

Lavorare con piccoli indizi

... l'intérêt énorme que présentent dans les romans de Cooper un tronc d'arbre, une habitation de castors, un rocher, la peau d'un bison, un canot immobile, un feuillage à fleur d'eau.

Balzac

Tracce

Cominciamo con un racconto:

Un Ateniese che era venuto a Gerusalemme per apprendervi la saggezza, vi soggiornò tre anni senza raggiungere il suo scopo. Alla fine di questo periodo comprò uno schiavo guercio e disse: «Dopo tre anni e mezzo ho comperato uno schiavo guercio!» Il venditore gli replicò: «Che tu sia benedetto, è un uomo intelligente e dotato di grande chiaroveggenza». Quando furono usciti dalla città, lo schiavo gli disse: «Sbrigati che così raggiungeremo gli altri». «C'è dunque qualcuno che ci precede?» «Sì, e c'è anche una cammella guercia, gravida di due piccoli e carica di due otri, uno di vino e l'altro di aceto. È quattro miglia davanti a noi e il cammelliere è un pagano». «O popolo della malora! Tu, con un occhio solo, come fai a vedere che quella cammella non ha che un occhio?» «Perché ha brucato l'erba da un solo lato della strada». «E come sai che è gravida di due piccoli?» «Perché si è accucciata e ha lasciato l'impronta dei due piccoli». «Come fai a sapere che è carica di due otri, uno di vino e l'altro di aceto?» «Le gocce di vino affondano nel suolo, mentre quelle di aceto restano in superficie e sono effervescenti». «Come sai che il cammelliere è un pagano?» «Perché ha orinato sulla strada, mentre un ebreo fa sempre in modo da appartarsi». «E, per finire, come sai che sono quattro miglia davanti a noi?» «Perché è solo a questa distanza che si può riconoscere lo zoccolo di un cammello».

La chiaroveggenza dello schiavo si manifesta in due tempi: dapprima come abilità nel rilevare le tracce che sfuggono al suo padrone ateniese (a colui che, in tre anni e mezzo, ha vanamente cercato di impadronirsi della saggezza); poi come sapere, come capacità di accedere a un catalogo di "tracce" che gli permette di "tradurle" e di ricostruire - partendo da esse - uno scenario assente, invisibile, dice il racconto, a chi si serve soltanto dei propri occhi. Avendo affinato, forse in seguito alla menomazione, la sua capacità di osservare e di interpretare

le tracce, lo schiavo vede ben oltre l'orizzonte del suo padrone, vede a quattro miglia di distanza e sovverte ogni gerarchia apparente: è guercio, ma il suo occhio funziona come un potentissimo cannocchiale; è uno schiavo, ma dispone di un potere-sapere ben superiore a quello dell'uomo che lo ha comprato credendo di fare un cattivo affare e che non riesce a vedere nonostante sia dotato di due occhi.

La colpa, il difetto non sono dunque della città, di Gerusalemme, ma dell'ateniese incapace con due occhi di conquistare la saggezza di cui andava in cerca e che gli avrebbe consentito di vedere anche con un solo occhio. Se avesse saputo vedere, d'altronde, non avrebbe comprato uno schiavo guercio oppure, dopo averlo comprato, avrebbe messo al bando qualsiasi recriminazione. Il venditore si affretta a rassicurare l'acquirente in perfetta buona fede e con cognizione di causa: ha fatto un buon acquisto; ha comprato proprio ciò di cui aveva bisogno e di cui era andato vanamente in cerca per tre anni e mezzo, «un uomo intelligente e dotato di grande chiaroveggenza» che gli permetterà di acquisire, alla fine e per interposta persona, ciò che gli era sempre sfuggito. La dimostrazione sarà immediata e spettacolare.

Questo apologo si trova nel *Midrā'sh Ēkāh rabbā* e costituisce uno degli ultimi anelli di una catena che, nel 1929, Régis Messac ha pazientemente ricostruito, partendo dal terzo capitolo di *Zadig* e passando attraverso il cavaliere di Mailly, Cristoforo Armeno, *Le mille e una notte*, *Notizie sui profeti e sui re* di at-Ṭabarī e la sua riduzione in persiano a opera di Balaami. Di volta in volta, con identità diverse, vengono evocati uomini capaci di antivedere, di raccogliere indizi, di fissarli, di leggerli grazie alla competenza di cui dispongono e alla possibilità di accedere a un archivio che si è costituito negli anni e che rappresenta la base per ulteriori classificazioni.

Sono tutti, indovini e scienziati, progenitori di Holmes nell'universo dell'immaginario: Conan Doyle poteva conoscerli, o più probabilmente ignorarli, ma quando apriamo *Uno studio in rosso*, non possiamo non evocare le ombre di Zadig o dello schiavo guercio, appena Holmes, dopo avere compiuto con strane misurazioni un puntiglioso sopralluogo, dopo avere raccolto una «certa polvere grigiastra» e averla chiusa in una busta, dichiara agli sbalorditi investigatori di Scotland Yard:

Si è trattato di omicidio, e l'assassino è un uomo. È più alto di un metro e ottanta, nel pieno della maturità fisica, ha piedi piccoli considerata la statura, calza scarpe alquanto pesanti con la punta quadrata e fuma sigari marca Trichinopoly. È arrivato

qui insieme alla sua vittima, con una carrozza a quattro ruote tirata da un cavallo con tre ferri vecchi e uno nuovo allo zoccolo anteriore sinistro. Assai probabilmente l'assassino ha il viso florido e le unghie della sua mano destra sono piuttosto lunghe. Come vedete, sono solo poche indicazioni, ma potrebbero esservi di aiuto.

La sicurezza con cui Holmes riesce a risalire da quella «certa polvere grigiastra» alla marca dei sigari è fondata su uno studio attento e scientifico. Leggendo *Il segno dei quattro*, che Conan Doyle scriverà tre anni dopo, nel 1890, verremo a sapere che Holmes è autore di diverse monografie tra cui una, intitolata *Sulla distinzione tra le ceneri dei diversi tipi di tabacco*, dove si dice che «per l'occhio esercitato tra la cenere nera di un Trichinopoly e la polvere di un avana c'è una differenza grande quanto quella che intercorre tra un cavolfiore e una patata».

