

Compagnia Extra

86

Gianni Celati
Narrative in fuga

A cura di Jean Talon

Quodlibet

Narrative in fuga

© 2019 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-0309-9

Americani

Introduzione a *Bartleby lo scrivano*

I.

Bartleby è lo scrivano che rinuncia a scrivere e rimane immobile a guardare un muro, imperturbabile e laconico, sordo ad ogni ragionevole persuasione, inespugnabilmente mite. È una figura senza nessuna possibile salvezza, figura di ciò che non può essere salvato. Ma si può anche pensare che sia la figura di chi non ha nessuna voglia di farsi salvare, come se la salvezza che gli altri propongono fosse tanto irrimediabile quanto la desolazione a cui si va incontro.

La storia di Bartleby ci viene raccontata da un avvocato di Wall Street, all'epoca in cui questa strada all'estremità di Manhattan sta diventando il centro della grande finanza americana, già espansa in tutto il mondo con vari commerci. Su questo sfondo storicamente monumentale, la vicenda dello scrivano è così irrilevante che a malapena si riesce a riassumerla. Forse l'unica cosa che può riassumerla è quell'immagine dell'erba spuntata tra le pietre della prigione, che alla fine l'avvocato nota, come se fosse l'emblema del racconto che ha fatto. Nessuna tragedia vera e propria, nessun fatto avventuroso, soltanto il fruscio del divenire entro gli stretti limiti del suo luogo d'apparizione. E in questo racconto tutto parla di limiti,

di atti minimi; tutto è nel segno d'un abbandono delle aspirazioni di grandezza, d'un lutto per le titaniche ansie di espansione. Lo scrivano Bartleby, pallido, mite, laconico, è l'incarnazione di questo lutto, il propugnatore di un'immobilità simile a quella di certi santi del deserto, è la figura della divina povertà, del poco o del nulla con cui si può sempre sopravvivere. Ma soprattutto è un personaggio con un'estrema scarsità di parole – personaggio strambo e incantato, che riduce tutto il suo parlare a un'unica frase usata come ritornello: «I would prefer not to» (nella mia traduzione: «Avrei preferenza di no»).

Se questa vicenda rimane nei nostri pensieri, e anzi ci lascia più pensosi d'ogni altro racconto moderno, è grazie a quel ritornello con cui Bartleby manifesta la sua maniera d'essere, la sua pazienza che lo rende inespugnabile. E qui sta il bandolo della matassa, il muro contro cui i critici sbattono la testa per carpire il segreto dello scrivano. Però il gioco narrativo consiste anche nel mandare a monte le nostre interpretazioni, portandoci a sorridere di certe battute che scambussolano le aspettative date per scontate; ad esempio l'idea che sia possibile capire gli altri attraverso i ragionevoli accordi. L'avvocato chiede: «Vuoi essere un po' ragionevole?», e lo scrivano risponde tranquillo: «Avrei preferenza a non essere un po' ragionevole».

2.

La frase di Bartleby non corrisponde alla frase italiana «preferisco di no», come viene di solito tra-

dotta. Intanto non suona in inglese come un vero rifiuto, piuttosto come un modo un po' manierato di declinare un invito. Non può essere presa per un vero rifiuto per via del verbo adottato (il verbo *to prefer*), che ha un uso molto più formale di altre espressioni inglesi per dire la stessa cosa. Una simile risposta può spuntare in bocca solo a chi è in grado di evadere una richiesta, tenendosi tra il sì e il no per conservare le distanze e non sbilanciarsi. Non è un uso della lingua che punta alla solidarietà diretta, senza distanze con gli altri, com'è tendenzialmente la parlata americana. La frase di Bartleby suona più britannica che americana, perché presuppone chiare separazioni nell'ordine sociale, dove qualcuno può marcare apertamente le distanze rituali con persone d'un altro ceto o di un'altra casta. Ma questo non è certo il caso dello scrivano, perché la situazione di lavoro non gli permetterebbe di prendere simili distanze dall'avvocato. La sua frasetta sembra allora una di quelle espressioni che qualcuno ha sentito dire e ha adottato, anche se è fuori luogo nel nuovo uso che ne fa. Per questo risulta uno strambo manierismo che fa sorridere, e per questo non corrisponde all'espressione italiana «preferirei di no», la quale non ha niente di buffo e sorprendente.

