

Materiali per un saggio sui morti

ROBERTO MADONNA

Si dànno argomenti di fascino estremo, ma di tanto orrore da ripugnare affatto alla tradizionale narrativa di invenzione. Codesti temi lo scrittore fantastico dovrà evitare, se non vuole disgustare o riuscire repellente. È lecito toccarli solo quando la solennità o la maestà del Vero li consacrano e confermi ... tutto ciò ci offre un brivido di "dilettevole pena". Ma, in codesti resoconti, è il fatto, è la realtà, la storia appunto che ci commuove. Fossero fantastiche invenzioni, ce ne ritrarremmo con orrore.

Edgar Allan Poe, *La sepoltura prematura*¹

Si tratta proprio di un'evacuazione: si espellono le cose nel reale, qui le si costringe a manifestarsi. Ma forse le cose non sono mai 'vere' che a questo prezzo: di essere portate sotto una luce troppo cruda, con un indice di fedeltà troppo forte.

Jean Baudrillard, *Le strategie fatali*²

... in questo racconto una verosimiglianza così perfetta, che si può dire che la verità vi riveli il suo ordinamento di finzione.

Jacques Lacan, *Il seminario su 'La lettera rubata'*³

1. *Divertissement*: televisione, e una morte in famiglia

In casa mia avvenivano circa una quindicina di omicidi al giorno. Spesso continuando per tutta la notte, mentre si dormiva, così da alzarsi con già cinque o sei morti. Oppure cominciando al mattino verso le nove, in ragione di un morto ogni sessanta minuti, circa. C'erano soldati della marina americana, uomini comuni o malati di mente coinvolti in trame libresche. Alla sera si potevano trovare persino dei preti coinvolti nelle indagini. Oppure, ormai più raramente, un'attempata scrittrice bionda che vagava per il corpo degli Stati Uniti d'America fiutando la morte come uno squalo riconosce una parte di sangue in non so quante d'acqua.

La costante era la morte. Tutto il giorno si serviva la morte come il mediocre rancio ad una mensa. Morti, morti in Birmania, morti nel mare e nei terremoti, morti esplosi, morti ammalati. Qualche morto ammazzato su un canale, molti altri su un altro. Ci viene somministrata la morte con dosaggio regolare, come un farmaco, come si dice di certi veleni di serpente a cui si può abituare il corpo. Sennonché non ci si può immunizzare. Non è possibile che si resti aggrappati a *questo mortale groviglio* oltre un certo tempo. Allora a che giova questa somministrazione? Cosa guarisce? Cosa scompare poco alla volta senza che neppure ce ne accorgiamo? L'orrore scompare. L'impressione. La compassione. Scompare come un sintomo maligno. Muore qualcuno e nasce qualcuno in qualche luogo, da qualche parte del mondo che non sappiamo neppure pronunciare, ed è la stessa cosa.

¹ E. A. Poe, 'La sepoltura prematura', in *Id., I racconti. (1831-1849)*, Torino 2017⁵ [tr. it. di *The Premature Burial*, Philadelphia, PA, 1844], 459.

² J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano 2007 [tr. it. di *Les stratégies fatales*, Paris 1983], 55.

³ J. Lacan, *Scritti. Volume primo*, a cura di G. B. Contri, Milano 2007 [tr. it. di *Écrits*, Paris 1966], 14.

Intanto la più grande morte, quell'ultima morte che ci porta via tutti, è incombente come non mai. Ricorrendo all'abusato ma forse ancora necessario topos della fine della storia, è bene menzionare le non trascurabili probabilità che moriremo tutti entro il volgere del secolo, spazzati via da un'estinzione climatica già tante volte rappresentata in un certo genere di cinema apocalittico parecchio in voga nel decennio scorso, a mo' di esorcismo.

Alla morte di una persona cara, la sorpresa di scoprire quanto esigua fosse la quantità di ricordi che mantenevo di lei. Il suo aspetto era chiaro nella mia mente. Certe frasi, certi momenti, li posso vedere con una lucidità indelebile. Tutto il resto è perduto. Prima di sperimentare alcun lutto credevo in un potere di ritenzione della mente molto superiore alla realtà. Mi giustifico, dico che nell'ultimo periodo ci eravamo visti molto poco. Immagina: non vedi qualcuno per circa tre mesi. Poi un mese di tregua. Poi malattia improvvisa e morte. Mi racconto che quei tre mesi avrebbero fatto la differenza, mi avrebbero fatto trattenere nel cuore (il cuore, dove il Latino poneva la memoria e noi, oggi, per modo di dire, l'amore. Una strana equazione) il suo modo di essere e di muoversi e di guardare. Cose che credo di aver perso. Ci penso, ritornano. Per un momento breve sono ancora lì, posso credere che percorrendo cento metri sarei a casa sua e la vedrei ancora. Mi distraigo e sono svanite, come se non fossero mai state lì. È questo che capita ai morti: di ritornare ogni tanto e sparire di nuovo. Come un'onda. Da ciò lo statuto peculiare del fantasma: c'è e non c'è insieme. Viviamo circondati dai fantasmi, questa è una cosa a cui credo ciecamente. Una volta ridotto il fantasma, per così dire, all'osso, resta una struttura di presenza incompleta. Ci accingiamo ad esaminarla e vediamo che il nostro mondo non è composto di altro. Digito parole che non sono veramente qui, parlo con persone che non sono con me. Immagino le loro facce e le loro reazioni, le loro mani che prendono lo schermo che evocherà parimenti la mia presenza a loro. C'è uno scarto cronologico tra chi parla e chi ascolta. A differenza che con la voce, in cui si produce il mito della presenza di due persone che parlano insieme (che viene meno solamente quando si verifica una perturbazione, un fraintendimento: lo squarcio inquietante sullo stato di assoluto non-intendimento in cui versiamo reciprocamente), vi è col mezzo della scrittura una totale, vera separazione. Una differenza che differisce l'intendersi completo sempre più in là, nel tempo e nello spazio.

