaggia in cerca di un destinatario sconosciuto. Potremmo in effetti chiederci se la celebre formula di Bartleby alla fine non si riduca, per l'appunto ad un biografema. Si potrebbe dire di lui: «Pronunciava,

²⁰ «Come mi piacerebbe che la mia vita si riducesse, a cura di un biografo amichevole e disinvolto, ad alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni, diciamo: dei "biografemi", la cui distinzione e mobilità potrebbero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro» (Barthes, 1980, xv).

spesso, prima di morire, la frase “preferirei di no”. Ed in questo senso, si può leggere la circolazione della frase fra i lavoratori dell’ufficio dove Bartleby mette in scena la sua «sospensione», sia come il segno di una follia circolante (essi iniziano ad usare il termine «preferisco» che fino ad allora non faceva parte del loro vocabolario, il datore di lavoro è incapace di trovare una soluzione ed è costretto alla fuga ecc.), sia come una dislocazione della sregolazione del linguaggio, la possessione da parte di coloro che l’ascoltano e che si fanno, forse, a loro volta, trasmettitori in un circolo potenzialmente infinito. Ma inteso in questo modo, il singolare evento biografico, il biografema, si staglia dal personaggio, lo libera o si libera da esso, rendendo Bartleby semplicemente un primo interlocutore o un interlocutore di cui siamo venuti a conoscenza, determinandolo non come un eroe negativo, ma un medium, un posseduto dalla formula che attende solo dei corpi in cui incarnarsi. Mentre, inversamente, *l’altro* biografema, il biscotto allo zenzero, resta inappropriabile, enigmatico.

Senza dubbio, qui Deleuze ha ragione quando dice che la formula del Bartleby scava nella lingua una specie di lingua straniera e che

un vento di follia, un soffio psicotico passa allora nella lingua. È caratteristico della psicosi mettere in gioco un procedimento, che consiste nel trattare la lingua ordinaria, la lingua standard, in modo da farle rendere una lingua originale sconosciuta che potrebbe forse essere una proiezione della lingua di Dio e trascinare via l’interno linguaggio. Procedimenti simili compaiono in Francia con Roussel e Brisset, in America con Wolfson. Melville inventa una lingua straniera che corre sotto l’inglese (Deleuze, 1996, 97).

Nel rifiuto della replica infinita – Deleuze la chiama la legge del Padre – il meccanismo che determina il sempre uguale della ripetizione, Bartleby introduce una sospensione, tra il rifiuto e la non accettazione, fra attività preferibili e non, e contrariamente al capitano Achab, «non una volontà di nulla, ma un nulla di volontà», stabilendo una volontà passiva di resistenza. Dopo la formula, resta il silenzio, ma non solo: l’uomo di legge comprende che la vita può svolgersi fra l’essere un uomo di postulati o un uomo di preferenze. *Dopo la formula*, cambia tutto.

Certo, ritornando alla lettura fattane da Pontalis, l'affermazione cieca, insistente, paranoica di Bartleby, il suo andare incontro alla morte, dopo aver fissato lungamente un muro, sembrano porlo più in un versante alienato che di rivolta, o nella dimensione di un divenire-oggetto (non è casuale che il titolo esatto della novella sia *Una storia di Wall Street*, e che oggetti anonimi, senza valore, circondino l'esistenza del personaggio). O potrebbero indicare, però, il ruolo di *un altro biografia*, che racconta di un Bartleby impiegato originariamente nell'ufficio delle lettere smarrite, lettere dal destinatario sconosciuto o che non hanno trovato un destinatario possibile. In fondo il dramma di Bartleby, la sua necessità di dire no, *due, tre e più volte no* (il rimando qui, ovviamente, è a quel celebre testo di Pontalis, «no, due volte no», dove la ripetizione del no nasce dall'impossibilità di aver pronunciato un no originario), si situa nel non accoglimento originario del no, nella possibilità di un ritaglio, come nel segreto, o nella bugia, o nella stanza dei bambini, nel flusso della trasmissione. Questo spiega, forse, l'automatismo di Bartleby, il fatto che egli copii automaticamente, o che nel suo preferisco di no, non vi sia niente di soggettivo, né la collera o la rabbia, ma piuttosto un dire ed un fare automatici, spersonalizzati. Se Ian Hacking (2004), ha tracciato la storia dei viaggiatori folli, di coloro che non smettono di sradicarsi (nella psicopatologia ottocentesca si parlava di *dromomania*), Melville ci descrive la storia impossibile di un arresto folle del linguaggio e, allo stesso tempo, la sommossa che il gesto di Bartleby vi introduce. Il paradosso sta nel fatto che Bartleby è incarcerato per *vagabondaggio*, lui che non si muove dal territorio appena conquistato, dal ritornello che inghiotte lo spazio-tempo, obbligando gli astanti a venire a patti con lui.