La risposta di Bartleby, mentre è buffa perché inappropriata alla situazione, sembra un manierismo altezzoso come quelli che potrebbe usare un nobile decaduto. L'avvocato infatti nota nello scrivano una «inconsapevole aria di sbiadita – come potrei dire? – di sbiadita altezzosità, o piuttosto di austero riserbo». Le poche altre espressioni che usa confermano quel tono di accentuato manierismo, e tutte mostrano un

riserbo tanto inspiegabile quanto si direbbe privo di intenzioni. Non si deve neanche trascurare che la risposta dello scrivano è pronunciata con atteggiamento mite, voce inespressiva, modo meccanico, come ci informa l'avvocato. Nella sua inspiegabile stramberia, la frase di Bartleby è solo un segnale di presenza, come quando in una conversazione qualcuno risponde per meccanici cenni («Sì, sì, no, no»). Si sa che con queste risposte vuote e ripetute si ha l'impressione di parlare a un muro; e infatti l'avvocato confessa che parlare con lo scrivano è come rivolgersi al busto di Cicerone che tiene sul tavolo, e altre volte paragona la sua presenza a quella d'un infisso o d'una sedia del suo ufficio. Stando al racconto, Bartleby ha l'aria di uno che non ha niente da dire, tranne la frase meccanica in cui concentra la sua maniera d'essere. Pare una figura della rassegnazione estrema, che ha abolito ogni comportamento superfluo, ed è ormai tutta in ciò che fa, non in ciò che pensa.

3.

Tra le cose più sorprendenti nello scrivano c'è quel suo rispondere sempre con la stessa frasetta, per poi ritrarsi nel suo eremo dietro il paravento in perfetto silenzio. Immerso nel suo trasognamento, ossia tranquillamente abbandonato al corso del mondo, Bartleby si comporta come se non ci fosse nessun bisogno di accordarsi con gli altri, nessuna minaccia di essere fraintesi, nessuna ansia di farsi capire meglio. È questo che rende strana la sua frase, come se fosse priva di intenzioni – perché le intenzioni ci portano

sempre a cercare un accordo con gli altri, a chiedere la loro connivenza, a temere i loro fraintendimenti.

Non esiste un'accettabile forma del parlare che ci consenta di mostrarci senza intenzioni, dunque di non dipendere dagli altri, di non nutrire ansie sulle loro risposte. Invece Bartleby si comporta come se la rassegnazione avesse abolito in lui il delirio delle intenzioni, rendendolo autosufficiente in modo inverosimile. Del resto la sua frase trascura l'oggetto del dialogo con gli altri, e si riferisce soltanto alle sue preferenze. Da un lato sembra che ponga le sue preferenze come prioritarie rispetto al dialogo con gli altri, ma dall'altro sembra che queste preferenze non dipendano dalla sua volontà. A un certo punto dichiara: «I'm not peculiar» («Non ho tante pretese»), intendendo che per lui una sistemazione vale l'altra. Bartleby non è una di figura della negazione, di quelle che Hegel vedeva come antitesi produttive nello sviluppo storico. Considerando il modo mite ma irremovibile con cui le mette avanti in ogni risposta, le sue «preferenze» sembrano piuttosto qualcosa di ineluttabile a cui si sottomette.

4.

Che la frase di Bartleby abbia un tono inespressivo e ricorra meccanicamente come un ritornello, è l'indizio d'un comportamento inerziale. Possiamo pensare a un'inerzia dei corpi, come quella delle nostre abitudini più insondabili che ci guidano ogni giorno, le quali hanno davvero un carattere ineluttabile. I personaggi comici sono sempre pregni di questo ele-

mento ineluttabile; e tutto ciò che appare sbagliato in loro è un moto inerziale del corpo o della mente che sfugge ai controlli. Così è *Bartleby*. Appena arriva nell'ufficio si mette a copiare meccanicamente una gran quantità di documenti, come se non potesse farne a meno. Poi non vuole correggere le copie, smette di scrivere e rimane immobile a guardare un muro cieco, sempre come se non potesse fare altrimenti. Sempre con la stessa irragionevole autosufficienza, con lo stesso paziente affidamento a questa forma di inerzia che lui chiama «preferenza».

L'avvocato narratore sembra che voglia darci una mano in questi rimuginamenti, quando formula la teoria degli assunti, e arriva alla conclusione che *Bartleby* è «una creatura di preferenze, non di assunti». Un assunto è all'incirca come un assioma, a cui dovrebbe seguire una certa conclusione per conseguenza logica; dunque (secondo l'avvocato), posto l'assunto che lo scrivano sia onesto e non intascherà alla chetichella il denaro della sua liquidazione, dovrebbe conseguirne che trovando il denaro sul tavolo racconterà i propri stracci e libererà l'ufficio dalla sua scomoda presenza. Ragionamento sballato, perché lo scrivano né intasca il denaro né si toglie di mezzo; anzi non si accorge neanche della mossa per mandarlo via dall'ufficio. Questo aggiunge un'altra sfumatura comica al contrasto tra i due personaggi: tra l'avvocato vittima delle proprie elucubrazioni, e quella figura di sovrana indifferenza che è lo scrivano. Se l'avvocato è una creatura di assunti proprio perché agitato dal delirio della volontà e delle intenzioni, *Bartleby* è una creatura di preferenze perché si affida a un'inerzia su cui il gioco delle intenzioni non ha nessuna presa. Il

che ci aiuta a vedere nello scrivano una maniera d'essere che è decisamente anomala, perché non va d'accordo con nessun assunto, ma non implica neanche una negazione degli assunti altrui. *Bartleby* non pone e non nega niente, fa soltanto quello che la sua maniera d'essere implica come necessità assoluta.

