

Potenza e sopravvivenza: Bartleby e Baratto¹

Patricia Peterle
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
patriciapeterle@gmail.com

Abstract:

Melville lascia una ferita aperta, a sua volta (ri)letta da Celati, e ciò che viene (ri)messo in gioco sono i limiti, una volta che le possibilità e le potenzialità, 'terze vie', sono schiacciate da un ritmo frenetico, che tende ad appannare, perfino a cancellare, gli spazi esigui, gli atti minimi, le piccole cose del quotidiano. Il potere disumano, quello dei dispositivi, si presenta sempre di più con delle vesti apparentemente naturali.

Parole chiave: Herman Menville; Gianni Celati; Giorgio Agamben; Potenzialità

Abstract:

Melville leaves an open wound, in turn (re-)read by Celati, and what is (re-)placed in discussion are the limits, once the possibilities and potentials, 'third ways', crushed by a frenetic rhythm, which tends to erase, even to cancel, the limited available space, the minimum acts, the little things of everyday life. The inhuman power, those of the devices, present themselves once more with the seemingly natural garments.

Key-words: Herman Melville; Gianni Celati; Giorgio Agamben; Potentials

Ritorno

Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
a quadretti) ammezzato
ho ritrovato il bicchiere
mai riempito. Tutto
è ancora rimasto quale
mai l'avevo lasciato.
(Giorgio Caproni)

Le parole di Montale, già nel 1924 con la pubblicazione di *Ossi di Seppia*, avvertivano: «Ah l'uomo che se ne va sicuro». E, nella stessa pagina, la perdita delle certezze dell'uomo pare trovare una corrispondenza nel linguaggio, nel momento in cui non è più possibile chiedere alla Parola di rappresentare una totalità, una realtà, che non ha più una forma chiara e definita. Forse, la rappresentazione qui non è più possibile, nell'attimo in cui l'animo si presenta anch'esso informe. Gli ultimi versi montaliani di questa pagina annunciano non solo una crisi, ma soprattutto uno scisma:

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
[...]
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo. (Montale, 1984: 29)

Frattura, questa, che rimarrà per sempre come il vaso benjaminiano² che, una volta fatto a pezzi e ricomposto, pezzettino a pezzettino, non tornerà mai più ad essere quell'oggetto di prima: anche se le crepe e le fessure possono essere impercettibili da lontano, da vicino questi segni danno al vaso altri significati. Il vaso rifatto segna anche ciò che non è più. Le rovine sono ciò che non può più essere ricomposto in modo lineare e perfetto, ciò che resta a due personaggi letterari come Bartleby e Baratto, con un rimando, dunque, all'immagine caotica presente nella

¹ Ringrazio Franco D'Intino, *discussant* del mio saggio durante il convegno a Roma, il 12 giugno 2012, con il quale c'è stato un dialogo molto proficuo. Pirandello, che ora appare citato in questo testo, in particolare il *Serafino Gubbio*, è stato un suo suggerimento.

² L'immagine del vaso a pezzi, poi riunito e ricomposto, è cara al filosofo tedesco nel testo *Il compito del traduttore*, ma le rovine e la frammentazione sono un modo di operare sia a riguardo della traduzione sia delle tesi sulla storia e sull'arte.

famosa descrizione di Walter Benjamin dell'angelo della storia, fatta a partire da un quadro di Paul Klee, *Angelus Novus*. Il filosofo tedesco rifiuta un tipo di lettura monodimensionale della storia e del tempo, il suo angelo viene trascinato verso il futuro, da una tempesta – dal tempo –, ma il suo viso è rivolto verso il passato. Questo progresso che trascina l'angelo trova echi nelle singolari vite di Bartleby e Baratto. In effetti, la loro vita in una società basata sulla velocità di produzione, anzi sulla capacità di produrre, frenetica e molte volte meccanica, è come se si staccasse da questo ritmo che si presenta pressantemente 'naturale'. Non ci si deve scordare che il sottotitolo del racconto di Melville è *una storia di Wall Street* e che il testo di Celati viene pubblicato dieci anni dopo alcuni famosi scritti: mi riferisco agli ultimi testi di Pasolini, che propongono una lettura acuta della società italiana³. Le fratture incurabili, indimenticabili, che colpiscono e corrodono la lingua di Bartleby e Baratto, colpiscono perfino il loro modo di comportarsi, che diventa sempre più estraneo agli occhi degli amici o, comunque, a quelli delle persone che sono loro più vicine.