Pensando ai libri ricevuti da un morto: non si può scegliere un'eredità. Il paradosso di un dono che è imposto. Quella parte di passato che ci deve appartenere. Ogni dono è in certo modo una imposizione. Un beneficio che si è obbligati a ricevere da parte di un altro. La creazione di un legame asimmetrico. La particolarità dell'eredità è che questo ponte va stabilito con un'assenza, con un passato. Il defunto in certa misura sceglie cosa di sé andrà a chi, ma in parte è determinato in questa sua scelta da ciò che è in grado di offrire. Così noi siamo messi in uno stato di comunicazione con l'assente. Possiamo fare sì che quest'assente sia per noi ingombrante, che occupi un certo numero di spazi della nostra vita ed operazioni della nostra coscienza. Un certo modo che i morti hanno di stare rispetto a noi, al di là del ricordo più diretto, è quello di sopravvenire all'improvviso nel mezzo di un operare indifferente della coscienza. Certi schemi di pensiero che erano loro prossimi, nel tempo in cui furono in vita, sono segnati da questa loro assenza come una massa di cera su cui è impresso un sigillo. Possiamo ritrovarli là, desiderati o meno, spesso in veste di giudici o di consulenti. Questa nostra descrizione residua, s'intende: giacché inevitabilmente la loro alterità non c'è più interamente. Resta la descrizione che ci siamo fatti di loro, come se fosse un'altra persona: questo testo che è insieme nostro e non nostro, questo fantasma, questa cosa che non è interamente non-più-essente. La figura di Amleto e dello spirito di suo padre.

L'eredità che ci è imposta ad un certo momento va distorta. Non sperperata né ignorata. Il lavoro del lutto che dobbiamo compiere adesso è stabilire come useremo ciò che ci è rimasto. Questo è il modo per non farcene dominare interamente. Allora ci si apre un'altra possibilità di eredità. Quando accettiamo che ciò che non c'è non c'è più, cominciamo a ritrovare in noi le sue parti, ancora vive. Questa è l'eredità che ci è stata lasciata ancora prima che l'altro venisse a mancare, è ciò che ci ha destinato e determinato, ciò che, in una parola un po' banale, ci ha reso chi siamo: il vuoto del nostro avvenire che abbiamo riempito con quella sostanza che abbiamo trovato in giro, senza neppure accorgercene. Questa è un'eredità nel

segno della presenza, della rimanenza, della traccia. La relazione che qui ritroviamo non è asimmetrica: all'altro noi possiamo, per così dire, 'dare del tu', come facciamo nel dialogo costante con noi stessi. L'altro è allora una parte di noi, un momento che si ripresenta costantemente nella conversazione infinita che intratteniamo col mondo.

2. Bozzetto: la città fantasma⁴

*«Torri che crollano / Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / Irreali»
T. S. Eliot, *La terra desolata*⁵*

Prendiamo in esame il luogo tipico della città fantasma: è deserta, nessuno va in giro, la gente non lavora più, è popolata dagli spiriti dei morti. Questi spiriti dei morti: tanti lutti personali, ciascuno consumato nel privato oppure non consumato affatto. Il lavoro del lutto è importante per i fantasmi, poiché il suo compimento o meno comporta quale potenza essi abbiano su di noi. Quando non c'è lavoro del lutto, essi ritornano. In francese, fantasma o spettro è *révenant*. Vale a dire: ciò che ritorna. Lo spettro è qualcosa che non c'è, ma si vede. Vuol dire che lo spettro è al di là della dicotomia tra presenza e assenza, al di là dell'essere e del non essere. A proposito di queste parole, uno spettro apparì ad Amleto. Era l'anima di suo padre. Amleto non aveva compiuto alcun lavoro del lutto, perché non aveva vendicato suo padre. Lo spettro del padre appare, ma è visibile solo ad alcuni. I soldati che lo avvistano sui merli del castello di Elsinore non sono sicuri del suo volto, non sono sicuri di poter parlare con lui. Invece lo spettro dialoga con Amleto, egli è scelto specialmente da lui. Il castello di Elsinore di notte è uno di questi luoghi fantasma, di cui parlavamo. Lo spettro del padre assegna ad Amleto un'eredità, un compito: quello della vendetta. Di portare a termine il lavoro del lutto attraverso l'uccisione di suo zio. Amleto aveva un avvenire d'indeterminatezza davanti a lui, suo padre invece gli assegna un determinato compito da svolgersi nel futuro. Il compito di Amleto è fare in vita il comandamento di qualcuno che non c'è, che non è presente. Anche la sua presenza, allora, non è più riferita alla presenza. La sua azione non è più riferita al presente, ma al passato. È espropriato della sua volontà, del suo avvenire. Amleto stesso non c'è più pienamente: ha egli stesso qualcosa di spettrale, con la sua mente vagante. Tra le molte cose che Amleto ci racconta, c'è anche quest'azione del comandamento del lavoro, che ci rende spettrali.

Ora le nostre città sono vuote, ciascuno sta nella sua casa. Ci sono dei lavori in atto: ciascuno nella sua casa compie un lavoro del lutto per i suoi morti. Ciascuno è in lutto per la vita di prima, che adesso non c'è più. Il ricordo è un fantasma. Qualcosa di immateriale, completamente. Le nostre vite di prima sono fantasmi. Noi stessi, nel momento in cui ricordiamo, non siamo pienamente presenti a noi stessi. Anche noi abbiamo qualcosa di spettrale. Compiamo anche un altro lavoro: il nostro proprio lavoro, che ciascuno svolge da casa. Intanto lo spazio della città è per noi la città fantasma, spopolata. Il nostro lavoro avveniva prima nella città, nel mondo, nell'esterno. Ora è nella casa, nell'interno. Il nostro tempo di fuori era distinto dal tempo di dentro. Ora non si distingue più il tempo dell'opera da quello dell'ozio.

L'aperto non è più l'orizzonte del lavoro, poiché noi lavoriamo attraverso la rete. Questa rete, è qualcosa che non si ferma mai. In nessun momento noi siamo separati dalla rete. Vuol dire che in nessun momento noi siamo pienamente separati dal lavoro. Noi non siamo mai pienamente 'a lavoro', dunque non siamo mai pienamente 'a casa'. Consideriamo la rete: essa è immateriale ma frequenta le nostre case, è qualcosa che infesta. La rete è inseparabile dal nostro lavoro. Vuol dire che è inseparabile dal nostro tempo. Per riportare questo nei termini dello spettro: la rete ci possiede.

Ma anche quando siamo fuori, quando saremo fuori, quando siamo stati fuori, anche allora noi siamo indubbiamente nella rete. Parliamo con persone che non sono qui ed ora. Queste persone non sono presenti per gli altri, ma solo per noi; solo con noi parlano. Ascoltiamo voci registrate in un tempo passato.

⁴ La lettura dell'Amleto che si presenterà in questa porzione di testo è in gran parte derivata da *Spettri di Marx* di Jacques Derrida (J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano 2015³, [tr. it. di *Spectres de Marx*, Paris 1993], *passim* (ma vd. soprattutto 9-65). Risulterà chiaro che si tratti di un brano scritto durante il secondo *lockdown*, nel 2021.