5.

La parola che lo scrivano usa per nominare la propria inerzia, «preferenze», a guardar bene va presa alla lettera. La sua particella iniziale parla d'una anteriorità, parla d'un trasporto che viene prima di tutte le intenzioni con cui gli uomini si mettono d'accordo. E le preferenze sono infatti questo: un richiamo prioritario, perché dipende dalla nostra maniera d'essere, che agisce come un trasporto amoroso nella scelta tra due o più possibilità – ma in modo tale che non c'è più parvenza di scelta, più nessuna parvenza di libera volontà, dal momento che seguire quel richiamo prioritario vuol dire seguire una necessità assoluta, una tendenza ineluttabile.

Noi conosciamo questa priorità d'una tendenza inerziale, perché quasi tutti i personaggi comici ce la mostrano, con i loro tic, i loro manierismi o strane idiosincrasie. Da dove vengono figure come Don Chisciotte, *Bartleby*, o l'*Akaki Akakievic'* di Gogol, se non da puro moto d'umore? Nel moto d'umore o di stramberia che riassume ognuno di loro, appare di colpo la singolarità d'una maniera d'essere, e la sua incommensurabile distanza rispetto alle generalità o assunti con cui gli uomini si mettono d'accordo. La

tendenza che li rende buffi, li rende anche irrecuperabili. Votati all'inerzia della loro maniera d'essere, vi si affidano in uno stato di devozione come quello dei santi: una devozione ai limiti ineluttabili in cui tutti ci ritroviamo, nell'anomalia del vivere come individui – con una faccia che non abbiamo scelto, e con manierismi che ci consegnano a una rappresentazione sociale che viene prima di noi. Questo destino di anomalia è chiamato da Kierkegaard «la terribile esperienza di essere individui»; e figure come Don Chisciotte, Akaki Akakievic' e Bartleby sembrano accettarlo con attiva rassegnazione, con devozione irresistibile, ossia come «preferenza».

6.

Alcune riflessioni sull'inevitabile anomalia degli individui si trovano nel XIV capitolo di *The Confidence-Man*, l'ultimo libro che Melville è riuscito a farsi pubblicare da un editore. Qui viene ridicolizzata l'idea che gli individui siano formazioni categoriche coerenti, come vengono rappresentati dai «romanzieri psicologici» – cioè figure piene di complicazioni, però alla fine sempre spiegabili in tutto quello che fanno. Melville deride questa spiegabilità data per scontata, e tutte le tipologie che vorrebbero classificare in modo coerente la maniera d'essere d'ogni individuo. A titolo d'esempio cita anomalie del regno animale: quella dello scoiattolo volante, «incongruo nelle sue parti», e del castoro con becco d'anatra, portato impagliato dall'Australia in Inghilterra – altro animale incongruo, davanti a cui «i naturalisti, richiamando-

si alle loro classificazioni, sostennero che nella realtà non poteva esistere una creatura del genere». Ritorna qui un pensiero che percorre *Moby Dick*, dove la lunga descrizione dei tipi di balene l'aveva portato ad affermare l'impossibilità di tipologie esaurienti, non contraddittorie, per gli individui come per le specie. Punto cruciale del libro, perché indica che la balena Moby Dick è una anomalia inclassificabile, a cui non si può applicare nessun assunto, come Bartleby. L'una e l'altro sono figure che tendono a un punto d'indeterminazione, mostrando una assenza di chiari tratti distintivi: il bianco come assenza di colori in Moby Dick, il silenzio come assenza di specificazioni personali in Bartleby. In loro, come in certe anomalie del regno animale, si vede una necessità di essere come sono, ma una necessità che resta inesplicabile, e che introduce un punto d'indeterminazione in tutte le classificazioni coerenti.

Melville dice anche che l'anomalia, la singolarità d'una maniera d'essere, viene cancellata dalle generalità che vorrebbero spiegarla, come nel caso dei naturalisti davanti al castoro con becco d'anatra. In quel capitolo di *The Confidence-Man*, a proposito dei personaggi spiegabili e coerenti dei romanzi, come dei tipi umani delle classificazioni psicologiche, dice:

Nel complesso si può sostenere che chi afferma, della natura umana (date le sue contraddizioni), le stesse cose che dice della natura divina (dati i suoi aspetti contrastanti), che cioè non si può sondare, dimostra con ciò di apprezzarla maggiormente di chi, rappresentandola sempre in tutta chiarezza, vorrebbe far presumere di conoscerla a fondo.