Bartleby è il famoso scrivano personaggio di Herman Melville, Baratto, personaggio di Gianni Celati, non è così famoso come Bartleby, ma ha con lui tanti punti in comune. Infatti, ciò che Bartleby annuncia e lascia in eredità a Baratto è un cantiere di rovine: il primo annuncia la fragilità di un mondo e il secondo si vede dinanzi alla lacerazione e animalizzazione della supposta 'potenza umana'. Melville lascia una ferita aperta, a sua volta (ri)letta da Celati, e ciò che viene (ri) messo in gioco sono i limiti, una volta che le possibilità e le potenzialità, 'terze vie', sono schiacciate da un ritmo frenetico, che tende ad appannare, perfino a cancellare, gli spazi esigui, gli atti minimi, le piccole cose del quotidiano.

Bartleby è senza dubbio un'immagine fantasmagorica che accompagna la scrittura di Gianni Celati nelle pagine del volume *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), composto da quattro racconti. Il primo racconto dà forse l'impronta a tutto il libro: *Baratto*, solo Baratto, nome del protagonista, è il titolo delle pagine che aprono il volume. La connessione Bartleby-Baratto, Melville-Celati, presenta anche dei riscontri fattuali. Negli anni ottanta, Celati ha tradotto l'opera *Bartleby lo scrivano*, pubblicata poi da Feltrinelli. La traduzione viene accompagnata da un testo di presentazione diviso in undici parti firmato da Celati; in queste pagine iniziali si configura la lettura dello scrittore italiano di questo inquietante personaggio.

Bartleby è lo scrivano che rinuncia a scrivere e resta immobile a guardare un muro, imperturbabile e laconico, sordo a ogni ragionevole persuasione, inespugnabilmente mite. È una figura senza alcuna possibile salvezza, figura di ciò che non può essere salvato. Ma si può anche pensare sia la figura di chi non ha nessuna voglia di lasciarsi salvare, come se la salvezza che altri propongono fosse altrettanto irrimediabile quanto la solitudine e la desolazione a cui si va incontro. (Celati, 2002: VII)

Il muro (i muri) verso il quale Bartleby estende il suo sguardo è uno dei simboli del progresso e della sua furia incessante: uno dei tanti grattacieli di Wall Street. Bartleby non ha salvezza, non la vuole e non l'accetta, proprio perché essa significherebbe la sua vera morte, anche se continuasse a vivere. Le varie possibilità e opportunità offertegli dall'avvocato-capo hanno sempre, per strade diverse, le stesse soluzioni: rientrare nel ed adeguarsi al sistema. Gli atteggiamenti di Bartleby sono dei veri colpi a questo ingranaggio che favorisce la produzione e i risultati, lasciando indietro il soggetto (le sue preferenze, le sue necessità e, infine, i suoi desideri). Ogni scrivano nell'ufficio ha una sua storia, una sua singolarità, che in quell'ambiente non contano, non interessano; lì, l'importante è essere produttivi, in un certo senso tutti omogenei e integrati nella piccola comunità di quello specifico ufficio. Il ritornello di Bartleby, *I would prefer not to*, rompe con la rappresentazione logica e razionale, schiaccia la funzione comunicativa che non è più in grado di comunicare. Lo scrivano che ripete spesso questa frase, o alcune variazioni di essa, agli occhi degli altri impiegati dello studio sembra una specie di allucinazione, di delirio o di uno stato di trance. In questo ambiente angusto è l'immagine dello stesso muro a rappresentare una via d'uscita. In effetti, se da un lato esso è il simbolo di questo capitalismo selvaggio, dall'altro non è semplicemente una parete, ma un vuoto; ed è proprio questo vuoto che può rappresentare una potenzialità dal momento in cui possono formarsi da esso alcuni percorsi.