Ripetutamente Conan Doyle evidenzia i principi teorici su cui si fondano i clamorosi successi di Holmes: e lo fa nel modo più preciso e significativo fin dall'atto di nascita del personaggio. Un personaggio «piatto» se mai ce ne furono, secondo la famosa classificazione di Forster: vale a dire – dall'inizio alla fine della sua carriera – identico a se stesso, con le sue idiosincrasie, i suoi rituali, i suoi ritmi ipocondriaci, le crisi depressive che si alternano a repentine e frenetiche esplosioni di energia; e fedele a un metodo, di cui è padrone una volta per tutte e che è in grado di descrivere con una consapevolezza e una lucidità quasi sempre carenti nei suoi eredi.

Non è un caso che Holmes, quando lo incontriamo per la prima volta, lavori nel reparto di anatomia di un ospedale di Londra e che Conan Doyle, nelle sue memorie, dichiari di avere creato il proprio personaggio fondendo la lezione di Gaboriau con quella di Edgar Allan Poe e prelevando dai propri ricordi la fisionomia, le singolarità e lo «strano dono di cogliere i minimi dettagli» di colui che egli riconosceva come il proprio maestro, il dottor Joseph Bell, un medico in grado di formulare diagnosi impeccabili servendosi dell'inferenza semiotica.

Il metodo di Holmes si basa su due principi fondamentali, entrambi formulati nel romanzo d'esordio. Il primo, e il più famoso, si trova in un articolo scritto da Holmes in persona, le cui parole, in questa circostanza decisiva, vengono in tal modo sottratte da Conan Doyle alla mediazione di Watson:

Dalle unghie di una persona, dalla manica della sua giacca, dai suoi stivali, dal ginocchio dei pantaloni, dalle callosità sul pollice e l'indice, dalla sua espressione, dai polsini della camicia – da ciascuna di queste cose traspare chiaramente l'attività che

quella persona svolge. E che, da tutte insieme, un investigatore competente non possa risalire a un quadro complessivo, è pressoché inconcepibile.

Questa affermazione di metodo costituisce anche la trama preliminare, il protocollo in base al quale verranno svolte le successive indagini di Holmes. Non è difficile percepire in essa l'eco delle tesi enunciate all'inizio del XIX secolo da Cuvier, secondo cui «il più piccolo frammento osseo, la minima apofisi» mettono il ricercatore attento e abile in condizione di ricostruire con assoluta sicurezza l'intero organismo di uno dei grandi animali preistorici. D'altronde il nome del garante, taciuto nel 1887, quando il personaggio è appena stato concepito, viene rivelato apertamente alcuni anni dopo, nel 1891, quando Conan Doyle pubblica *Cinque semi d'arancio* e offre a Holmes l'occasione di un ulteriore e più esplicito *excursus* metodologico:

Come Cuvier poteva descrivere esattamente un animale osservandone un singolo osso, così un osservatore che ha afferrato pienamente un anello in una serie di incidenti dovrebbe essere in grado di indicare con precisione tutti gli altri sia precedenti che successivi.

Fare di Cuvier, di uno dei fondatori della paleontologia e dell'anatomia comparata, un modello, il prototipo dell'investigatore che, qualunque sia il suo campo d'indagine, adotta gli stessi principi e le stesse procedure, partendo dall'infinitamente piccolo e dall'apparentemente insignificante, fu la più proficua delle invenzioni. Per Conan Doyle fu soprattutto un modo elegante e funzionale per risolvere un problema narrativo e per collocare al centro delle sue storie un infallibile catalizzatore. Holmes, una volta che lo avesse avuto a disposizione, sarebbe stato messo in grado di battere ripetutamente sul tempo non solo Watson, non solo Scotland Yard e i colpevoli a cui dà trionfalmente la caccia, ma anche i suoi lettori.

Il modello Cuvier, abbiamo detto, fu una brillante invenzione. Non fu una invenzione di Conan Doyle. Molti anni prima i lettori che, all'inizio del 1841, avevano aperto la rivista «Commerce» e avevano letto il nono capitolo di *Une ténébreuse affaire*, una specie di archetipo del romanzo giallo, inserito più tardi da Balzac nelle *Scènes de la vie politique*, si erano imbattuti in un investigatore abile e ambiguo, sfuggente, glaciale, di nome Corentin, capace di sfruttare ogni interstizio, ogni minimo dettaglio per svolgere le sue indagini e portarle a una conclusione vittoriosa: partendo, ci dice Balzac, da uno sguardo, da una

parola, da una inflessione di voce allo stesso modo in cui *Cuvier devinait tout un animal disparu sur son sabot*.

Non c'è da stupirsi se si pensa che l'intero sistema della *Comédie humaine* è costruito da Balzac coniugando insieme i principi della nuova paleontologia e della fisiognomica di Lavater e che, in tal modo, nel suo universo "tutto si tiene": la forma del lobo o la struttura del viso hanno una storia e raccontano una storia; rientrano in una tipologia; si configurano agli occhi di coloro che hanno il dono della «seconda vista» (medici o scienziati o artisti o scrittori o, per delega, lettori) come infallibili indizi. Così la verruca sul naso del vecchio Grandet è, nel senso forte, un segno di identificazione: non dice solo una identità, la svolge sotto i nostri occhi. Il romanzo diventa in tal modo l'equivalente della più perfetta e miracolosa ricostruzione paleontologica: e il mondo che Balzac voleva a tutti i costi rappresentare, la società francese di cui si dichiarava l'umile segretario, erano "narrabili" (decifrabili con la narrazione) proprio perché erano pregiudizialmente costruiti come un sistema dove l'omologia tra il più piccolo frammento e la grande struttura era una legge di fondazione.