Melville dichiara l'insondabilità d'ogni maniera d'essere, l'irriducibile anomalia d'ogni stato di presenza nel mondo. All'ansia di trovare spiegazioni coerenti, risponde parlando d'una variabilità delle maniere d'essere, che non è abbracciabile da nessun sapere, e sfugge a tutte le generalità messe in opera per classificarle. Le generalità, dice Melville, possono fornire una rappresentazione di lineamenti comuni, come la forma del volto umano, ma ciò che manifesta una maniera d'essere è l'espressione che affiora sui lineamenti comuni, la quale è sempre singolare, anomala rispetto a ogni tipologia.

7.

Nel capitolo XXXII di *Moby Dick* c'è uno strano modo di definire la divinità: *the Divine Inert* – che il traduttore Nemi D'Agostino rende con «l'Apatia Divina», ma si potrebbe anche dire «Il Divino Inerte», oppure «la Divina Inerzia». L'inerzia, l'apatia, sono un'indifferenza all'azione, alla volontà di fare. Ma perché l'inerzia dovrebbe essere divina? In *Moby Dick* Melville traduce lo spazio aperto del mare in una mappa di rotte: rotte delle navi, rotte delle balene, rotte delle tempeste, rotte dei venti e delle correnti. Queste rotte a volte s'incrociano, a volte no, ma formano un vasto sistema inerziale: ogni essere e ogni fenomeno segue le proprie rotte come se fossero la direzione del proprio desiderio, dentro un'incondizionata immanenza. Il mare fornisce l'immagine d'una apertura primordiale dello spazio, ma anche d'una profondità insondabile; e quella profondità sotto la superficie ma-

rina è insondabile, è «indicibile come Dio» (capitolo XXIII) – corrisponde a una Divina Inerzia – inerzia generale dei fenomeni, meccanica primaria del divenire, latenza impenetrabile nei processi naturali.

Nella filosofia melvilliana ha un ruolo decisivo l'idea d'una latenza non razionalizzabile nei processi naturali, ben distinta da presupposizioni teologiche o metafisiche. In *Pierre*, romanzo scritto subito dopo *Moby Dick*, al capitolo XIV c'è un attacco contro «quei filosofi impostori» che pretendono di aver cavato una risposta dal silenzio dell'universo. La natura dell'universo non si risolve in un «Talismanico Segreto» che spieghi tutto quello che c'è da sapere. Il linguaggio con cui si manifesta l'insondabile immanenza delle cose è il loro silenzio, la sospensione d'ogni risposta. Il silenzio è «la divina cosa senza nome», da cui è assurdo aspettarsi un segno traducibile in parole, come voler cavare acqua da una pietra. In questa rivendicazione d'una latenza non razionalizzabile, Melville non lascia in piedi nessuna verità dogmatica da sbandierare alle folle – la voce di Dio diventa il Silenzio dell'Universo, e il pacco delle verità trascendenti o metafisiche va nel conto delle menzogne del mondo, assieme alle brame economiche delle nazioni civili, «sature e fradicie di bugie». Per contro la profondità del mondo spunta nel silenzio che consacra i pensieri, i momenti solitari, i fenomeni senza nome.

8.

«Il Silenzio è insieme la cosa più innocua e più tremenda che vi sia in natura. In esso parlano le

Forze in Riserva del Fato.» È l'idea d'una potenza in riposo nell'inerzia delle cose o degli individui. È anche l'idea di qualcosa che sfugge al clamore dei grandi gesti e si annida nei fenomeni inclassificabili o nella singolarità d'una maniera d'essere. È il caso della balena bianca in *Moby Dick*, potenza in riposo nei mari e inclassificabile anomalia di natura. Nella filosofia melvilliana, essere individui vuol dire essere anomali, contraddittori o incongrui, poco classificabili. Nella singolarità dell'individuo si dissolvono le generalità della norma, gli assunti cedono il posto alle «preferenze», e queste sfuggono alle razionalizzazioni e al simbolismo della legge. Bartleby incarna una maniera d'essere su cui la *ratio* della legge e dell'utilitarismo non hanno più presa, perché è perfettamente inerte, in stato di riposo; non è più il figlio smarrito da riscattare con qualche buona intenzione, ma l'orfano assoluto su cui le buone intenzioni non fanno più effetto. Per questo con una semplice frasetta sconvolge un santuario della legge, oltre all'avvocato come suo sacerdote. La potenza latente in una maniera d'essere non si vede nelle titaniche ansie del capitano Achab a caccia della balena bianca, ma nella mitezza di Ishmael, nello stato di abbandono di Bartleby, nel puro stato di presenza delle cose o delle creature.

9.