⁵ T. S. Eliot, 'La terra desolata', in *Id.*, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Firenze-Milano 2019 [tr. it. di *The Waste Land*, New York 1922], 279.

Ricordiamo incontri che non sono mai avvenuti. La rete è una dimensione immateriale aliena alla dicotomia tra esterno e interno, persino alla triade di presente, passato e futuro. Essa indubbiamente è da qualche parte, ma non è mai solo ed interamente lì, né in alcun altro luogo, c'è e non c'è.

Diamo una definizione generale dello spettro, del fantasma e di ogni altro spirito: lo spettro è qualsiasi cosa che, per il suo lavoro in un dato sistema, violi apertamente il principio di non contraddizione di quel sistema. Allora la nostra realtà, che, etimologicamente, è un mondo di cose, è popolata da non-cose. Allora la nostra realtà popolata da spettri è sempre già una realtà aumentata, in cui coincidono presenza e assenza. Per questo le città, con evidenza particolare in questa circostanza storica, sempre già sono città dove abitano fantasmi.

3. Il travisamento. Saggio su Auguste Dupin

«Quante possibilità ha una persona di essere una sintesi?»
Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*⁶

La prima comparsa della figura del detective nella letteratura è in un racconto di Edgar Allan Poe dell'aprile 1841⁷, *Gli omicidi della Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*). Il racconto fu pubblicato sul periodico di Philadelphia, Pennsylvania *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, accanto ad altri racconti, recensioni letterarie, articoli di moda. Poe era per i suoi contemporanei un autore noto, oltre che per la sua opera e sagace polemica letteraria, anche per la sua pubblica ubriachezza, gli esaurimenti nervosi e la dipendenza da oppio⁸. Il racconto era una di quelle che Poe chiamava *tales of ratiocination* ('storia di raziocinio')⁹, insieme a *Il mistero di Marie Rogêt* (*The Mystery of Marie Rogêt*, 1842-1843), *Lo scarabeo d'oro* (*The Gold-Bug*, 1843) e *La lettera trafugata* (*The Purloined Letter*, 1845). In queste storie s'illustra «il registro argomentativo [della prosa dell'autore] ... Qui Poe si lascia sedurre dalla consequenzialità del linguaggio astratto, che maneggia talora con temerarietà, e forse con eccessiva fiducia nelle proprie qualità didascaliche, che non oppongono resistenza alla predilezione per il labirinto¹⁰».

Questo formidabile archetipo di detective, antecedente della tossicodipendenza di Sherlock Holmes, della pipa di Maigret o dei baffi di Poirot, è l'inquietante figura del cavaliere Auguste Dupin, intellettuale parigino giovane ed eccentrico, che compare in tutte le *tales of ratiocination* meno *Lo scarabeo d'oro*. La nostra indagine si concentrerà sulle caratteristiche del suo personaggio per come si presenta nei tre racconti che lo vedono protagonista. Tutti questi sono ambientati a Parigi, in un tempo imprecisato del XIX secolo all'incirca contemporaneo all'autore, con le vicende che si svolgono ad alcuni anni di distanza tra un racconto e l'altro. Le tre *tales of ratiocination* con protagonista Dupin condividono anche il narratore, un anonimo amico di Dupin che racconta in prima persona le vicende, cui ha assistito da testimone oculare, come scrivendo una sorta di memoria personale. La narrazione memorialistica in prima persona è un tratto peculiare e dello stile di Poe, adottato con estrema assiduità, che conferisce ai suoi racconti una certa aria di verosimiglianza che gioca tanto a favore dell'invenzione di aspetti inquietanti e fuori dalla norma¹¹.

Quanto al suo nome, si osservi che Dupin, pronunciato 'all'americana' da Poe, avrebbe potuto suonare come *duping*¹² (da *to dupe*, ingannare, manipolare). Poe l'aveva desunto dall'oratore francese André-Marie-

⁶ T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, Milano 2017⁶, 388-389 [tr. it. di *Gravity's rainbow*, New York 1973].

⁷ F. S. Franck, A. Magistrale, *The Poe encyclopedia*, Westport, CT, 1997.

⁸ J. Cortázar, 'Introduzione', in E. A. Poe, *Racconti*, op. cit., VII-XL *passim*.

⁹ K. Silverman, *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York 1991, 171.

¹⁰ G. Manganelli, 'Nota del traduttore', in E. A. Poe, *Racconti*, op. cit., XLI-XLII.

¹¹ Una qualità che fu lodata anche da Dostoevskij, in una presentazione che scrisse nel 1861 per la pubblicazione di tre racconti di Poe sul giornale russo *Wremia*, cfr. F. Dostoevskij, 'Three tales of Edgar Poe' in *Bloom's classic critical views. Edgar Allan Poe*, ed. by H. Bloom, New York 2008, 68-69.

¹² B. F. Fisher, 'Poe and the Gothic tradition', in *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*, ed. by K. J. Hayes, Cambridge 2004, 88.

Jean-Jacques Dupin (1783-1865), citato anche in un articolo sul giornale *Southern Literary Messenger* (luglio 1849) della rubrica *Marginalia* che ivi teneva, dicendo che «parlava, come nessun altro, la lingua di tutti»¹³. Una genealogia onomastica che già lascia afferrare le doti di carismatico affabulatore di cui è dotato questo personaggio.

Pur presentando, come vedremo, dei caratteri di dirompente originalità, è possibile tracciare per Dupin alcune ascendenze, letterarie o meno:

a) nel romanzo psicologico di William Godwin *Things As They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* (1794), un personaggio si produceva in un'estesa analisi delle motivazioni che spingono un altro al delitto¹⁴;

b) il criminologo francese Eugène-François Vidocq (1775-1857), di cui il *Burton's Gentleman's Magazine* raccontò a puntate la vita in *Unpublished Passages in the Life of Vidocq, the French Minister of Police* (ottobre 1838)¹⁵;

c) un altro campione letterario del metodo deduttivo, che potrebbe esser stato d'ispirazione, è lo *Zadig* di Voltaire, che, muovendo da alcuni indizi, è capace di descrivere un cane e un cavallo che non ha mai visto prima¹⁶;