Il secondo dei grandi principi metodologici, che presiedono allo svolgimento delle indagini, viene enunciato da Conan Doyle nella *Conclusione* di *Uno studio in rosso*. Per risolvere un problema come quello che ha appena risolto, dice Holmes,

è essenziale riuscire a ragionare a ritroso ... Esistono uomini, pochi, che se mettete sotto i loro occhi un risultato sono capaci di ricostruire, basandosi sulla propria consapevolezza, i vari passi che hanno portato a quel risultato. Questo è ciò che intendo parlando di ragionamento regressivo o analitico.

In questo caso, se Watson non ci avesse assicurato, enumerando fin dalle prime pagine i limiti culturali del suo amico, che le conoscenze filosofiche di Holmes sono uguali a «zero», si potrebbe pensare che, tra le sue letture, debba esserci, in un passato più o meno remoto, anche Kant il quale, nei *Prolegomeni a ogni metafisica futura*, spiega come metodo analitico «significhi partire da ciò che si cerca come se sia dato e risalire poi alle condizioni sotto le quali questo è possibile». E aggiunge: «si potrebbe meglio definire questo metodo *regressivo* per distinguerlo da quello sintetico o *progressivo*». È proprio così, procedendo a ritroso, che Holmes riesce a formulare, puntualmente, le sue infallibili «profezie retrospettive».

Altre tracce

Ma ben più antiche (risalgono sino alla preistoria degli uomini cacciatori) sono le radici di quel paradigma indiziario che, ha dimostrato Carlo Ginzburg, «verso la fine dell'Ottocento» emerge «silenziosamente nell'ambito delle scienze umane». La ricostruzione proposta da Ginzburg è tanto ricca e ampia da rendere vano ogni tentativo di renderne conto e da impedire, per ragioni di economia, di enumerare uno per uno i debiti che ho contratto nei confronti del suo lavoro.

Tre sono le figure che forniscono a quel paradigma una sorta di esemplare rappresentazione: accanto a Holmes troviamo uno storico dell'arte, Giovanni Morelli, e Sigmund Freud.

Giudizi contrastanti sono stati espressi sull'efficacia, l'attendibilità e la pertinenza della strategia proposta da Morelli per giungere a una corretta attribuzione delle opere e per smascherare i falsi. Per quanto egli dichiarasse di avere modellato le sue ricerche secondo quel «metodo sperimentale» in cui la cultura positivista riconosceva uno dei propri fondamenti, alla base del suo lavoro poneva un postulato che, a quei tempi, doveva risultare discretamente paradossale: «Pel conoscitore l'unico vero documento ... in ultima analisi sta nell'opera stessa».

La drastica svalutazione degli argomenti esterni e il conseguente privilegio attribuito a quelli che potremmo definire i poteri o i valori di autocertificazione dell'opera costituiscono l'assunto su cui poggia la parte più nota del metodo: per scoprire la paternità di un quadro bisogna fondarsi sui particolari, su tutto ciò (unghie, lobi delle orecchie, dita delle mani o dei piedi) che per molto tempo è stato trascurato o ritenuto insignificante. È lì che il maestro rivela (e il falsario tradisce) se stesso: per scoprirlo, aggiunge Morelli, non basta certo «il senso innato dell'arte che col tempo diventa intuizione»; è necessaria «una scienza», che nasce da lunghi studi e dalla paziente costruzione di archivi ampi e flessibili.

Freud, dal canto suo, mostrò grande interesse e considerazione per il lavoro di Morelli da cui, nel 1914, ricavò una opportuna copertura metodologica al momento di pubblicare anonimo, su «Imago», il suo studio sul *Mosè di Michelangelo* che si apriva con una cauta premessa («non sono un intenditore [*Kunstkenner*] ma un profano») e che, svuo-

tando in qualche modo la psicoanalisi, la riduceva a una strategia conoscitiva. Più cauto, invece, si mostrò nei confronti del modello Holmes, in cui pure qualcuno aveva tempestivamente riconosciuto un parente della psicoanalisi. Tanto che in una lettera a Carl Gustav Jung del 18 giugno 1909 poteva evocarlo ironicamente e prenderlo come esempio per un caso in cui lui stesso, Freud, «aveva fatto le viste di indovinare la situazione reale in base a tenui indizi» e si era fondato, invece, su «comunicazioni» ricevute in precedenza dal suo corrispondente.

Questo non toglie che Freud, quando nel semestre invernale 1915-16 si presentò agli studenti dell'Università di Vienna per introdurli allo studio della psicoanalisi, non trovò di meglio che partire dai lapsus e dagli atti mancati. Scelta, gli parve, che doveva a tutti i costi essere giustificata perché i suoi ascoltatori avrebbero potuto, in caso contrario, trovare almeno strano che ci si concentrasse su qualcosa di tanto periferico e irrilevante. Ma i materiali della psicoanalisi, precisava Freud, sono forniti da ciò che le altre scienze mettono da parte: «dai rimasugli, per così dire, del mondo dei fenomeni». A quel punto, con abile mossa retorica, gli ascoltatori potevano essere invitati a compiere uno sforzo di immaginazione e a entrare nella parte:

Se, in qualità di agenti investigatori, partecipate alle indagini su un assassinio, vi aspettate davvero di trovare la fotografia del colpevole sul luogo del delitto con tanto di indirizzo accluso oppure non dovrete necessariamente accontentarvi di tracce relativamente lievi e non molto perspicue della persona ricercata? Non sottovalutiamo questi piccoli indizi: forse, a partire da essi, sarà possibile trovarsi sulle tracce di qualcosa di più grande.

Questa similitudine viene proposta all'inizio della seconda lezione; nel corso della prima Freud ne aveva avanzate altre due che, per contrasto o analogia, gli avevano consentito di mettere a fuoco, con successive approssimazioni, il lavoro psicoanalitico.