L'avvocato, pian piano, si lega anche dal punto di vista emotivo a questo suo

³ Si fa riferimento soprattutto ai testi pubblicati su vari giornali tra 1973 e 1975, poi riuniti sotto il titolo di *Scritti Corsari* (1975).

funzionario che comincia ad avere delle preferenze un po' strane, perciò cerca di comprendere e trovare una spiegazione minimamente plausibile agli atteggiamenti del funzionario. Il narratore-avvocato ha una sua visione del mondo, egli fa parte di questo ingranaggio che lo scrivano interroga assiduamente con la sua formula (che è una apertura, ma non indica mondi/soluzioni). L'avvocato in varie situazioni cerca di capire Bartleby ma rimane quasi sempre senza reazioni, perché Bartleby non si rifiuta, indica soltanto la sua preferenza, cosa non prevista e contemplata. Infatti, lo scrivano americano non dice no né dice sì, non rifiuta ma neanche accetta, semplicemente riafferma/conferma le sue preferenze. Il modo di comportarsi si rispecchia nella frase *I would prefer not to*, modo di esprimersi strano tanto quanto lo stesso atteggiamento: una lingua che non è corretta dal punto di vista grammaticale, ma neanche del tutto scorretta. C'è qualcosa che sfugge. Bartleby per sfuggire all'ingranaggio deve necessariamente reinventare il suo linguaggio, che non può più essere come quello degli altri, strumento di una comunicazione lineare e diretta. È quest'anomalia presente nella lingua, ma non solo, che richiama l'attenzione di Deleuze nel saggio *Bartleby o la formula*.

Non c'è dubbio, la formula è sconvolgente e devastatrice e lascia il vuoto dietro di sé. Si noti innanzitutto il suo carattere contagioso: Bartleby 'ribalta la lingua' degli altri. Le insolite parole, *I would prefer*, s'insinuano nel linguaggio degli scrivani e dello stesso avvocato [...] La formula-blocca l'effetto non soltanto di rifiutare ciò che Bartleby preferisce non fare, ma anche di rendere impossibile ciò che faceva, ciò che si riteneva dovesse preferire di fare ancora. (Deleuze, 1998: 12)

La risposta è sconcertante nei confronti del lavoro, che è quello di copiare silenziosamente, meccanicamente. La problematica, nelle parole di Deleuze, si presenta tra la «logica dei presupposti» e la «logica delle preferenze». Bartleby è emblematico perché scava la sua realtà, il suo quotidiano, la sua lingua: azioni necessarie per far fronte alla meccanizzazione, al silenzio complice. La formula risiede quindi in un modo di procedere: un processo, un *modus operandi* che interroga il *nómos*.

Lo scrivano che preferisce non scrivere opta per un posto in-comune, da cui comunicare la sua singolarità. Bartleby è in grado di scrivere, potrebbe scrivere, però preferisce non scrivere. L'attenzione, qui, non è nel rifiuto di un'azione, quella di scrivere, ma consiste nella 'preferenza'; cioè nella scelta verso la potenza e non verso l'atto. Bartleby alla fine è comunque quello che riesce mediante vie analogiche a mantenere una comunicazione con il capo-avvocato, inquietandolo e disturbandone l'esistenza con dei rumori.

Il *para-deigma* di Bartleby è caro a un altro filosofo, Giorgio Agamben, che in vari stralci dei suoi testi fa dei riferimenti a questo personaggio (potenza-atto) e gli dedica tutto un capitolo in *La Comunità che viene* (l'unico capitolo dedicato a un personaggio letterario). Il fulcro per Agamben è la singolarità, l'essere 'qualunque' – *quodlibet* –, l'unico abitante di una comunità che viene, ma non arriva mai; comunità fatta da soggetti singolari, comunità che non si vede minacciata dalla differenza: anzi, essa ne è l'essenza⁴.

Baratto, personaggio di Celati, è senz'altro un erede di Melville. Baratto non è uno scrivano, è un professore di educazione fisica. La sua vita ha una routine monotona, come possono essere tutte le routine. Baratto, a prima vista, non ha nessun tipo di problema: ha lavoro, ha casa, ha degli amici, ha una moglie di nome Marta e pare essere una persona serena. Forse è proprio questa apparente serenità che lo inquieta visceralmente. Infatti, è in un momento supposto di piacere che Baratto ha una reazione che sfugge alla comprensione di tutti. In una partita di rugby con degli amici, nel rendersi conto che i suoi compagni di squadra non si concentrano sulle azioni, parendo giocare tanto per giocare, egli senza nessun preavviso abbandona il campo prima della fine, lasciando tutti quanti perplessi, compreso l'allenatore.

Le prime righe del racconto si presentano come una sintesi del testo: «Racconterò la storia di come Baratto, tornando a casa una sera, sia rimasto senza pensieri, e poi le conseguenze del suo vivere da muto per un lungo periodo» (Celati, 1987: 9). Se Bartleby con le sue preferenze reinventa la propria lingua quasi al limite di uno straniamento, Baratto rimane letteralmente senza pensieri e perciò non parla più.