d) Poe stesso nutriva un interesse per la pratica della logica deduttiva. In un'occasione egli stesso si applicò alla risoluzione di un caso, per così dire, con l'articolo *Maelzel's Chess-Player* (*Southern Literary Messenger*, aprile 1836). In questo, egli smascherava l'imbroglio di un finto automa capace di giocare a scacchi sconfiggendo qualsiasi avversario, esponendo in diciassette punti la propria tesi ricavata da alcune deduzioni¹⁷. L'autore avrebbe potuto intendere il suo personaggio come una sorta di proprio alter-ego. Ciò che caratterizza l'impiego della figura del detective nei racconti di Poe, e che ci premerà sottolineare, è come un tale personaggio sia per l'autore tutt'altro che la figura 'pacificata' e talora persino rassicurante che è per noi divenuta in questo così ricco filone di opere e prodotti d'intrattenimento, che oggi tanto ci avvolge che a stento ne scorgiamo la rilevanza. Occorre forse che si ritorni ad osservare l'opera di Poe, che di tutto ciò è il momento aurorale, perché la figura del detective ci si possa offrire con uno sguardo vergine, manifestando tutta la sua problematicità. In prima battuta potrà bastare ad Auguste Dupin la definizione di antieroe (che tuttavia qui è ancora vaga e approssimativa), caratterizzato dal suscitare nel narratore-testimone, e, mediatamente, nel lettore, una certa inquietudine. È una figura associata ad un desiderio morboso di vedere il proibito, che coinvolge tanto l'investigatore quanto il suo pubblico di lettori. L'indagine sulla morte ha un che di grottesco, d'inquietante, che in Poe è ancora ben evidente. La figura del privato cittadino che, per puro interesse, si dedica all'indagine, non è qui affatto normalizzata, bensì compare come una novità che desta stupore¹⁸.

«L'immagine che ci viene offerta è abbastanza spaventosa: presenta infatti una situazione sociale in cui l'intelletto privo di qualsiasi vincolo ha riportato la vittoria finale; una reciprocità caotica e ormai puramente superficiale di cose e figure, dall'apparenza scialba e sconcertante. Tutto ciò perché la realtà, eliminata in maniera artificiosa, viene deformata fino alla smorfia»¹⁹.

¹³ Cfr. F. S. Franck, A. Magistrale, *op. cit.*, 109.

¹⁴ *Ibid.*, 143.

¹⁵ *Ibid.*, 243.

¹⁶ Voltaire, 'Zadig, ou la Destinée', in Id., *Romans et contes*, a cura di R. Groos, Paris 1954, 10-11 [*Zadig ou la Destinée, histoire orientale*, Lyon 1748].

¹⁷ Cfr. F. S. Franck, A. Magistrale, *op. cit.*, 216-217.

¹⁸ *Ibid.*, 3-4: «Giustapponendo i metodi peculiari di Dupin al comportamento criminale rappresentato nelle storie del terrore, scopriamo che la routine mentale di Dupin ha molto in comune con i narratori inquisitori delle fantasie omicide [dei racconti del terrore di Poe]. Interamente assorbito da se stesso, e degnandosi di apparire nella sfera pubblica solo per esibire le sue prodezze nel risolvere crimini, con imbarazzo da parte delle autorità, il grande detective opera su di un piano al di là della legge e della convenzione sociale. Poiché le implicazioni morali del crimine non interferiscono mai sulla situazione ideale, Dupin riesce sempre dove i moralisti falliscono. Belle e perfette nella loro concezione ed esecuzione, le sue soluzioni sono opere d'arte, perché Dupin ha ottenuto quel tipo di idealità che gli assassini e i folli cercano invano».

¹⁹ S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Roma 1997², 18 [tr. it. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Berlin 1971].

L'omicidio ci è qui presentato come un fatto mondano, come un esercizio per il raziocinio altrettanto valido che una qualsiasi altra forma d'intrattenimento. Ed infatti nei racconti di Dupin si fa spesso riferimento ad altri giochi con regole abbastanza scarse da lasciar assistere nel modo più diretto al fronteggiarsi di due intelletti: il pari e dispari²⁰; un gioco in cui uno dei partecipanti deve scoprire su una carta geografica un nome scelto dall'altro nel minor tempo possibile²¹; la predilezione del nostro narratore per la dama alla «vacua macchinosità degli scacchi»²². Dupin è un amante del guizzo rapidissimo del genio, dell'acume.

La stessa figura letteraria del detective ci si mostra come la funzione della razionalità spinta al suo limite, in un personaggio abnorme, disumano. L'esistenza di un personaggio che indaga sulla morte altrui per mezzo della ragione aveva bisogno di determinate 'condizioni di possibilità' nella storia del pensiero. Senza la minima pretesa di esaustività (un lavoro tale comporterebbe una storia dettagliata del rapporto tra omicidio, rappresentazione estetica e razionalità nella cultura occidentale²³), vorremo illustrare alcune delle 'diretrici' di queste condizioni di possibilità, facendole risalire in gran parte ad una certa impostazione della ragione e del suo ambito d'azione che si sviluppò a partire dalla modernità. S'intende soprattutto l'acquisizione illuminista della ragione intesa come 'facoltà', che si offre ad un uso pratico²⁴. «La scienza naturale moderna, come la fondarono Galileo e Keplero nel secolo XVII, si basa sul presupposto che la natura sia un sistema chiuso di cause ed effetti, di ragioni e conseguenze»²⁵.

Un tale presupposto epistemologico Dupin approverebbe senza riserve. La figura del detective rappresenta la massima estensione di questo ideale della razionalità, poiché applica questi principi di chiarezza e causalità, quest'esigenza di esattezza, anche nei pressi di quella parte dell'umano che era stata in altri tempi considerata un abisso di irrazionalità, un luogo di esecrabile bestialità, o, entro una concezione cristiana, quello di un terribile peccato: l'omicidio²⁶.

L'elemento inquietante (*Unheimliche*) è dileguato alla luce del metodo. Tutte le componenti del fatto delittuoso sono allineate dalla ragione, messe in evidenza nella loro rigorosa connessione causale: «Se queste connessioni, consistenti in una sequenza di unità in sé concluse (*geschlossene*), vengono messe a nudo dall'intelletto, allora la loro spoglia successione perde qualsiasi aspetto inquietante (*Unheimlichkeit*), perché gli elementi si congiungono intuitivamente (*einsichtig*) in modo logico»²⁷.