L'idea d'una profondità non razionalizzabile nei fenomeni e negli individui, che si notava anche nel capitolo di *The Confidence-Man*, stabiliva un rapporto

tra l'insondabilità dei tipi umani e quella dell'essere divino. Sostenere questa insondabilità vuol dire sottrarre le maniere d'essere a una riduzione normativa; ammettere che ognuna segue la singolarità delle proprie «preferenze», ognuna è l'inerzia d'un trasporto che si manifesta, come apparizione o stato di presenza nel mondo. Allora l'idea d'un segreto da carpire sondando una maniera d'essere si ritrova senza fondamenti; là dove si suppone ci sia un segreto, c'è solo il fenomeno, la singolarità della cosa, e il silenzio d'una anteriorità infinita e senza nome, da cui non è possibile cavare nessuna risposta. Ma ogni presenza che si rivela, anomala, senza alcun privilegio, è assoluta nell'essere quello che è; ognuna a suo modo è una condizione del manifestarsi del mondo. Così mi sembra di capire ciò che Melville chiama «l'incondizionata democrazia di tutte le cose» (lettera a Nathaniel Hawthorne, 1 giugno 1851), che è l'idea d'una immanenza senza gerarchie di valori.

10.

Melville ripudia l'assegnazione calvinistica d'una grazia riservata ad alcuni; e ripudia ogni scala di valori per gli individui e le razze, come quella che separa i selvaggi dai civilizzati. È il fondo del suo pensiero politico, ancora come de-razionalizzazione del simbolismo del segreto. In un'altra lettera (a Hawthorne, 16 aprile 1851), fa notare come nella subordinazione a un potere politico entri in gioco l'idea di qualcosa di nascosto e temibile da svelare. È con questi giochi che un potere tiene gli uomini al cappio di grosse pa-

role che dovrebbero spiegare tutto, e che producono il feticcio d'un segreto nascosto dietro le apparenze o nella mente di Dio. Melville dice:

E forse, dopo tutto, non c'è nessun segreto. Noi tendiamo a pensare che il Problema dell'Universo sia come quel potente segreto dei Massoni, tanto temibile per i bambini. Ma salta fuori, alla fine, che consiste in un triangolo, un mazzuolo, un grembiule – niente di più! Noi tendiamo a pensare che Dio non possa spiegare i Suoi segreti e che Egli stesso amerebbe avere delucidazioni su certi punti. Noi mortali Lo rendiamo sbalordito così come Egli rende sbalorditi noi. Ma questo è l'Essere della questione; qui sta il cappio col quale soffochiamo. Non appena diciamo *Io, un Dio, una Natura*, saltiamo giù dallo sgabello e ci impicchiamo da soli alla trave. Sì, quella parola è il boia. Levate Dio fuori dai dizionari, e Lo ritroverete per le strade.

Straordinario sfogo contro la falsa trascendenza delle grandi parole, e contro l'ideologia puritana d'una volontà occulta (Lutero: «Sic Deus abscondit...») che riporta sempre al mito del grande inquisitore. Il suo punto forte sta nel dichiarare l'immanenza della divinità nelle cose qualsiasi, quali manifestazioni del mondo; mentre l'idea che in queste manifestazioni ci sia qualcosa di occulto da svelare porta all'impossibilità di vedere l'essere qualsiasi delle cose nel loro puro e semplice stato di presenza. Il nodo della questione per Melville sta nella capacità di vedere la «verità visibile» – che non è una verità al di là dei fenomeni, non è il segreto da cogliere al di là delle apparenze o nella mente di Dio. Nella stessa lettera dice che la «verità visibile» è «l'apprendimento della condizione assoluta delle cose presenti, così come colpiscono l'occhio di chi non teme di guardarle». L'incondizionata immanenza è la «condizione asso-

luta delle cose presenti», e questo mi sembra lo snodo più importante nelle riflessioni di Melville.

II.

Più d'ogni altro personaggio moderno, Bartleby col suo silenzio ci fa sentire il carattere incondizionato, assoluto, d'uno stato di presenza. E l'avvocato narratore ci promette subito qualcosa del genere – non un personaggio con retroscena psicologici, ma una pura apparizione, una presenza visibile quanto inesplicabile, che un bel giorno arriva nel suo ufficio: «Quanto i miei occhi attoniti videro di Bartleby, questo è tutto ciò che so di lui». La sola via d'accesso a Bartleby sono le parole dell'avvocato, che non fa mai descrizioni a distanza ravvicinata per cogliere i tratti dello scrivano. L'unica volta che Bartleby è fatto oggetto d'una descrizione puntuale, questa riguarda le sue misere proprietà, che l'avvocato trova in un cassetto. A parte ciò, lo scrivano è sempre distante e irraggiungibile, per cui noi sappiamo solo gli effetti della sua presenza sul narratore. E mentre le reazioni dell'avvocato a Bartleby sono un esilarante vacillamento tra dubbi e dilemmi, le didascalie sullo spazio esterno in cui si colloca Bartleby formano inquadrate di sorveglianza, in cui lo scrivano entra e svanisce come un fantasma. Come questa: «L'indomani notai che Bartleby altro non faceva che rimanere in piedi davanti alla finestra, in una delle sue trasognate soste davanti a quel muro cieco».