L'atteggiamento di Baratto sfugge alla «logica dei presupposti». Essa, infatti, avrebbe previsto la partecipazione di Baratto fino al termine della partita, ma il

⁴ Da non dimenticare che, nel 1968, Gianni Celati – insieme a Carlo Ginzburg, Italo Calvino e Giorgio Agamben – progetta una rivista, *Alibaba*, che però non sarà mai realizzata.

personaggio rompe ogni schema, dal momento che non si assoggetta a giocare in modo meccanico. Forse si potrebbe dire che Baratto ‘smette’ di pensare perché non lo vuole fare in un certo modo, smette di parlare perché è stanco di dire le solite cose e di ripeterle.

La sua vita è fatta di solite cose, che in passato hanno probabilmente avuto un significato, che ora però è guasto e non ha più la forza di prima. Il matrimonio monotono con Marta riflette il silenzio e la meccanicità che reggono la vita del personaggio di Celati. Il rapporto coniugale e amoroso è descritto a partire dallo spazio della cucina e da quello che succede tra queste pareti. Tutti gli elementi indicativi di una certa sociabilità e convivenza (il tavolo, la stessa cucina in sé – cuore della casa –, i pasti di una coppia) vengono completamente rovesciati. La comunione e la condivisione, parole non lontane dal campo semantico del matrimonio e della famiglia, sono sostituiti dall’immagine di un tavolo che viene apparecchiato e sparecchiato tutti i giorni, ma che è abitato continuamente dal silenzio e dal vuoto.

Il tavolo del soggiorno è apparecchiato, l’apparecchia ogni giorno la moglie prima di uscire. Negli ultimi tempi sua moglie torna tardi alla sera e forse ha un altro uomo, ma Baratto non glielo ha chiesto perché la cosa non gli interessa. Lui ogni sera prepara il cibo e lo mangia in piedi nel cucinotto, e prima di andare a letto sparecchia la tavola perché sua moglie non creda sia successo qualcosa di insolito. Rientrando quando lui è già a letto, spesso sua moglie mangia il cibo rimasto anche lei in piedi nel cucinotto; il giorno dopo prima di uscire riapparecchia la tavola per la cena. (Celati, 1987: 11)

Atteggiamenti, azioni, gesti – in questo caso all’interno di una situazione di matrimonio – che non hanno più un significato, perché si sono trasformati in movimenti meccanici, così come succede in altri ambiti e situazioni della vita di Baratto. Se prima si è detto che la sua era una vita serena, questa serenità ha un prezzo molto alto: quello della non partecipazione alla propria vita. Il rapporto con la moglie si stabilisce tramite il tavolo apparecchiato per la cena che non c’è mai, visto che non mangiano mai insieme e non condividono ciò che è successo durante la loro giornata. Sono effettivamente rari i dialoghi: quando lei c’è, lui non c’è. La presenza del tavolo sempre apparecchiato e non usato, presenza che significa anche assenza, è il vuoto che riempie la vita di Baratto e le pagine del testo. Vuoto che si ripresenta in tante altre occasioni come per esempio nel momento in cui Baratto, appena finito di mangiare in piedi, accende il televisore, ma ironicamente il canale che guarda non ha immagini, è un ‘canale vuoto’, come se non ci fosse una sintonia – un’allegoria della vita di Baratto? Un’insolita vita. In questa strana sera, il personaggio di Celati sente uno strano caldo alla testa, comincia a sventolarsi, ma questo caldo è anche un’inquietudine dell’anima.

Man mano che si sventola gli vengono in mente frasi di annunci pubblicitari che spesso sente alla televisione. Cammina avanti e indietro per la stanza sventolandosi e ascoltando le frasi pubblicitarie che gli vengono in mente. Quando si accorge che non gliene vengono più, scuote il capo un po’ perplesso, quindi spegne il televisore e decide di andare a letto.

[...] Salendo la scala a chiocciola che porta nella camera da letto si leva la camicia, in camera da letto si spoglia nudo. E vedendosi lì grande e grosso nudo nella specchiera dell’armadio, gli viene da pensare: “A cosa potrei pensare adesso?” Rimane a vacillare davanti allo specchio, ma nessuna frase gli viene in mente.