Potremmo descrivere il detective come la figura di un ordine borghese e delle sue istituzioni civili, e della fiducia in quest'ordine, che viene sempre prontamente riaffermato quasi come in un rito apotropaico. Il detective trova il criminale per mezzo della ragione, lo consegna alla giustizia e l'ordine è ripristinato: così ci pare di aver detto qualcosa di giusto. Ma a questo sistema Dupin aderisce solo di facciata: è un irregolare. Con questa caratterizzazione non avremmo ancora esaurito la vera dimensione di Auguste

²⁰ Cfr. E. A. Poe, *Lettera trafugata*, op. cit., 479.

²¹ *Ibid.*, 484.

²² Cfr. E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, op. cit., 218.

²³ Quali potrebbero essere alcuni (e soltanto alcuni) dei momenti significativi che una tale storia potrebbe affrontare? In prima battuta potremmo indicare la morte dell'eroe nella tragedia greca, la satira di Thomas De Quincey ne *L'assassinio come una delle belle arti*, l'omicidio nell'opera di Dostoevskij, o la morte di Laura Palmer in *Twin Peaks* di David Lynch...

²⁴ «[...] concetto non già di un essere, ma di un fare», cfr. E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, Milano 2019, 32 [tr. it. di *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932].

²⁵ E. Cassirer, 'L'Illuminismo', in *Id.*, *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Firenze 1995, 334 [tr. it. di 'Enlightenment', in *Encyclopedia of the Social Sciences*, New York 1931].

²⁶ Cfr. S. Kracauer, op. cit., 76-77: «L'ostinazione del male, la cecità della forza elementare, il demoniaco della passione [...]: tutte le definizioni di ciò che si trova al di fuori della legge vengono conservate, più o meno distorte a seconda della loro sfera di appartenenza; tuttavia, anziché delineare la loro essenza, si emancipano diventando immagini che costituiscono unicamente il velo dei fatti illegali, inessenziali (*wesenslose*) e quindi afferrabili razionalmente. [...] l'elemento demoniaco impallidisce nella lucentezza delle deduzioni, che districando il fatto portano alla grigia luce del giorno la causa dell'effetto demoniaco, trasfigurandolo».

²⁷ S. Kracauer, op. cit., 77

Dupin, della figura del detective, poiché non avremo ancora compreso come mai ci risulti inquietante. Di fatto la funzione della giustizia è in Dupin secondaria, poiché non è di un poliziotto o di un'altra figura istituzionale che parliamo, bensì di un privato che non ha alcun motivo apparente per interessarsi a un caso se non il proprio divertimento²⁸. È proprio il nostro narratore ad annunciarci, nel primo dei racconti, il compiacimento che Dupin prova nell'adoperare il suo estro deduttivo: «In quelle occasioni non potevo fare a meno di osservare e ammirare [...] la capacità analitica di Dupin. Pareva dilettersi grandemente ad esercitarla – non voglio dire a farne mostra – e non esitava a confessare il piacere che ne traeva. Si vantava, con un riso sommessso, che, per lui, la maggior parte degli uomini aveva finestre aperte sul cuore [...]»²⁹. La figura celebre del detective privato, lo Sherlock Holmes, il Poirot, o del commissario di polizia, perdono questa straordinaria caratteristica del disinteresse che Poe dà alla sua creatura: operano, almeno formalmente, in cambio di denaro, oppure perché essi stessi sono o sono stati direttamente coinvolti nell'apparato di giustizia. Ma il puro disinteresse di Dupin lo ammantava di un alone di morbosità, di curiosità malata, di voyeurismo. «Quanto a codesti omicidi, procediamo ad esaminarli per conto nostro, prima di farci un'opinione. Una indagine ci diventerà – [Il narratore aggiunge:] (mi parve un termine incongruo, nelle circostanze, ma non dissi parola)»³⁰. L'operare di Dupin si colloca su un piano più originario, che è collegato solo tangenzialmente con l'istituto civile della giustizia. Tutte le storie che coinvolgono Dupin sono caratterizzate da una peculiare mancanza di azione: mancano qui le peripezie avventurose che spesso caratterizzeranno la successiva evoluzione del genere poliziesco, e manca persino il diretto incontro con i testimoni o le altre persone coinvolte nel delitto, l'interrogatorio dei sospetti, o qualsiasi altro intervento che potrebbe distogliere Dupin dal rigore logico. «Prevale [nel romanzo poliziesco] [...] la tendenza a eliminar[e] [le prove fisiche che il detective protagonista deve sostenere nell'intreccio] e a sottrarre possibilmente l'intero procedimento del detective all'apparenza visibile, affinché il soggetto trascendentale si manifesti senza alcun offuscamento. L'attività fisica dell'eroe è assente, mentre il punto chiave viene collocato completamente sulle meditazioni che si realizzano alla fine senza alcuno sforzo fisico»³¹. Ciò che all'autore interessa che sia mostrato nel racconto è l'azione decisiva del processo razionale³²: per cui l'intreccio si risolve nella celerità stupefacente del *veni, vidi, vici*. Dupin viene a sapere di un caso che desta il suo interesse (o ne viene informato dalle istituzioni, che disperano di una soluzione, nel *Mistero di Marie Rogêt* e ne *La lettera trafugata*. Ma non viene mai meno la dimensione dell'interesse personale, quasi, diremmo, del gusto. Anche nella *Lettera trafugata*, Dupin accetta di prestarsi alla soluzione per simpatia verso la dama ricattata, e per una vendetta personale contro il Ministro D., che è per lui una sorta di rivale). Egli si reca sulla scena del delitto (o, nel caso del *Mistero di Marie Rogêt*, s'informa solo tramite notizie di seconda mano: un rapporto della prefettura, i reportage dei giornali: e ciò pare molto strano nel contesto di un racconto d'investigazione). Infine risolve il caso. Quando Dupin si reca sul luogo del delitto, la sua azione non consiste che nell'osservare, guardare, esaminare (in casa del Ministro D., ne *La lettera trafugata*, deve ricorrere a degli occhiali verdi per non essere scoperto a guardare altrove). Il processo sul caso è chiaramente scandito in tre momenti: intuizione, osservazione-svolgimento (un'osservazione che, come dicevamo, non dev'essere necessariamente diretta), e soluzione. Il momento che qui chiamiamo intuizione consiste più precisamente nell'adattare i principi al tipo di ricerca che s'intende effettuare. Il mancato ricorso a questa fase preliminare è ciò che

²⁸ Cfr. F. S. Franck, A. Magistrale, *op. cit.*, 3: «Risolvere il crimine non è affatto un atto morale, bensì un esercizio intellettuale e d'intuito [...]»; e cfr. anche S. Kracauer, *op. cit.*, 82: «In quanto personificazione della ratio, il detective non braccia il criminale perché costui avrebbe agito in maniera illegale, né si identifica con i rappresentanti del principio di legalità. Al contrario, risolve l'enigma unicamente per amore del processo di decifrazione [...]».