La medicina tradizionale, aveva detto, si basa sul «vedere»: il preparato anatomico, la reazione chimica, l'accorciarsi di un muscolo quando viene sottoposto a un'adeguata stimolazione. Gli studenti sono in tal caso «testimoni» e il docente di medicina «svolge prevalentemente la parte di una guida e di un commentatore che vi accompagna attraverso un museo». Con la psicoanalisi le cose vanno diversamente. Il medico ascolta, non ha niente da mettere sotto gli occhi, niente che «si possa toccare con mano». Si trova nelle stesse condizioni in cui si

trova uno storico che parla di epoche remote, anche se ben diversi sono i mezzi, le risorse, i protocolli di cui l'uno e l'altro possono servirsi. Più pertinente, più maneggevole è il paragone offerto dal lavoro del detective. Non è un caso (né è sottovalutabile) che al momento di fornire ad ascoltatori disinformati una prima idea delle procedure e dei sistemi di indagine della psicoanalisi, Freud abbia evocato proprio il modello di un investigatore, non battezzato nella circostanza, e tuttavia facilmente riconoscibile; e non è un caso che, subito dopo, insista.

Se – continua – si affronta il materiale di cui si può disporre «senza ipotesi o aspettative preconcepite, e se si ha fortuna, anche da un lavoro così privo di pretese può scaturire un appiglio per affrontare i problemi più importanti, grazie al nesso che lega tutto al tutto, anche il piccolo con il grande». Qualcuno, continua, potrebbe respingere una simile conclusione e pensare che nella realtà si presentano cose e accadimenti di così scarso peso da sottrarsi a quella legge di concatenazione universale. Ma in tal modo ci si assume una grave responsabilità perché «chi spezza il determinismo naturale in un singolo punto, manda all'aria l'intera concezione scientifica dell'universo». Se l'investigatore-analista può avere successo, è solo perché il suo lavoro e i suoi protocolli operativi sono coperti da questa sorta di «grande ombrello». Al di fuori di un rigoroso determinismo, i piccoli indizi non conducono da nessuna parte; il metodo crolla e travolge in ugual modo la ricostruzione indiziaria e il procedimento analitico.

La posizione di Freud appare, nel 1916, non meno rigida di quanto lo fosse quindici anni prima, quando scriveva la *Psicopatologia della vita quotidiana* e dichiarava che «nello psichico non esiste nulla di arbitrario e nulla di indeterminato». Se in tal modo era il «libero arbitrio» a essere screditato, tanto peggio per il libero arbitrio: Freud poteva sempre rifugiarsi dietro le ragioni e la neutralità etica della scienza.

D'altronde, sosteneva, la percezione della necessità psichica è generalmente diffusa quando sono in gioco «le grandi e importanti decisioni della volontà». E poco importa se, nel tentativo di preservare una zona franca, si asserisce che, per quanto riguarda decisioni irrilevanti, «il nostro comportamento avrebbe potuto essere completamente diverso e che abbiamo agito in base a una volontà libera e non condizionata». Simili asserzioni si basano, secondo Freud, su un disconoscimento ormai insostenibile: non si può infatti ignorare, alla luce della psicoanalisi, che accanto alle motivazioni cosce esistono

anche motivazioni inconsce, che agiscono a nostra insaputa e che si prendono gioco dei nostri sentimenti: «così la determinazione nella vita psichica si realizza senza lacune».

La posta per Freud è altissima: sono in gioco, ai suoi occhi, i fondamenti stessi della psicoanalisi. Il piccolo indizio, l'errore di pronuncia o di scrittura, l'atto mancato, il lapsus significano solo se sono «tracce»: solo se ammettiamo o presupponiamo una determinazione che conferisce a ogni frammento valore e peso semantico. In caso contrario il granello di polvere, l'alterazione di una parola, un gesto, un tic, una distorsione sintattica si riducono alla loro mera apparenza; non appartengono a una storia; non hanno una storia e non possono raccontarla: sono semplici residuati in un universo di cui sono state sciolte le maglie e che è precipitato nell'ombra. Ad andare in frantumi è la possibilità di qualsiasi inferenza e, insieme, di ogni ipotizzabile ermeneutica freudiana.

La psicoterapia, scriverà Freud nel 1932, può avere successo solo se si parte dal principio che un cristallo, buttato in terra, si frantuma non in modo arbitrario, ma secondo le sue linee di sfaldatura «in pezzi i cui contorni, benché invisibili, erano tuttavia determinati in precedenza dalla struttura di quello stesso cristallo». Se così non fosse, non si potrebbe in alcun modo ricostruire, partendo da uno di quei frammenti, la forma dell'intero cristallo. Freud aveva dunque un assoluto bisogno di salvaguardare un simile principio, se non voleva mettere a repentaglio la legittimità degli strumenti di analisi a cui aveva dato forma nel corso del suo lavoro.

Nel frattempo, però, aveva reso più flessibile e più articolata la sua posizione: in una nota, aggiunta nel 1920 alla *Psicopatologia della vita quotidiana*; e soprattutto, nello stesso 1920, in una delle sue storie cliniche, *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile*, dove, all'inizio del quarto paragrafo, leggiamo:

Fino a quando seguiamo lo sviluppo del caso a ritroso, a partire dal suo esito finale, appare di fronte a noi un insieme senza lacune e pensiamo di avere raggiunto una visione degli eventi del tutto soddisfacente e forse anche completa. Ma se percorriamo la via opposta, se partiamo dalle premesse a cui siamo risaliti mediante l'analisi, e cerchiamo di seguirle fino al risultato, l'impressione di una concatenazione necessaria e non altrimenti determinabile viene meno. Ci accorgiamo immediatamente che l'esito avrebbe potuto essere diverso e che questo diverso esito avremmo potuto capirlo e spiegarlo egualmente bene. La sintesi non è dunque altrettanto soddisfacente dell'analisi; in altre parole la conoscenza delle premesse non ci permetterebbe di prevedere la natura dei risultati.