In questo senso, cioè tenendo a mente il paradossale andirivieni fra i personaggi, si potrebbe cogliere la prospettiva interpretativa di Bollas che legge il racconto all'interno delle categorie del vero o del falso sé (meglio, il *sé esecutore*) e di come i movimenti di approccio e di distacco, il resistere di Bartleby e i movimenti del datore di lavoro possano essere letti come dei tentativi di integrazione e di scissione fra i differenti Sé (Bollas, 1974). Ritroviamo qui, seppure da un altro vertice, la questione dell'inautentico, del non soggettivo. E tuttavia è eviden-

te come la formula linguistica adottata da Bartleby crei uno spazio di configurazioni del tutto nuovo: Deleuze parla a questo proposito di figura celibataria (alludendo alle celebri macchine *celibi* di Duchamp), di «originale», di schizo», di ipocondriaco. Per Deleuze, la psichiatria di Melville si divide fra monomaniaci (Achab) e ipocondriaci, i pietrificati, come Bartleby. Figura minoritaria simile, per certi versi, a quelle figure della letteratura minore che trova espressione nei personaggi di Odradek, negli animali di Kafka, nei personaggi di Beckett, nello schizo di Wolfson, nel suono inarticolato di Artaud. La questione oscilla tuttavia continuamente fra uno spazio letterario autonomo o uno spazio con dei presupposti clinici (*Critica e clinica* è del resto il titolo del volume di Deleuze). Bartleby è allo stesso tempo la rappresentazione dello spazio critico (l'autonomia della letteratura, la sua dimensione antimimetica) e dello spazio clinico (la rottura con la Legge del Padre, l'instaurarsi di una nuova socialità, un fattore curativo – Bartleby come medico dell'America malata). E nonostante la dichiarazione di letteralità della formula fatta da Deleuze (ribadendo con ciò il presupposto critico antibiografico o psicoanalitico del Freud del paradigma indiziaro), la definizione del Bartleby come di un personaggio che oscilla fra lo psicotico e l'Originale, determina, come osserva Rancière (Rancière, 1998) una inevitabile caduta nello spazio mimetico, questa volta, dei caratteri. Qui, non abbiamo il tempo, né la necessità di approfondire la critica che Rancière fa a Deleuze, ma quello che invece per noi risulta interessante è l'inevitabile oscillazione che si configura fra inconscio estetico e psicoanalitico, il fatto cioè che nonostante tutte le precauzioni assunte su letteralità, formula, sistema, discorso, forze in gioco, strategie, il *dettaglio* inteso come ancoraggio mimetico-rappresentativo si impone come necessità incarnante e procedura anti-narrativa (nel suo rimando all'evento-biografico).

È interessante osservare come, all'opposto di Deleuze, Agamben intenda invece il Bartleby proprio come una metafora della scrittura o della creazione, espressione della potenza pura, che è anche potenza di non fare, di non decidere... Solo l'arresto del copiare permetterebbe di ritrovare quel momento in cui l'atto e il non atto non sono ancora disgiunti, la storia non ha preso ancora una direzione. «Come scriba, che

ha cessato di scrivere, egli è la figura estrema del nulla da cui procede ogni creazione e, insieme, la più implacabile rivendicazione di questo nulla come pura, assoluta potenza» (Agamben, 1993, 60). In tal modo Agamben designa tre tipi di realtà, quella dell'atto, cioè dell'essere, quella della non attualizzazione, cioè del non essere e quella, infine, della potenza del niente, del niente in quanto potenza. La soluzione di Bartleby è quella dell'indifferenza fra essere e niente, di una potenza priva di ogni ragione e che conduce necessariamente alla morte: non siamo più nel regime di pensiero dato dal «vi è una ragione perché vi sia qualcosa piuttosto che il nulla», dove il piuttosto, come sottolinea Agamben, ha un valore di «migliore di», ma nel «qualcosa e il nulla», producendo con questa *compossibilità* un atto nichilistico che conduce al nulla come fondamento della vita. Si intravede, qui, la differenza sostanziale della lettura di Agamben rispetto a quella di Deleuze: per il primo Bartleby è dal lato della potenza (di non essere, di non creare, di non scrivere...), per il secondo è a tutti gli effetti una figura dell'impossibile. Ma in quanto arresto della creazione, e germinazione di mondi fittizi, la formula di Bartleby diventa profetica, dà origine a nuove popolazioni, diventa una biforcazione a contatto della quale le altre singolarità divergono. O, per dirla sempre con Deleuze, il creatore crea allo stesso tempo le sue impossibilità e le sue possibilità. Quello che risulta importante, nella lettura che egli fa del Bartleby, è la dimensione fabulatoria grazie alla quale dei mondi «incompossibili» sono egualmente presenti. Ma, come ho tentato di mostrare, i compossibili si aprono anche grazie alla proliferazione di biografemi, di strategie e residui storico-processuali che l'unicità della formula, il «preferisco di no», aveva occultato.