²⁹ E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, *op. cit.*, 222.

³⁰ *Ibid.*, 231.

³¹ S. Kracauer, *op. cit.*, 94-95.

³² *Ibid.*, 92: «L'azione decisiva che si svolge nel romanzo poliziesco è il processo di decifrazione dell'enigma, portato a compimento dal detective. [...] l'evento che conferma la realtà e la conserva dentro di sé, in quanto mette in relazione i fatti accaduti con la condizione del loro darsi. La realtà non è una situazione, ma è una dimostrazione, un interrogare e un rispondere, un sentiero ovvero un processo [...]».

Dupin critica alla polizia, e ciò che gli permette di essere sempre un passo avanti nelle indagini: «Nel loro modo di procedere non v'è alcun metodo, tolto il metodo del momento. Ricorrono a tutta una batteria di tecniche; ma non di rado così poco si adattano all'argomento trattato, da rammentarci quel Monsieur Jourdain, che si faceva portare la veste da camera, per gustare meglio la musica»³³ e «Nelle loro investigazioni non modificano i principi; tutt'al più, spinti da qualche inconsueta emergenza... qualche compenso straordinario... essi ampliano o esagerano le loro tecniche consuete, senza tuttavia modificarne i principi. [...] Capirai che cosa avevo in mente quando osservavo che, se la lettera trafugata fosse stata nascosta entro l'ambito della ricerca del Prefetto, in altre parole, se fosse stata occultata secondo i principi quali li intendeva il Prefetto, la scoperta non poteva essere dubbia.»³⁴

Il lettore si trova, per così dire, a correre dietro al personaggio, e ad immedesimarsi con l'amico di Dupin, nostro cronista, che ha bisogno di ascoltare la sua prolissa e dettagliata spiegazione, perché non è arrivato da solo alla soluzione.

Pare che per una caratterizzazione di Dupin risultino particolarmente calzanti le parole che Paul Valéry riservava al suo Monsieur Teste (un personaggio che è anch'esso caratterizzato da una certa sproporzione dell'intelletto): «[...] lui non è altro che il demone stesso della possibilità. Quel che lo domina è il pensiero di tutto quanto gli è possibile. Osserva se stesso, manovra, non vuole essere manovrato. Conosce solo due valori, due categorie, che sono quelle della coscienza ridotta ai suoi atti: il possibile e l'impossibile. In quello strano cervello [...] non esiste altro che l'attesa e l'esecuzione di precise operazioni. La sua vita intensa e breve è dedicata a sorvegliare il meccanismo attraverso cui si crea e si organizza la relazione tra noto e ignoto. Arriva al punto di impegnare la propria oscura e trascendente potenza a simulare ostinatamente le proprietà di un sistema isolato, in cui l'infinito non figura»³⁵.

Si deve pensare che il brillante, lucido realismo che una figura quale Auguste Dupin rappresenta, non sia stato nella storia del pensiero come una posizione fondamentalmente 'vera' ed autentica rispetto alle cose, in attesa solo che qualcuno potesse assumerla liberandosi delle 'illusioni'. Lo stesso realismo, la stessa possibilità di un operare logico sul mero fatto, non sono che momenti, posture, figure nella storia della razionalità occidentale. Nella figura letteraria del detective questa postura del pensiero si oggettiva e si rispecchia, e in modo particolarmente eminente, perché essa si trova in contatto con un luogo-limite, una zona di confine tradizionalmente tenebrosa quale la morte e il delitto. Che l'omicidio di una persona e la corrispondente pulsione omicida in un'altra siano entrambi fatti interamente terreni, appartenenti a un 'sistema chiuso' di cause, spiegabili, nel loro nascere e nel loro porsi in atto, tramite un metodo che adoperi certe facoltà della ragione calcolante, non deve sembrarci affatto un qualcosa di scontato. Assistiamo qui ad una prodigiosa questione di metodo, che è la scoperta di una 'tecnica' per trovare i colpevoli, che si sostanzia in certe prassi che danno rilievo a certe informazioni, e più in generale in un certo ethos. Senza dubbio in ogni epoca gli uomini si sono uccisi tra loro, e senza dubbio doveva pur accadere che qualche colpevole venisse preso e punito in grazia di certe prove compromettenti. Ma quello che ci colpisce, dicevamo, è la figura del detective: è veramente una cosa singolare che un privato cittadino possa interessarsi all'omicidio di un altro privato, cominci a studiare i fatti con l'intento di 'risolvere' il caso (e ci pare estremamente rilevante qui anche l'uso di un lessico e di un atteggiamento mentale logico-matematico), e che allo stesso tempo adotti un metodo fondato sull'alternanza di deduzione e induzione, e osservazione del cadavere e della 'scena del crimine', su esperimenti mentali, astrazioni, psicologia, formulazione di ipotesi, e tutti gli altri atteggiamenti che gli appartengono. «L'analista si compiace di quella attività mentale che *risolve*»³⁶.

³³ E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, op. cit., 230.

³⁴ E. A. Poe, *Lettera trafugata*, op. cit., 481.

³⁵ P. Valéry, *Monsieur Teste*, Milano 2017 [tr. it. di *Monsieur Teste*, Paris 1946].

³⁶ E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, op. cit., 218.

Il detective traspone sul piano dell'indagine intorno alla morte il metodo della scienza galileiana. Noteremo anche, fuggevolmente, l'ovvietà che nonostante *Il nome della rosa* e la sua ricca serie di epigoni, di gialli ambientati in epoche remote, la nostra tesi implichi che l'atteggiamento mentale che conduce metodicamente alla risoluzione di un caso di omicidio sarebbe stata con ogni probabilità impossibile, mancandone le condizioni di possibilità, fino ad un tempo abbastanza maturo dell'età moderna. Occorre avvicinare le condizioni di possibilità di questo binomio, ragione e morte, che assume nei racconti un valore produttivo, ponendo la morte come un qualcosa da risolvere.

Il filo che percorre i tre racconti, dicevamo, è una questione di metodo, per cui la narrazione si fa solo pretesto. Tutto tende all'esaltazione di un certo tipo di genio razionale e speculativo, che si oppone all'intelligenza teoretica e analitica, e funziona con l'acume e la precisione di un meccanismo. La matematica, con i suoi dogmi, è irrisa in favore della logica astratta³⁷. Il personaggio di Dupin, con la sua sagacia e la sua distaccata ironia, gelida fino quasi alla crudeltà, è l'incarnazione di un genio positivo, la pura applicazione di un metodo interamente formale: una struttura che non conosce profondità.