Riprendendo una precedente citazione, potremmo dire che qui Freud definisce analitico e regressivo il proprio metodo, contrappo-
nendolo a quello sintetico o progressivo. Segna in tal modo due fron-
tiere: da un lato quella che divide la psicoanalisi dalle scienze della
natura e che le preclude ogni possibile predittività; dall'altro quella
che impedisce di liquidare senz'altro il lavoro con piccoli indizi assi-
milandolo ai protocolli della divinazione. Le spiegazioni saranno in
ogni caso *ex post facto*: in nessun caso si potrà dire che il verificarsi di *a*
è sufficiente al verificarsi di *b*, e tuttavia il fatto che *b* si sia verificato
consentirà di indicare come necessario il precedente verificarsi di *a*. In
tal modo Freud si è procurato un passaporto che se non gli concederà
(come era fin dalle origini, e come rimase, nelle sue aspirazioni) di
superare i controlli forti delle scienze fisiche e matematiche, può per-
mettergli (o avrebbe dovuto permettergli) libero accesso nei territori
delle scienze umane.

Microscopie

Ma oltre a Zadig e ai suoi antenati, oltre a Cuvier, alla fisiogno-
mica, a Lavater, quel metodo o quel paradigma possono vantare anche
un'altra – non meno cospicua, per noi più significativa – genealogia.
Se c'è una scienza, una "scienza umana" che fin dalle origini si basa
sulla raccolta, la catalogazione e l'interpretazione di indizi, questa è la
filologia. Non c'è stemma di codici che possa ragionevolmente essere
costituito, non testimone che possa essere accettato o scartato se non
attraverso un lavoro di minuziosa e sistematica ricerca indiziaria: di
reperimento e di verifica degli errori, a cui (in base al loro essere mo-
nogenetici o poligenetici) andrà attribuito un diverso valore probato-
rio. Allo stesso modo non c'è attribuzione che un critico d'arte possa
realizzare se non passando attraverso un inventario delle differenze e
delle identità fino a un esame puntiglioso e microscopico di ogni cen-
timetro quadrato della superficie dipinta. Un simile esame, ha detto
Gianfranco Contini, potrà collocarsi (nella sua versione più elementa-
re di «morfologia delle figurazioni ... che ricorda la sistematica linnea-
na» e che fu «proposta da Giovanni Morelli») sul piano stilistico
oppure su quello più propriamente stilistico, dove l'attribuzionismo
«nelle sue manifestazioni supreme acquista dalla folgorante rapidità
dei passaggi un aspetto quasi mistico».

A differenza dell'attribuzionismo artistico che privilegia l'argomentazione interna, quello letterario è «in prima istanza "esterno" ... e arriva a cercare gli indizi iniziali addirittura attraverso le probabilità statistiche dei suoi stemmi». Se dalla sintesi teorica (il *Breviario di ecdotica*) passiamo all'introduzione al *Fiore*, abbiamo la possibilità di osservare gli atti di una accanita ricostruzione indiziaria.

Vediamo, a titolo di esempio, il modo in cui viene affrontato e risolto il problema della «firma interna» (*Durante*), che ricorre in LXXXII, 9 («Ch'e pur convien ch'i' soccorra Durante, | Chéd i' gli vo' tener sua promessa, | Ché trop[p]lo l'ò trovato fin amante») e in CCII, 14 («Ma spesso falla ciò che il folle crede: | Così avvenne al buon di ser Durante»). «Nel primo caso il nome sostituisce quello omologo, *Guillaume*, della *Rose* (citato da Jean): insipido e irrazionale sarebbe che al nome vero venisse surrogato "un pseudonimo"». In tal modo scompaiono dalla scena alcuni dei nomi che sono stati in varie circostanze, e con motivazioni di variabile consistenza, avanzati: come Rustico di Filippo, Lippo Pasci de' Bardi, Folgore da San Gimignano e Antonio Pucci. Se non si tratta di pseudonimo, e se da questa ipotesi si può sgombrare il campo, non resta che fermarsi su «*Durante*, il cui ipocorismo è *Dante*, cosa sempre presente alle menti: l'Alighieri, che si trova costantemente chiamato *Dante*, è a ventidue anni dalla morte, nel 1343, in un atto rogato in favore del figlio Jacopo (Piattoli, *Codice*, 252), denominato "Durante, ol. vocatus Dante, cd. Alagherii"; e che Dante sia ipocorismo di Durante, ripeteranno esplicitamente per l'Alighieri Filippo Villani e Bandino d'Arezzo». A questo punto Contini ritorna alla ipotesi, che sembrava scartata definitivamente, della pseudonimia che appare ora recuperabile «in quanto legata alla lettura di *durante* come "sopportatore con pazienza": l'*interpretatio nominis* può avere indotto ad adottare la forma completa invece dell'ipocorismo (lo insinuò già G. Mazzoni)».

Nel secondo caso ci troviamo di fronte a una interpolazione rispetto al testo della *Rose*: se è legittimo chiedersene il perché, si può allora, per via di congettura, avanzare che l'autore della parafrasi abbia voluto «affermare l'unicità di mano del testo italiano» in contrasto con il testo francese, dove due (Guillaume de Loris e Jean de Meung) sono i nomi degli autori. In ogni caso arbitrario è pensare che «ser» sia un'allusione a funzioni notarili di Durante: perché se mai andrà riconosciuto «che ha quella stessa portata burlesco-enfatica che *ser*

Baratto (CXXIX, 10) e *ser Malabocca* (CXXXVI, 1 e CCXXVI, 14): né *Baratto* né *Malabocca* sono o notai o preti. Si aggiungano il *ser Martino* di *Par.* XIII 139, il *ser costui* del sonetto forse dantesco *Amore e monna Lagia e Guido ed io*. Caduto così «*ser Durante notaio*», cadono anche «le più o meno timide identificazioni» con *ser Durante* da San Miniato e *ser Durante* di Giovanni per non parlare di quella «con un *ser Dante* o *Durante* degli Abati, di cui non risulta che scrivesse un sol verso».