Qui mi colpiscono le minute definizioni dello spazio che sembrano separarci dallo scrivano – ad

esempio l'avvocato dice: «Stavo col capo chino sul documento originale posto sul mio scrittoio, e la mano destra obliquamente protesa a porgere in modo un po' nervoso la copia, così che appena uscito dal suo riparo, Bartleby potesse afferrarla». Naturalmente lo scrivano non afferrerà la copia, non colmerà lo spazio che designa la sua distanza. La sua distanza ha il senso d'uno spazio in cui vivono presenze estranee, e su cui viene tenuto uno sguardo di sorveglianza, come quello che un gatto tiene su un uccello capitato nel suo territorio. Bartleby è così, estraneo e disperso nel mondo «come un relitto in mezzo all'Atlantico». Ma questa lancinante distanza tra creature installate nel loro territorio e l'estraneo da sorvegliare (altrettanto vivida e animalesca in Kafka) mi suggerisce come sia possibile indicare in qualcuno soltanto uno stato di presenza nel mondo: «la condizione assoluta delle cose presenti» di cui parla Melville.

Per farlo occorrono didascalie sull'esteriorità in cui si colloca l'altro; ed è come quando vediamo una foto di persone d'altri tempi: lontane e inaccessibili apparenze comparse nel mondo attraverso un'inquadratura. Là ci sono presenze venute da chissà dove, di cui cogliamo solo l'isolamento e la dispersione nell'esteriorità, attraverso la percezione della loro distanza. Nello stesso tempo, è così che riesco ad afferrare meglio l'idea di Melville d'una «incondizionata democrazia di tutte le cose». Quanto più inerti le presenze nel mondo, quanto più isolate o disperse nell'esteriorità sono le creature su cui posiamo gli occhi, tanto più accennano alla loro incondizionata appartenenza al mondo. Mostrano un'appartenenza

assoluta, non determinata da privilegi territoriali, di gruppo, di casta, di affiliazione. Anche se sono mute apparenze, accennano al loro essere parte del mondo, senza altri attributi o interpretazioni: presenze e basta, condizioni del manifestarsi del mondo, in un'immanenza senza gerarchie di valore.

12.

L'avvocato narratore entra in scena con la deferenza dei vecchi narratori, che innanzi tutto presentavano se stessi e annunciavano il loro argomento. Dobbiamo subito sapere che egli è persona proba e cauta, sebbene si lasci sfuggire qualche cenno ad una sua idolatria del denaro, ad esempio con la forma solenne del suo inglese quando parla del grande finanziere John Jacob Astor («I do not speak it in vanity...»). Ma sono propensioni da vecchio da commedia, niente di più; e nel suo ufficio tutto è un repertorio da commedia, come nelle situazioni casalinghe di Dickens. Il suo ufficio legale è il luogo raccolto della vita nel guscio; non è un'immagine della vita moderna, con un'economia benthamiana rivolta al futuro, ma piuttosto una oleografia di genere dickensiano. E niente potrebbe essere più incongruo rispetto all'epica finanziaria americana, l'epica di Wall Street. Questo tipo di oleografia sembra ignorare l'economia nuova, l'economia che deve presentare personaggi forti e positivi, basata com'è sull'idea che i principi dell'utilitarismo salveranno il mondo. No, questa è un'economia statica, dentro il guscio, come la vita in famiglia, dove le maniere o i manierismi umani possono ancora sfogarsi in modo

inutile, con strani congegni di abitudini regolate dalle loro eccentricità.

Nell'ufficio di Wall Street tutto è moto meccanico, dalla copiatura dei documenti al comportamento dei copisti. È un moto regolato da una specie di congegno spastico, che dipende dal modo con cui si sfogano le diverse eccentricità dei copisti: perché gli spasmi espansivi del bevitore (Turkey, il corposo) e gli impulsi ritentivi del dispeptico (Nippers, il segaligno), con le loro alternanze, creano una specie di pendolo in moto perpetuo. Perfetto andamento inerziale che l'avvocato – con notevole *understatement* all'inglese – definisce «una buona sistemazione naturale delle cose». Infatti poi questo ufficio legale ha tutto ciò che ci vuole per essere beatamente burocratico, cioè meccanicamente insensato. Per di più è una specie di orologio cosmico, perché attraverso la lucentezza del volto del bevitore (Turkey) segna le ore del giorno e le alternanze dei moti spastici. Certo, non è quanto ci sia di meglio per propagandare un riscatto universale dell'uomo; ma è così evidente la sua cieca e beata meccanicità, che qui davvero ogni miglioramento sarebbe fuori luogo. Questo risulta bene dall'episodio della gabbana nuova offerta a Turkey, che l'avvocato commenta: «Come si dice che un cavallo recalcitrante sia stuz-zicato dalla biada, così lo era Turkey da quel gab-bano: lo rendeva insolente. Egli era un uomo cui il benessere nuoceva». L'esempio animalesco, intonato con gli animaleschi nomignoli dei copisti (Turkey, «tacchino», e Nippers, «chele», come quelle d'un granchio), fa pensare a una animalesca vicenda di attaccamento al territorio, in cui si vedono solo spa-

smi perché tutto rimanga com'è, nella sua traballante staticità – l'attaccamento ad una meccanicità che ignora i propri scopi, e che nessun estraneo deve venire a turbare. Tutto è già pronto per l'apparizione di Bartleby, l'estraneo che viene a turbare con la sua semplice presenza la vita nel guscio.