Appoggiata sull’asse per stirare c’è una piccola sveglia elettrica, e Baratto osserva gli scatti della lancetta dei secondi senza capire cosa vogliono indicare a lui personalmente. Resta a chiederselo per un po’, ancora vacillando, ma non gli viene in mente nessuna idea. Allora si prende in mano il pene e pensa: «Sono rimasto senza pensieri». (Celati, 1987: 12)

Le frasi pubblicitarie che popolano la sua mente – pensieri fabbricati, pensieri in barattoli, pensieri senza pensieri – sono dei pensieri che non significano nulla e non lo portano da nessuna parte, se non a mantenere questo ritmo ‘noioso’. Man mano che si dirige verso la camera da letto, spazio dell’intimità, Baratto si spoglia fisicamente; ma a questo spogliarsi, a questa preparazione per andare a letto, corrisponde anche lo spogliarsi di questa vita silenziosa e meccanica. In effetti, in questa scena, in cui prevale il movimento, il salire le scale e spogliarsi, ci viene detto che egli osserva il ticchettio della sveglia, più esattamente, la lancetta dei secondi, non riuscendo tuttavia a capire

«cosa vogliono indicare a lui personalmente». La lancetta, la sveglia segnano il tempo, un tempo che scorre impietosamente. Il tempo del progresso, della produzione, che non lascia spazio al soggetto ed alla soggettivazione; un tempo che non lascia spazio alle singolarità e rende la scommessa della comunione abissale: tutti uguali, con gli stessi pensieri come le frasi pubblicitarie che invadono, tramite i televisori, le intimità ed entrano in modo apparentemente naturale nella nostra vita e mente, diventando così ‘pensieri nostri’.

È, quindi, in un momento in cui Baratto si ritrova con se stesso – togliersi i vestiti è anche uno spogliarsi del mondo esterno – e di fronte a se stesso, guardandosi allo specchio, che si chiede a cosa potrebbe pensare. La risposta a questa domanda è muta: osserva la sveglia e vede i secondi e il tempo che passano. Baratto, probabilmente, in quest’atmosfera, lontano dai ‘dispositivi’, non sa a cosa pensare. La sua unica certezza è l’immagine che vede allo specchio, cioè il suo corpo, un involucro. Dinnanzi a questa difficile situazione, egli cerca di afferrare l’unica certezza che può avere in quel momento, l’istinto, data dall’organo sessuale, però si rende conto che è rimasto senza pensieri. Da questa sera in poi, dopo questa specie di rivelazione, Baratto «non ha più parlato per molti mesi, e a poco a poco è cominciata la sua guarigione» (Celati, 1987: 12). Infatti, dopo questa paradigmatica scena, la narrativa di Gianni Celati segue i flussi e le peripezie di Baratto-muto nel suo piccolo quotidiano, a casa con la moglie, al lavoro col preside della scuola e i colleghi, al bar con gli amici, nel palazzo dove abita con i vicini.

L’esperienza del pensiero è sempre un’esperienza di una potenza comune. Non di un ‘comune’ la cui forza si disperde nella ‘soppressione’ del singolo, ma di un comune che tende alla comunicabilità. Questo personaggio di Celati s’inserisce in questa cesura; la sua crisi è quella della comunicazione. Possiamo comunicare con altri solo attraverso ciò che in noi, come negli altri, è rimasto ‘in potenza’, e ogni comunicazione (come Benjamin aveva intuito per la lingua) è innanzitutto comunicazione non di un comune, ma di una comunicabilità. Ecco il nodo o il vuoto di Baratto: delegittimare gli spazi legittimati comuni che finiscono col cancellare ogni singolarità e, perfino, il soggetto. Nodo che non è solo appannaggio di Baratto. Infatti, il suo disagio è in consonanza, pur nelle loro diversità, con quello di altri personaggi letterari; basti pensare al romanzo pirandelliano che ha come protagonista il bibliotecario Mattia Pascal – la biblioteca è una babele come lo è la stessa vita. Fin dall’inizio viene detto al lettore che una delle poche certezze di Mattia Pascal era il fatto di sapere il suo nome: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch’io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal» (Pirandello, 2007: 3). Tuttavia, avere la certezza di avere un nome non indica avere la consapevolezza del suo significato, il peso e le implicazioni che apparentemente un semplice nome e cognome possano avere. In *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, fin dal primo quaderno si pone la problematica dell’apparenza e di ciò che va ‘oltre’:

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch’io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno [...] Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi vien a mano a mano determinato dalla consuetissime condizioni in cui vivete. C’è un ‘oltre’ in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest’oltre baleni negli occhi d’un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate. (Pirandello, 1989: 3)

Ci sono anche altri passaggi in queste pagine, che forse precedono e, perché no, annunciano Baratto, come: «e con me vendico tanti, condannati come a non esser altro, che ‘una mano che gira una manovella’» (Pirandello, 1989: 87) – o ancora «Data l’intenzione, in cui mi vado sempre più raffermando, di rimanere uno spettatore impassibile, questa mente, questo cuore mi servono male.» (Pirandello, 1989: 87). Non si tratta, quindi, in questi casi della legittimazione di una vita regolata, disciplinata, bensì della situazione-limite data dalla complessa esperienza del vivere, in cui l’interazione tra i viventi è molto spesso mediata e coordinata da vari dispositivi, da una rete di relazioni e meccanismi, che sono a loro volta quasi invisibili.

Il fatto è che secondo ogni evidenza i dispositivi non sono un incidente in cui gli uomini sono caduti per caso, ma essi hanno la loro radice nello stesso processo di ‘ominizzazione’ che ha

reso 'umani' gli animali che classifichiamo sotto la rubrica *homo sapiens*. L'evento che ha prodotto l'umano costituisce, infatti, per il vivente, qualcosa come una scissione, che riproduce in qualche modo la scissione che l'*oikonomia* aveva introdotto in Dio fra essere e azione. Questa scissione separa il vivente da se stesso e dal rapporto immediato con il suo ambiente. (Agamben, 2006: 25)

Un ingranaggio che a partire dal velo della protezione – e, magari, del 'benessere' nelle società moderne – crea dei dispositivi che al posto di offrire una certa qualità di vita sono una minaccia all'esistenza stessa. Non è una mera coincidenza che Bartleby e Baratto mediante dei percorsi diversi, in momenti anch'essi diversi, si confrontino con l'esperienza del linguaggio: il primo reinventa una lingua, una formula, che stona con la musica cantata da tutti, il secondo blocca le frasi e i pensieri automatici una volta diventato muto, trovando nella sua mutezza un nuovo modo e spazio per interagire con ciò che ha attorno a sé. Bartleby perde quindi la fiducia nelle parole e Baratto la perde forse nei confronti del pensiero, visto che quelli che gli vengono in mente sono tutti automatizzati. Nella lettura dello scrivano di Melville, Franco Rella afferma: «Ma noi sappiamo che l'essere che non ha parola è, come Bartleby, l'essere che ha rinunciato alla parola: che ha scelto l'assurdo, che ha scelto l'apatia.» (Rella, 2011: 33). Un'apatia che però può far ritrovare il *pathos*.

La 'perdita' del linguaggio non è una perdita qualsiasi. Il linguaggio è uno dei dispositivi più intensi e aggressivi, le convezioni linguistiche modellano, imprmono una forma, delimitano e, pertanto, limitano e mostrano solo un tipo di 'mondo'. Bartleby e Baratto, ci invitano a un viaggio doloroso e forse senza ritorno. Un viaggio cognitivo come quello espresso dalle ultime parole di Marco Polo che chiudono *Le città invisibili* di Italo Calvino:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (Calvino, 2003: 164)

Restare senza parole o pensare alla parola straniata è una terza via d'uscita. In un certo senso, Baratto non è che decida o scelga di rimanere muto: la sua reazione si presenta, piuttosto, come una possibile soluzione davanti ad un linguaggio ormai esaurito, «secco come i rami», e forse anche davanti ad un'esistenza, in questi termini, esaurita. Baratto può essere l'essere che viene, l'essere 'qualunque', 'l'essere qual-si-voglia'; infatti, questo essere viene designato a partire dalla sua singolarità – dai suoi pensieri e non più dai pensieri pubblicitari –, che non significa una proprietà comune o comunque condivisa⁵. Di fatto, nel momento in cui Baratto diventa muto, sospende l'automatizzazione del pensiero e, quindi, anche del linguaggio che opera in modo anestetizzante, e riesce a trovare un nuovo uso per le parole, recuperando così il suo pensiero. Lo sguardo di Baratto è disincantato e ironico, le convezioni sociali, morali, formali e linguistiche che delineano il mondo delle apparenze, passano a non operare più. La noia è il sentimento che pian piano invade la vita di questo personaggio: la ripetizione delle stesse parole non ha più la stessa forza di prima e le stesse abitudini, come il bar con gli amici o il tavolo che si apparecchia e sparcchia, sono diventate automatiche.