Dopo avere così ripreso e confutato una serie di congetture, proposte in vari tempi con diverse, e più o meno persuasive, argomentazioni, Contini è giunto alla stretta della sua dimostrazione che non appare meno brillante di quelle a cui abbiamo avuto modo di assistere in precedenza:

Se l'autore del *Fiore* è un rimatore *Durante* o *Dante* altrimenti noto, la scelta è fra *Dante* da Maiano e l'*Alighieri*. E qui la soluzione è affidata a una perizia linguistica. Uno sforzo di rintracciamento di affinità linguistiche tra il *Fiore* e il *Maianese* è stato eseguito, anche eccedendo in buona volontà, dal Vallone (*Dante* cit., pp. 508-11), e il risultato non è stato favorevole: coincidenze in gallicismi del gusto sicilianeggiante, di ordinaria amministrazione. Per il momento, un indizio a favore dell'*Alighieri* si ha nella presenza d'una firma interna anche (ma con l'ipocorismo) nella *Commedia* (*Purg.* xxx 55), la sublime trovata del nome registrato per necessità. Essa risponde a uno dei più sottili costumi retorici medioevali, quello per esempio che governa il ritardo del nome dell'eroe (qui non dell'autore) nei romanzi di Chrétien de Troyes (ovviamente ignoti nell'originale a *Dante*). Nobile è il livello mentale.

L'indagine naturalmente non è finita e prosegue con l'esame degli altri argomenti esterni, prima di arrivare agli argomenti interni e a quella perizia linguistica cui è demandato, come abbiamo visto, il compito di dirimere la questione tra i due candidati superstiti. Non potendo per ragioni di economia seguire passo passo questa ricostruzione, non posso che rimandare al testo di Contini. Ma dal punto di vista che qui è stato privilegiato (e che prescinde deliberatamente da qualsiasi valutazione degli esiti), l'esempio – per quanto parziale – può risultare adeguato. «*Ser*» ad esempio: come tutti gli indizi è ancipite, cenere grigia, traccia, impronta sulla polvere. Bisogna saperlo leggere: premesso al nome può indicare un «titolo professionale» e condurre, come è accaduto, su una falsa strada. Ma, alla luce del sistema, appare investito da una diversa connotazione «burlesco-enfatica» e perde ogni valore anagrafico. Allo stesso modo «*Durante*»: opaco e suscettibile di dirottare l'indagine fino a quando si ignora il suo ipocorismo,

e illuminante, viceversa, quando la competenza riesuma le due «forme» in un atto notarile del 1343 «rogato in favore» di Jacopo Alighieri.

Ma, nell'ambito degli studi letterari, la giurisdizione indiziaria non si limita alla pura filologia. Il procedimento su cui si basa *l'explication des textes*, diceva Leo Spitzer, è quello «per cui *ex ungue* si riconosce *leonem*»: si tratta «di cercare, nei particolari linguistici del più piccolo organismo artistico, lo spirito e la natura di un grande scrittore (e, dove ciò è possibile, della sua epoca)». Basta allora prendere una poesia d'occasione scritta da Voltaire, quando aveva trentasei anni, e fissare l'attenzione sull'alternarsi vertiginoso dei pronomi (*tu* e *vous*) con cui si rivolge all'amata e che si rincorrono all'interno di quattro strofe, perché la crosta arcadica vada in briciole e venga a galla un'impronta caratteristica insieme di Voltaire e del suo secolo: quei pronomi, dice Spitzer, sono una convenzione linguistica e Voltaire la sconvolge attirando «il suo lettore in quel vortice di arbitraria relatività che per lui era la vita (si pensi a *Candide*)». Oppure si prenda una lettera indirizzata dallo stesso Voltaire a Mme Necker il 19 giugno 1770, e si veda Spitzer alle prese con l'ultima parte della lettera, che comincia – «cosa piuttosto sorprendente per chi abbia familiarità con lo stile di Voltaire» – con un *mais* e che sposta bruscamente il campo di visione con l'equivalente di un gesto di ripulsa.

A fondamento delle sue indagini Spitzer pone un «postulato» che ricava, dice, dal pensiero di Karl Vossler: «a qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa ... un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto». Se a questo si aggiunge un altro «assioma» – quello relativo al rapporto di necessità e interdipendenza che lega «parola» e «opera» e che prevede una corrispondenza tra microstruttura e macrostruttura tanto perfetta da escludere il caso e ogni potenziale irrilevanza semantica del frammento, a cui, per quanto piccolo, viene così riconosciuta la possibilità di rivelare il sistema nel suo insieme –, non sarà difficile riconoscere, accanto all'impronta di Croce, percepibile in alcune delle formulazioni di Spitzer come già in quelle di Vossler, anche quella di non occasionali né sporadiche letture freudiane: o almeno risulterà impossibile non riconoscere la compatibilità tra simili premesse e quelle di alcuni investigatori in cui ci è già accaduto di imbatterci. Tanto che il circolo ermeneutico,

il circolo della comprensione (*Zirkel im Verstehen*) può essere presentato da Spitzer come una semplice «estensione del nostro consueto modo di formare i giudizi»:

Per esempio, un giovanotto entra nel mio studio. La prima cosa che mi colpisce è un particolare secondario, una cravatta chiassosa. Che cosa facciamo, nella vita di ogni giorno, quando conosciamo una persona per la prima volta? Non facciamo altro che isolare un particolare del genere, un particolare che salta agli occhi, dalla sua personalità totale. Dopo di che, si procede a un'ipotesi provvisoria: decido che quest'uomo ha una tendenza ad affermare la sua personalità a spese del buon gusto. Il passo successivo consiste nel verificare se la stessa caratteristica si estende ad altre zone della personalità; se l'ipotesi originaria è corretta, verrà confermata dall'osservazione di altri particolari.

È difficile resistere alla tentazione e non segnalare che quella cravatta chiassosa equivale al fango sulle scarpe di Watson: e se l'una e l'altro costituiscono la base per ipotesi provvisorie, e che andranno verificate nel corso dell'indagine, diversa natura ovviamente, ma non diversa funzione, avranno gli indizi testuali, raccolti e accantonati, ripercorrendo ripetutamente il tragitto dalla periferia al centro e dal centro alla periferia, da parte di un critico in attesa di avvertire il miracoloso *clic* che consentirà di accedere al segreto dell'opera.