La nostra tesi è che, spogliando Dupin dei suoi artifici retorici, non resti che una funzione pura, simile alla chiarezza abbacinante che può conoscere solo il cervello di un calcolatore. La possibilità di operare sul delitto nei termini di una 'risoluzione' si apre attraverso un certo processo di riduzione del fatto 'bruto', che si serve di un certo metodo³⁸. Al di là dei particolari procedimenti logici che Dupin adotta di volta in volta, l'obiettivo del metodo resta costante: ossia la possibilità di agire sul reale attraverso un calcolo³⁹. Cercheremo ora di dare una caratterizzazione migliore di questo processo di riduzione (che peraltro, come dicevamo sulla relazione tra la figura del detective e la razionalità moderna, è caratteristico del modo di conoscenza della scienza moderna⁴⁰).

Prendiamo ancora a prestito alcuni brani di Valéry: «Voglio prendere in prestito dal mondo (visibile) soltanto forze – non forme, ma di che creare forme. Nessuna storia – nessuna scena – ma la sensazione della materia stessa [...]»⁴¹; «[Monsieur Teste] Vede e definisce con freddezza la vita, la morte, il pericolo, la passione, quanto vi è di umano nell'essere – come un altro, un testimone tutto intelligenza... È questa l'anima? Certo che no. Poiché costui è quasi oltre qualsiasi 'affettività'. È pura conoscenza, con una sorta di singolare disprezzo e distacco nei confronti di tutto il resto – come un occhio che vedesse quel che vede senza dargli alcun valore oltre a quello cromatico...»⁴².

In questo passaggio si mostra ancora il ruolo cardine dell'occhio, dell'osservare. In Valéry vale come principale accesso al mondo della coscienza disincarnata, il *cogito* cartesiano in funzione che egli ha voluto rappresentare nel suo singolare Monsieur Teste⁴³. Qui (e, in verità, non ci siamo allontanati di troppo, o affatto) ciò che occorre considerare è l'occhio del detective: questo suo sguardo che possiamo immaginare appuntito come uno spillo. Anche il narratore delle gesta di Dupin ha ben presente il valore dell'osservazione: così egli si esprime in un riferimento al gioco del *whist* ne *Gli omicidi della Rue Morgue*: «[...] la diversa misura dell'informazione dipende non tanto dal rigore della deduzione quanto dalla qualità

³⁷ Cfr. E. A. Poe, *Lettera trafugata*, op. cit., 482.

³⁸ Cfr. S. Kracauer, op. cit., 95: «Come un conglomerato di frammenti di fatti, l'avvenimento si rivolge all'intelletto chiedendogli di stabilire quei nessi che attendono di essere chiarificati. [...] le unità di cui si chiede la connessione non sono altro che riduzioni degli accadimenti reali [...]».

³⁹ Ci pare particolarmente suggestivo, sotto quest'ottica, l'audace tentativo di Poe ne *Il mistero di Marie Rôget*, in cui questa pratica, come vedremo, è applicata ad un reale caso di omicidio, debitamente ridotto a finzione narrativa.

⁴⁰ Cfr. E. Cassirer, *Filosofia dell'Illuminismo*, op. cit., 45: «La forma discorsiva della conoscenza ha quindi sempre il carattere di *riduzione*: risale dal complesso al 'semplice', dall'apparente diversità all'identità su cui si basa. Il pensiero del secolo XVII fa suo questo compito fondamentale [ereditato dal procedimento del metodo cartesiano] e cerca di estenderlo su territori sempre più vasti.» (Corsivo mio).

⁴¹ P. Valéry, op. cit., 92.

⁴² *Ibid.*, 95.

⁴³ Cfr. G. Agamben, 'L'io, l'occhio, la voce', in P. Valéry, op. cit., 108: «Più volte Valéry insiste sull'aspetto funzionale e operativo del suo 'ego' contro ogni rischio di sostanzializzazione [...] Ciò che egli cerca [...] è "Spingere all'estremo la funzione dell'io, e non la sua personalizzazione"».

dell'osservazione. È necessario sapere *che cosa* occorra osservare»⁴⁴. Cosa vede? Qual è il valore che attribuisce a ciò che vede? Quale processo avviene nel suo sguardo per cui egli possa astrarre dal mondo delle parti che valgono da indizi e materiale per il suo calcolo?

Anche Kracauer si sforza di aprire una prospettiva su questo stesso sguardo, per cui «[c]on la pretesa della ratio emancipata, quella totalità originaria si frantuma così in unità parziali, sterili e autosufficienti, che hanno unicamente valore funzionale e possono venir combinate in un numero qualsiasi, ma tuttavia sempre calcolabile, di mosaici»⁴⁵. Lo sguardo del detective opera quel processo per cui il reale è 'atomizzato', scomposto in fattori primi. Così le mutilazioni del cadavere, o i tratti comportamentali della psiche di un altro individuo, oppure una traccia di sangue, un oggetto lasciato in un luogo, una finestra che era rimasta aperta... tutti questi elementi disparati diventano ai suoi occhi significativi come momenti che attendono di trovare la loro collocazione entro una spiegazione unitaria, di essere formulati come Galileo ha messo 'in forma' i dati empirici nella legge per la caduta dei gravi. Qui l'elemento saliente, come dicevamo, è che entro la prospettiva aperta da questo singolare sguardo l'omicidio tolleri di essere considerato come un oggetto tra i tanti, e infine di essere risolto⁴⁶.

In *Scienza e meditazione* Martin Heidegger così descrive la scienza moderna: «La scienza 'ferma' (*stellt*) il reale (*das Wirkliche*). Essa lo ferma e lo interpella in modo che il reale di volta in volta si presenti [...] nella concatenazione constatabile di cause date. Il reale diventa così perseguibile e calcolabile. [...] In quanto la scienza moderna è teoria nel senso ora descritto, in ogni suo considerare (*Be-trachten*) il modo del suo perseguire (*Trachten*), cioè il modo del procedimento catturante-assicurante, ossia il metodo, ha la preminenza decisiva. [...] Il catturante-assicurante procedere di ogni teoria del reale è un calcolare. [...] Calcolare, nel senso ampio ed essenziale, significa: tener conto di una cosa, cioè prenderla in considerazione; contare su una cosa, cioè aspettarsela. In questo modo ogni oggettivazione del reale è un calcolare, sia che inseguia, attraverso la spiegazione causale, le conseguenze di determinate cause, sia che attraverso la morfologia essa si faccia un'idea delle cose, sia che si assicuri un certo contesto di connessioni ordinate nei suoi fondamenti»⁴⁷.