A differenza dagli altri esseri viventi, che seguono sempre gli stessi binari, l'uomo è l'animale che, secondo Agamben, «può la propria impotenza», allo stesso tempo in cui, continua sempre Agamben, «la grandezza della sua potenza è misurata dall'abisso della sua impotenza» (Agamben, 2010: 290). L'esperienza di Baratto, privo di pensieri e parole, significa lo sperimentare la sua propria impotenza. In questo senso, Baratto è libero, ha lasciato dietro le apparenze – termine già presente nel titolo del volume di Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*. Impotenza non significa inabilità, impossibilità o passività, significa tutt'altro, cioè la potenza del no, già espressa nella formula di Bartleby: *I would prefer not to*. Formula che è sconcertante e squilibra quello che si presenta sotto un equilibrio solo apparente.

Una società sempre più disumana, basata più delle volte sulla tecnica, ha come risposta un agire sempre meno umano. La vita di Baratto prima della sua mutezza è un esempio: una «vita nuda» molto più vicina alla *zoé*, la vita animale. Baratto

⁵ Nel primo capitolo de *La comunità che viene*, intitolato *Qualunque*, Giorgio Agamben definisce il profilo di questo essere: «Il Qualunque che è qui in questione non prende, infatti, la singolarità nella sua indifferenza rispetto a una proprietà comune (a un concetto, per esempio: l'esser rosso, francese, musulmano), ma solo nel suo essere *tal qual è*. Con ciò, la singolarità si scioglie dal falso dilemma che obbliga la conoscenza a scegliere fra l'ineffabilità dell'individuo e l'intelligibilità dell'universale». (Agamben, 2001: 9)

vive un'esperienza forse irraggiungibile, quella dell'Agio, quella dell'amore per i poeti provenzali, quella del vuoto in cui è possibile muoversi con libertà. Agio è, in effetti, per Agamben, «non tanto il luogo dell'amore, quanto l'amore come esperienza dell'aver-luogo di una singolarità qualunque. In questo senso, agio nomina perfettamente quel 'libero uso del proprio'» (Agamben, 2011: 25). Uno spazio la cui esistenza dipende dall'essere 'qualunque', da una comunicabilità, quindi da un in-comune che possa essere condiviso (e non appiattito e fatto uguale).

È quindi in questa frattura esposta, in questa ferita, in questa complessità visibile-invisibile, che *Bartleby* prima e *Baratto* poi mettono in questione, mediante situazioni e atteggiamenti considerati molto strani, la vita stessa, che a sua volta rimanda ad un problema centrale: quello dell'umano e del non-umano. È interessante notare che il narratore comincia a vedere *Baratto* come una specie di ombra: «una luce piena di riflessi» è infatti l'espressione di Celati per riferirsi a questa realtà di apparenze. O una specie di lucciola, per riprendere il bel saggio di Georges Didi-Huberman, che parte da un'attenta lettura del testo di Pasolini, pubblicato sul *Corriere della Sera*, il 1 febbraio del 1975: *Il vuoto del potere*, ovvero *L'articolo delle lucciole*. Il vuoto, presente nel titolo della prima pubblicazione del testo pasoliniano, è l'elemento inquietante, che lascia spazio all'Agio, ma disturba e 'minaccia' l'equilibrio dell'ordine mantenuto e proposto dai dispositivi. Come afferma lo stesso Pasolini, «Tuttavia nella storia il 'vuoto' non può sussistere: esso può essere predicato solo in astratto e per assurdo. È probabile che in effetti il 'vuoto' di cui parlo stia già riempiendosi, attraverso una crisi e un riassetto che non può non sconvolgere l'intera nazione».