Le implicazioni degli assiomi di Spitzer risulteranno anche più evidenti se paragoniamo le sue indagini a quelle, in cui perfino più accanita e sistematica appare l'attenzione al particolare, di Roman Jakobson: il quale, pur agguerrito teorico, nel corso delle sue «microscopie» sembra procedere con molta maggiore circospezione al momento di assumere impegni metodologici troppo cogenti. Se lo vediamo al lavoro sul cxxix sonetto di Shakespeare, o su *Les Chats* di Baudelaire, o sull'ultimo *Spleen* che incontriamo nelle *Fleurs du Mal*, o ancora sulle poesie di Hölderlin-Scardanelli, e se assistiamo ai suoi ripetuti, virtuosistici e implacabili scrutini di forme metriche e grammaticali, di occorrenze, di ripetizioni, di parallelismi, di *mass-words* e di *specular symmetries*, avremo la sensazione di trovarci di fronte piuttosto a una ripresa del modello anatomico a scapito di quello semeiotico, a una attenzione ai particolari in quanto tali e non in quanto indizi: sono, e non a caso, le esplorazioni di un grande linguista.

Su un piano molto diverso da quello di Spitzer, ma con non minore determinazione a partire dai dettagli e a costruire attorno ad essi un'indagine articolata narrativamente come una *detective story*, si muo-

ve un altro lettore di Freud, Giacomo Debenedetti, a cui chiederò un ultimo esempio.

In uno dei suoi saggi su Alfieri (*Nascita delle tragedie*) mette a fuoco un vero e proprio doppio, a cui il suo protagonista ha dato vita e forma delegandogli una serie di responsabilità, di incarichi, di scommesse, di idiosincrasie e di abbaglianti autorappresentazioni: a partire dal momento in cui, a sé «bambino ignaro dei mezzi», Alfieri ha affidato, con abile regia, la «rozza» ma sintomatica organizzazione di un tentativo di suicidio. «Quel personaggio è collegato, e non sa nemmeno come, alla regione dei simboli e degli emblemi interni, zona magica e sacra. Quel personaggio adempie incarichi rituali».

«Perché – aggiunge Debenedetti dopo una pausa – l'Alfieri è anche un adepto di rituali», nonostante il suo «animo perfettamente laico» e il suo rifiuto di ogni pratica superstiziosa. L'affermazione non è immune da rischi, e siccome qui viene collocata la nascita del poeta tragico, la dimostrazione è obbligatoria: verrà fornita a partire da un episodio trascurato da generazioni di lettori – niente altro che un aneddoto infantile, un «rimasuglio del mondo dei fenomeni». Debenedetti rievoca il momento in cui Alfieri racconta del suo «amore per i novizi del Carmine»:

Già l'aura in cui quel sentimento è nato è aura di riti: oltre l'ascoltare musica, che è sempre formula incantatoria, egli vede nella Chiesa «uffiziare quei frati, e far tutte le cerimonie della Messa cantata, processione, e simili». Succede finalmente che un giorno il bambino Alfieri, sei anni all'incirca, va a cercare nei due vocabolari latino e italiano l'articolo frati e, «cassata in ambidue la parola», vi scrive Padri, «credendomi» spiega «di nobilitare, o che so io d'altro, quei novizietti». Attenzione: ha compiuto un atto oggettivo che non può raggiungere l'oggetto, e lui lo sa; ma in altro modo sa che, per vie incalcolabili, quella stessa intenzione, com'è arrivata ad agire sul simbolo, ripasserà per l'invisibile donde promana e toccherà la cosa simboleggiata con una influenza benevola. In ogni caso, il rito gli ha dato la consolazione di agire, ha come stabilito un rapporto nuovo coi fraticelli. Mediante un'offerta, egli ha placato il suo senso di dipendere da loro, che lo soggiogava con desideri e malinconia. Il rito gli serve dunque a manifestare contenuti refrattari, a propiziare l'invisibile, operando sul visibile. E anche la propensione per quella pratica ci riconduce ai due motivi che continuano ad affiorare nell'Alfieri: la presenza di un segreto, una tecnica per immunizzarsi dagli eventi.

Dal canto nostro, lettori di Debenedetti, abbiamo assistito a una sorta di cerimonia di secondo grado: il frammento, come un capello, un'unghia, un lembo di stoffa tra le mani di uno stregone, è servito

per suscitare una presenza, per evocarla e convocarla e costringerla a cedere il segreto che, qui e altrove, sembra costituire l'oggetto ultimo e insieme il motore della ricerca. Scopo della critica, per Debenedetti, è raggiungere una rivelazione: che ha certo valore di epifania, di messa in luce di una verità altrimenti nascosta, ma che – dal punto di vista narrativo – ha anche la funzione di un *coup de théâtre*, preparato con cura non minore di quella impiegata da Holmes per far scattare le proprie chiavi o da Freud al momento di sottoporre la forma ultima della sua «costruzione» alla conferma del paziente. Il *puzzle* trova la propria impreveduta e sorprendente leggibilità. I pezzi disseminati sul tavolo si incastreranno gli uni negli altri, la trama verrà alla luce e gli indizi, pazientemente raccolti, collaboreranno in un disegno alla fine riconoscibile.

Le grandi macchine

Tutti conoscono la stupefazione di M. Jourdain quando si accorse di fare della prosa senza saperlo. C'è almeno una categoria di lettori che potrebbero dire a se stessi di avere adottato senza saperlo un paradigma indiziario: è una categoria molto ampia e comprende tutti coloro che hanno praticato, più o meno saltuariamente, i grandi romanzi-macchina, i romanzi che trascinavano nel vortice dell'«e poi... e poi...», che non davano tregua e che facevano infallibilmente rivivere, con il loro ritmo incantatorio, il modello delle letture infantili rievocate da Walter Benjamin: «Per una settimana si era prigionieri del turbinio del testo, che lieve e segreto, fitto e incessante, ti avvolgeva come neve. Vi si entrava con sconfinata fiducia. Silenzio del libro, che invitava ad andare avanti, avanti!»