Questo è quanto accade agli oggetti nella prospettiva del detective: si manifestano in modo da potersi prestare ad un operare calcolante. Resta ancora da chiarire solo quale sia l'unità di questo calcolo, di definire in qualche modo cosa ne sia dell'oggetto che viene assunto in questo modo. «L'oggetto subisce una de-struzione (*Destruktion*) radicale, affinché il soggetto trascendentale si affermi in veste di legislatore»⁴⁸. Questa *Destruktion* è quanto si compie nello sguardo del detective. Un processo di selezione che dà significato e assume l'oggetto come momento staccato, privo di profondità, segno di quel significato. Ma, venendo a trarre le conclusioni *Idi* quanto abbiamo detto, questa *Destruktion* non tocca soltanto la singola traccia dell'assassino, che viene 'notata' e resa significativa nella spiegazione: tocca anche tutto quanto vi era di inquietante (*Unheimlich*) nella morte, tutto quanto vi era di in-familiare, o demoniaco, o metafisico, tutto quanto era di sacro nel corpo del defunto... Questa *Destruktion* veramente ci si mostra come l'esito di un processo che, per comodità, possiamo definire di 'secolarizzazione', che forse trova un suo avvio nell'Umanesimo rinascimentale, o forse è proprio connesso a quella 'questione

⁴⁴ E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, op. cit., 219.

⁴⁵ S. Kracauer, op. cit., 31..

⁴⁶ Va da sé che si commetterebbe un risibile *hysteron proteron* se si volesse sostenere che Poe abbia inventato da sé la risoluzione deduttiva di un caso di omicidio. La figura di Auguste Dupin va trattata come niente più e niente meno che la prima comparsa nella letteratura di un tale agire; e come ciò che può mostrarcelo, attraverso lo specchio distorto dell'arte, in una singolare chiarezza.

⁴⁷ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano 2019⁴, a cura di G. Vattimo [tr. it. di *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954].

⁴⁸ S. Kracauer, op. cit., 98.

della tecnica' di cui parla Heidegger, quella storia della metafisica occidentale che trova il suo avvio nella stessa nascita del pensiero greco⁴⁹.

In seguito a questo momento distruttivo, ciò che ora occorre all'oggetto per essere oggetto del calcolo è una nuova forma, «la messa-in-forma (*Formung*) dell'informe»⁵⁰. Ancora, e per un'ultima volta, dobbiamo chiedere 'Che forma?' Mantenendo quel rapporto di filiazione tra scienza moderna e metodo del detective che ha guidato la nostra indagine, qui è ancora Heidegger che può venirci in aiuto. Ne *La questione della tecnica* egli dice a proposito della fisica moderna che «[...] a una cosa non potrà rinunciare mai, cioè al fatto che la natura si dia (*sich meldet*) in un qualche modo definibile in base al calcolo e rimanga impiegabile come un sistema di informazioni.»⁵¹. Ecco dunque qual è la forma che l'oggetto assume entro il sistema deduttivo: precisamente quella di un'informazione. La soluzione del caso, passando attraverso l'applicazione del metodo, si trasforma in un gioco di superfici. Ciò che Dupin vede nelle sue ispezioni non sono oggetti, cose, ma informazioni. Momenti di superficie, unità per la computazione. È spiegata anche la stranezza che ci si era presentata nel *Mistero di Marie Rogêt*, ossia che Dupin si applica a risolvere il caso assumendo informazioni solamente dalla lettura dei giornali: ciò di cui egli ha bisogno non è neppure l'osservazione diretta del luogo, ma soltanto la messa in rilievo di elementi discreti, informazioni, attraverso cui calcolare.

Ecco perché Dupin si mostra così inquietante: ci parla da un luogo particolare della mente, che in un uomo «non potrebbe protrarsi nel reale più di qualche quarto d'ora»⁵² in cui non si conosce profondità, ma ogni cosa si mostra solo nell'abbacinante nitore della sua superficie. Egli stesso si esprime all'incirca in questi termini: «[...] Vidocq era un uomo di buon intuito, e grande perseveranza. Ma, sprovvisto di una intelligenza allenata, sbagliava continuamente, proprio a causa della eccessiva concentrazione con cui conduceva le indagini. Tenendo l'oggetto troppo accosto, non riusciva a vedere con chiarezza. Magari riusciva a scorgere uno o due punti con estrema chiarezza, ma inevitabilmente perdeva di vista l'insieme. Si può eccedere anche nella profondità. La verità non sta sempre in fondo al pozzo. Credo anzi che ciò che soprattutto interessa stia in superficie.»⁵³ Questa stessa risoluzione pare suggerire la conclusione de *La lettera trafugata*, in cui si scopre che una compromettente lettera della regina, che era stata sottratta dal Ministro D., si trovava nel suo studio, nascosta in piena vista (un esito che Dupin aveva previsto al prefetto ancora prima di essere informato sulle circostanze del caso: «Forse è per l'appunto codesta semplicità che vi svia»⁵⁴).

La figura del detective mostra all'opera la riduzione in questo spazio bidimensionale di quello che, con un'espressione un po' abusata, si può dire 'l'abisso dell'uomo'. Da ciò quel carattere ingannevole, di imbonitore, che il suo nome annuncia: Dupin opera il travisamento, e nel travisamento, e di questo è consapevole. Egli può funzionare solo a costo di questo travisamento: il detective è una figura che non conosce profondità.

⁴⁹ La questione cui si è solo potuto accennare ha una portata immane, e non si può che rimandare, come riferimento solo più immediato, ancora a due scritti di Heidegger: cfr. M. Heidegger, 'La questione della tecnica', in *op. cit.* pp. 5-27; *Id.*, 'Oltrepassamento della metafisica', in *op. cit.* pp. 45-65.

⁵⁰ S. Kracauer, *op. cit.*, 100.

⁵¹ M. Heidegger, *op. cit.*, 17.

⁵² P. Valéry, *op. cit.*, 15.

⁵³ E. A. Poe, *Omicidi della Rue Morgue*, *op. cit.*, 231.

⁵⁴ E. A. Poe, *Lettera trafugata*, *op. cit.*, 473.