13.

In un ufficio di copisti, il fatto che un copista «abbia preferenza» a non scrivere, e si dedichi a contemplare un muro cieco, è già un bel motivo di sorpresa. Ma non sono i fatti in sé ad essere determinanti in un racconto del genere, quanto piuttosto qualcosa che somiglia a una turbolenza atmosferica, che investe il divenire e gli dà colori particolari. Ad esempio, nei monologhi dell'avvocato, è come se fosse sorto un vento che spazza tutto e altera il senso delle cose; non c'è dubbio che questo sia un vento del deserto, portato da uno straniero che arriva da chissà dove. Infatti assieme allo scrivano Bartleby arriva nell'ufficio una perturbazione che sconvolge l'incanto della vita nel guscio, e forse investe anche il mondo fuori dall'ufficio.

Parliamo di questa perturbazione. Uno degli aspetti più caratteristici del nostro racconto è come l'eloquenza dell'avvocato si sfaldi in presenza dello scrivano; e ogni volta che lo scrivano entra in scena, la prosa del narratore perde il suo ampio periodare, si blocca la bella sintassi di subordinate, avversative, concessive. Quando deve mettere in scena Bartleby, questa prosa diventa fatta di didascalie, frasi secche

e laconiche come quelle dello scrivano. Il contrasto tra eloquenza e laconicità comincia subito con l'arrivo di Bartleby. Nel testo inglese tre aggettivi e tre avverbi in contrappunto dicono l'apparizione dello straniero sulla porta, col suono alto dell'eloquenza: «pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!». Sono le tre battute classiche dell'oratoria, simili ai tre colpi d'annuncio nel teatro d'altri tempi. Così si apre la reminiscenza dell'avvocato: «Rivedo ancora quella scialba figura – scialba nella sua dignità, pietosa nella sua rispettabilità, incurabilmente perduta! Era Bartleby».

Nella secca designazione in cui si smorzano le tre battute oratorie, c'è già tutto Bartleby, la sua muta presenza, segnata da una sigla anagrafica, del resto anonima come tutti i nomi che la legge registra nei suoi schedari. Il tono di questo annuncio è così articolato e preciso, che basterebbe da solo a dirci cosa deve succedere. Sulla porta dell'ufficio è apparso l'estraneo che sembra portare con sé l'aridità del deserto – venuto a turbare la vita nel guscio, a paralizzare le pretese delle parole, costringendoci a sentire l'agonia d'ogni retorica; e soprattutto della retorica consolante della familiarità, usata dall'avvocato. Inoltre, la turbolenza atmosferica entrata nel racconto assieme a Bartleby non sconvolge solo la vita d'un ufficio legale, irrompe anche nell'attività ivi svolta, l'attività di scrivere, l'uso delle parole con cui sta in piedi la Legge, il grande ordine simbolico di cui l'avvocato è il sacerdote. Allora ecco già quasi annunciato che qualcosa parizzerà il simbolismo della Legge, la rinuncia di Bartleby alla scrittura.

14.

L'esercizio della scrittura dipende da un andamento inerziale delle parole, che ci portano dove vogliono loro, mai dove vogliamo noi. Portano dove sono chiamate dalle voci, sempre molto lontano, fuori da qualsiasi territorio d'appartenenza. In particolare sto pensando agli andamenti dispersivi nella scrittura di Melville: quel suo procedere in larghe volute di frasi, con la grazia del grafomane e l'esuberanza del manierista. È una scrittura che sembra destinata a sperdersi tra i richiami, con il lancinante senso di un'apertura in tutte le direzioni che non arriva da nessuna parte. Ancora per *Moby Dick* il problema era di tenere insieme le descrizioni di baleneria, la metafisica e il racconto da marinaio, la prosa biblica e la vena caricaturale. Ma quando si mette a scrivere dei racconti per una rivista, più brevi e maneggevoli, non va meglio: è sempre come uno che sbandi dovunque, sognando viaggi in deserti d'abbandono che sono per lui l'essenza dello scrivere. Ed ecco quegli scenari mirabili e desolatissimi delle Galapagos, in *The Encantadas*, che sembrano il suo punto d'arrivo, la sua ineluttabile «preferenza». Un giorno però la scrittura di Melville viene ad aprirsi a uno straniero inerte, anonimo, privo di veri «fatti» che lo riguardano, che sa rispondere con un'unica frasetta; e a un tratto è come se il poco da dire, il niente di importante da rivelare, si rivelasse una potenza impensata. Quest'estrema riduzione del superfluo prodotta dalla laconicità di Bartleby permette un'esemplare economia dell'implicito, l'apice di tutta la ricerca di Melville. Qui non c'è più bisogno di deserti o di oce-