E qui, forse, ritroviamo, accanto alla dimensione profetica della letteratura, la capacità di aprirci a nuovi orizzonti di pensiero, compreso quello psicoanalitico.

Bibliografia

- Aisenstein M. (2001), *De l'obéissance*, in *Libres cahiers de psychanalyse*, 1.
- Arsi B. (2005), *Melville's Celibatory Machines*, in *Diacritics*, 35.
- Barthes R. (1980), *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
- Barthes R. (1981), *S/Z*, Torino, Einaudi.
- Berkman G. (2011), *L'effet Bartleby*, Paris, Hermann.
- Beverungen A. e Dunne S. (2007), «I'd Prefer Not To». *Bartleby and the Excesses of Interpretation*, in *Culture and Organization*, 13, 2, pp. 171-183.
- Bollas C. (1974), *Melville's Lost Self: Bartleby*, in *American Imago*, 31, 4.
- Cardinal S. (2002), *Les idiots*, in B. Gervais e J.F. Chassay, *Les lieux de l'imaginai-re*, Montréal, Liber.
- Celati G. (1991), *Introduzione a H. Melville, Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze G. (1995), *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- Deleuze G. (1996), *Critica e clinica*, Milano, Cortina.
- Deleuze G. e Agamben G. (1993), *La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.
- Deleuze G. e Guattari F. (1996), *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi.
- Deleuze G. e Guattari F. (1997), *Sul ritornello*, Roma, Castelvecchi.
- Derrida J. (1996), *Resistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée.
- Garritano S. (1999), *Aporie comunitarie*, Milano, Jaca Books.
- Hacking I. (2004), *I viaggiatori folli*, Roma, Carocci.
- Hašek J. (2008), *Il buon soldato Sc'vèik*, Milano, Feltrinelli.
- Inge T. (1979), *Bartleby the Inscrutable: A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale «Bartleby the Scrivener»*, Hamden, CT, Archon Books.
- Knighton A. (2007), *The Bartleby Industry and Bartleby's Idleness*, in *A Journal of American Renaissance*, 53, 2.
- Mengue P. (2002), «Lignes de fuite et devenir dans la conception deleuzienne de la littérature». *Concepts*, Mons, Sils Maria.
- Mengue P. (2003), *Deleuze et la question de la vérité en littérature*, <http://erea.revues.org/371>.
- Moroncini B. (2008), *L'autobiografia della vita malata*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Negri T. (2003), *Time for Revolution*, New York, Continuum.
- Norman L. (1971), *Bartleby and The Reader*, in *The New England Quarterly*, 44, 1.

- Ossola C. (2004), *L'Avenir de nos origines: le copiste et le prophète*, Grenoble, Jérôme Million.
- Patrick W. (1969), *Melville's Bartleby and the Doctrine of Necessity*, in *American Literature*, 41, 1.
- Pedot R. (2013), *Attendu que la littérature: de Job à Abraham via Bartleby*, in *Le Tour critique*, 1, pp. 95-114.
- Perec G. (2009), *Un uomo che dorme*, Macerata, Quodlibet.
- Phillips A. (2010), *Promesses. De la littérature et de la psychanalyse*, Paris, L'Olivier.
- Pombo Nabais C. (2013), *Gilles Deleuze. Philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan.
- Pontalis J.B. (2000), *L'affirmation négative*, in *Libres cahiers de psychanalyse*, 2.
- Rancière J. (1998), *La chair des mots*, Paris, Galilée.
- Rancière J. (2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée.
- Rancière J. (2001), *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée.
- Singer A. (2003), *Aesthetic Corrigibility: Bartleby and the Character of Aesthetic*, in *Journal of Narrative Theory*, 33, 3.
- Steiner-Lietschied O. (2006), *The Pathology of Bartleby. Autism in the Herman Melville's Bartleby, The Scrivener*, München, Grin Verlag.
- Vignola P. (2011), *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata, Quodlibet.
- Vila-Matas E. (2002), *Bartleby e compagnia*, Milano, Feltrinelli.
- Wolfson L. (1970), *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard.
- Zizek S. (2008), *La parallaxe*, Paris, Fayard.