Una lucciola il cui enigma può essere compreso quasi alla fine del racconto, in una seduta spiritica in cui *Baratto* riacquista finalmente la parola, affermando che il tempo, così come i pensieri, va non si sa dove. Annunciando forse una poetica dell'in-comune. Come il messaggio in una bottiglia lanciata a mare: chi leggerà quel messaggio? Come lo leggerà? E chi lo leggerà lo capirà? Non importa, ciò che interessa è giustamente l'atto di mettersi in gioco. Difatti,

Il vivente, che esiste nel modo della potenza, può la propria impotenza, e solo in questo modo possiede la propria potenza. Egli può essere e fare, perché si tiene in relazione col proprio non-essere e non-fare. Nella potenza, la sensazione è costitutivamente anestesia, il pensiero non-pensiero, l'opera inoperosità. (Agamben, 2010: 289)

L' 'aperto' è forse il fulcro di tutta la problematica che aiuta a capire meglio le tensioni in gioco in questo racconto. Nell'ultima pagina, nel mezzo della seduta, alle domande che gli vengono poste, *Baratto* risponde ripetendo che i pensieri vanno così come le parole, aggiungendo questa volta qualcosa in più che è centrale:

«*Baratto*, tu sei stato muto per tanti mesi, ma cosa avevi in testa per tutto questo tempo?» [...] Sempre ad occhi chiusi e seduto immobile, *Baratto* risponde alla domanda con queste parole: «Le frasi vengono e vanno, e fanno venire i pensieri che poi vanno. Parlare e parlare, pensare e pensare, poi non resta niente. La testa non è niente, succede tutto all'aperto. (Celati, 1987: 36)

Ciò che è in gioco, che viene interrogato in queste pagine, è l'idea di vita. Nei ritagli della storia, l'uomo esiste nella tensione con l'animale, razionale da un lato e irrazionale dall'altro. L'uomo ha un'intensa relazione con l'ambiente in cui vive. È possibile per l'uomo vivere nella privazione di se stesso, in una specie di non-relazione? L'animale, a differenza dell'uomo, non ha un mondo, viene assorbito dal suo ambiente⁶. Tuttavia, la noia⁷ è forse il punto in cui l'uomo e l'animale si toccano; essa può rivelarsi un'apertura. È, in effetti, la noia provocata da atteggiamenti automatici, meccanici, privi di consapevolezza a permettere un'apertura a *Bartleby* e a *Baratto*; in questa fessura del e nel mondo umano essi vedono l'inumano.

Tutto ciò che l'utilitarismo considera il male del mondo, l'ozio, l'inerzia, la vita senza scopo, il pensiero che riposa silenziosamente in sé, qui ricompare come potenza dello scrivano che attraversa con inespugnabile riserbo il farnetico della vita. E bisogna parlare di potenza, cioè qualcosa che riposa in sé senza attualizzarsi, la capacità di non pensare a nulla – una maniera d'essere che si risolve in ciò che si fa, non in ciò che si pensa. (Celati, 2002: XXV)

⁶ Cfr. *L'Aperto* (2007) di Giorgio Agamben

⁷ Per un approfondimento della noia in questo contesto rimando al mio saggio *Baratto: una potència, un quodlibet*, pubblicato nel volume *Fluxos Literários: ética e estética* (2013).

Ecco la risposta possibile alla mutezza di Baratto. Nella lotta tra svelamento e velamento, i due personaggi presi in considerazione optano per una rinuncia. Rinuncia a un linguaggio unico, monodimensionale, che serve e si fa presente perché è funzionale. Il linguaggio che sopravvive – e fa sopravvivere, fa incontrare una nuova vita – è quello che ha la sua potenza nel silenzio – e qui può far eco l'immagine del muro presente in Melville. A suggello di questo discorso, appare opportuno riprendere l'epigrafe che introduce questo testo, e integrarla con altri versi della fase caproniana più metafisica, tratti da *Res Amissa*:

Concessione

Buttare pure via
Ogni opera in versi o in prosa.
Nessuno è mai riuscito a dire
cos'è, nella sua essenza, una rosa. (Caproni, 1998 : 805)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2010), *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio (1995), *Homo Sacer: il potere sovrano e la vita nuda*, I, Torino, Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2007), *L'Aperto: l'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Caproni, Giorgio (1998), *L'Opera in Versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori.
- Celati, Gianni (2002), «Introduzione a *Bartleby lo scrivano*», in Melville, Herman, *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni (1987), *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze, Gilles (1997), *Critica e clinica*, tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34
- Deleuze, Gilles - Agamben, Giorgio (1998), *Bartleby o la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.
- Melville, Herman (2002), *Bartleby lo scrivano*, traduzione e introduzione di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli.
- Montale, Eugenio (1984), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Murray, Alex - Whyte, Jessica (2011), *The Agamben dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Pasolini, Pier Paolo (2008), *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti.
- Pirandello, Luigi (2007), *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1989), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori.
- Rella, Franco (2011), *Interstizi tra arte e filosofia*, Milano, Garzanti.