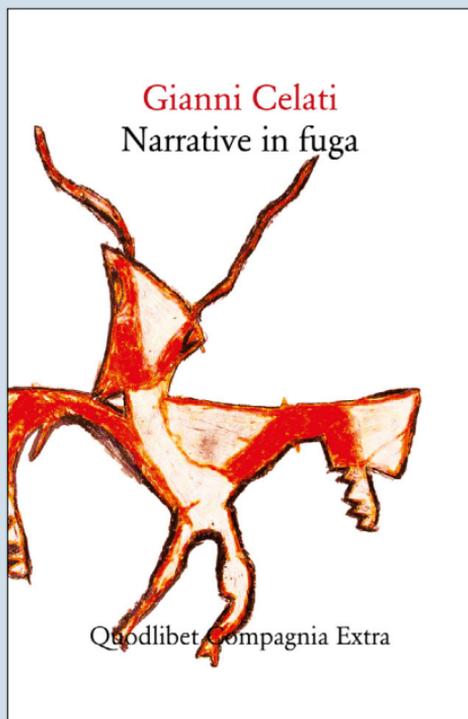
ani lontani; bastano pochi gesti e una frasetta per evocare tutti i deserti d'abbandono.

15.

L'unica frasetta dello scrivano viene a produrre nel racconto una piccola Babele. Questa almeno è l'idea dell'avvocato, che si lamenta perché nel suo ufficio tutti cominciano a usare quella frasetta, contaminati dalla presenza del laconico straniero. E l'avvocato dichiara che lo scrivano «ha rivoltato le lingue» («has turned the tongues») – espressione che mi pare vagamente biblica, e mi ricorda l'episodio della torre di Babele, quando nessuno capisce più niente, perché tutti cominciano a parlare lingue diverse e straniere agli altri. C'era una volta un uomo in un manicomio che diceva la stessa cosa; diceva che degli stranieri venivano nella sua stanza e lo obbligavano a pronunciare certe loro frasi. Di fatto, la frontiera di parole con cui teniamo lo straniero fuori di noi è sempre in pericolo di crollo; da sempre le nostre lingue sono destinate ad essere «rivoltate»; con sempre nuove Babeli e diaspore nei deserti e abbandoni di scalate al cielo. Ma questo straniero inerte che sembra portarsi dietro l'aridità del deserto, e che con la sua presenza fa pulizia del superfluo, ci indica anche gli effetti d'una simile situazione sull'esercizio della scrittura. Facendo esperienza dell'aridità del deserto, la scrittura non è più capace di usare la retorica della familiarità a scopo protettivo, come una frontiera di parole.

È l'avvocato stesso, il sacerdote della Legge, a farci partecipi dell'esperienza dell'aridità. La retori-

ca familiare con cui ci aveva accolto nel suo ufficio si incrina; i suoi dilemmi crescono ad ogni scontro con Bartleby; finché nei suoi discorsi spuntano quasi solo immagini del deserto. Prima ha la visione d'un deserto che ha invaso luoghi un tempo ricchi e popolosi, nella città di Petra, e ha l'impressione che quel deserto sia appena fuori dal suo ufficio, nelle strade vuote di Manhattan dei giorni festivi. Poi avrà la visione d'un luogo di disaffezione, dove appaiono le rovine del mondo, con Bartleby come un nuovo Mario che contempla le rovine di Cartagine. E così finalmente vediamo lo scrivano nel suo vero ruolo, come contemplatore di tutti i deserti di disaffezione, dei paesaggi pieni di altri relitti come lui. Sì, ma che effetto fanno i deserti d'abbandono, luoghi di disaffezione, cantieri di rovine? Fanno lo stesso effetto che fa Bartleby, «l'incurabilmente perduto», come dice l'avvocato. Attorno a Bartleby, come nei luoghi in abbandono, sembra che l'esteriorità abbia catturato tutto e che il sentimento di familiarità non abbia più nulla a cui aggrapparsi. Ma, insieme, l'aridità dei luoghi di disaffezione sembra anche mostrarci l'incondizionata potenza del silenzio, di cui sono pregni i relitti. Penso ora ad altre figure abbozzate da Melville in quel periodo, figure di donne silenziose e non meno desolate di Bartleby, altri relitti come lo scrivano: Hunilla, abbandonata su un'isola deserta (ottavo bozzetto di *The Encantadas*); e Agatha, moglie abbandonata che aspetta per quasi vent'anni un messaggio dal marito, storia trovata tra le carte d'un avvocato, che Melville offre a Hawthorne come racconto da scrivere (prima di scriverlo lui e poi probabilmente distruggerlo).



Gianni Celati
Narrative in fuga

Acquista il volume
euro 15,30 (-15%)