Sarebbe un errore se, osservando un simile lettore, che appare sprofondato in un universo a parte e segregato da pareti invisibili, dimenticassimo che – al di là della cerimonia incantatoria, dell'abbandono, della defezione – quel lettore deve compiere un lavoro, adeguarsi a regole, mobilitare una tecnica senza la quale il libro resterebbe inerte tra le sue mani. Una volta che ha dischiuso la porta, il mondo che lo accoglie provvede a istruirlo, a guidarlo, a imporgli norme di iniziazione: dopo pochi passi ci troviamo al centro di una macchina che si costruisce da sola e che, per funzionare, ha bisogno che chi legge si tra-

sformi in un collaboratore premuroso e solerte, pronto ad attivare tutti gli orizzonti di attesa che il libro ha di volta in volta proposto innestandoli con codici culturali e pratiche di ricezione presenti nel contesto.

Conrad era solito dire che uno scrittore deve ad ogni giro di frase preparare «una piccola scossa» ai propri lettori. In realtà un romanziere dell'Ottocento (si chiami Balzac o Dickens o Dostoevskij), uno di quelli che non avevano visto incrinarsi la loro fiducia nel funzionamento delle grandi macchine a cui abbiamo accennato, costruisce – pagina dopo pagina – segreti, trappole, esche e lancia instancabilmente una serie di sfide ermeneutiche con cui il lettore è costretto a misurarsi. Anticipazioni, posticipazioni, allusioni, squilibrio programmato e congiunturale dei saperi sono alcuni dei mezzi che trasformano il lettore, ne abbia più o meno consapevolezza, in un instancabile risolutore di enigmi: se non riesce a risolverli almeno in parte, il libro si chiude davanti a lui, lo trasforma in un residuo superfluo. Indizi e falsi indizi, slealtà narrative, finte si inseguono da una riga all'altra e forniscono i materiali di una trama fluida, che deve essere costruita e ricostruita in un gioco di combinazioni e di intrecci possibili. Il libro è, può certo essere, una «macchina pigra» (Eco), ma è anche una macchina che mette a disposizione l'energia indispensabile al suo funzionamento.

La soluzione degli enigmi richiede in ogni caso minuziosa attenzione ai dettagli, perché gli elementi indispensabili a quella soluzione possono nascondersi in un aggettivo, in una ripetizione, in un lapsus, in un giro di frase, perfino in una virgola; e richiede, soprattutto, la capacità di organizzare rapidamente quegli indizi, man mano che vengono registrati, in un archivio flessibile e di accesso immediato. Perché se a volte l'enigma è di facile soluzione e possiamo limitarci a consultare i nostri desideri e gli orizzonti di attesa che si fondano su di essi, altre volte – se ha allentato troppo i ritmi, se le maglie si sono dilatate, se la sua memoria non gli mette a disposizione una “scatola” esauriente e pronta in ogni momento – il lettore rischia di trovarsi disorientato e inerme, incapace di assolvere il proprio compito o costretto a procedere a tentoni.

Un esempio di “enigma difficile” è quello di fronte a cui il lettore si trova dopo avere letto una sessantina di pagine del *Curé de village*. Qui Balzac fornisce una delle sue più strepitose prove di costruttore

di intrecci. A Limoges, una delle cittadine francesi che costellano l'atlante della *Comédie humaine*, è stato commesso un delitto; le indagini procedono a rilento; il lettore, sobillato dalla voce narrativa, ha concepito sospetti che il testo dovrà dissolvere o confermare. Improvvisamente si apre un sipario e ci troviamo di fronte a quella che, sulle prime, sembra una delle numerose prove di bravura descrittiva che i lettori di Balzac ben conoscono.

È necessaria una lunga citazione:

Il palazzo vescovile di Limoges è situato su una collina che costeggia la Vienne e i suoi giardini, sostenuti da forti muraglie coronate da balaustre, scendono a terrazze, adeguandosi agli scoscendimenti naturali del terreno. Tale è l'elevazione di questa collina che il faubourg Saint-Étienne, sulla riva opposta, sembra adagiato ai piedi dell'ultima terrazza. Di là, a seconda della direzione che si prende passeggiando, il fiume si rivela allo sguardo sia d'infilata, sia di traverso, in mezzo a un ricco panorama. Verso ovest, oltre i giardini del vescovado, la Vienne sembra gettarsi sulla città dopo aver compiuto un'elegante curva che la porta a costeggiare il faubourg Saint-Martial. Oltre il faubourg, a poca distanza, c'è una graziosa casa di campagna detta Cluzeau, la cui massa si vede dalle terrazze più sporgenti e, per un effetto di prospettiva, sembra sposarsi ai campanili del faubourg. Di fronte a Cluzeau si trova quell'isola scavata da una insenatura rotondeggiante e coperta di alberi e di pioppi che al tempo della sua prima giovinezza Véronique aveva battezzato Île-de-France. A est l'orizzonte è occupato da colline disposte ad anfiteatro. La magia del luogo e la ricca semplicità della costruzione fanno del palazzo vescovile il monumento più notevole di questa città dove i costruttori non si segnalano né per la scelta dei materiali né per l'architettura. Da tempo familiarizzato con le bellezze che raccomandano questi giardini a coloro che compiono «viaggi pittoreschi», l'abate Dutheil, accompagnato da M. de Grancour, scese di terrazza in terrazza senza prestare attenzione ai colori rossi, ai toni arancione, alle tinte violacee che il tramonto gettava sui vecchi muri e sulle balaustre delle rampe, sulle case del faubourg e sulle acque del fiume. Cercava il vescovo, che era seduto in un angolo dell'ultimo dei suoi terrazzi sotto una pergola di viti, dove era venuto a prendere il suo dessert abbandonandosi all'incanto della sera. I pioppi dell'isola sembravano in quel momento dividere le acque con le ombre allungate delle loro chiome già ingiallite, a cui il sole dava l'apparenza di fronde d'oro. Le luci del tramonto, variamente riflesse da masse di verdi diversi, producevano una magnifica mescolanza di toni pieni di melanconia. In fondo alla valle, una nappa di bolle scintillanti fremeva nella Vienne sotto la leggera brezza della sera, e metteva i risalto le superfici brune dei tetti del faubourg Saint-Étienne. I campanili e i culmini del faubourg Saint-Martial, bagnati di luce, si mescolavano ai pampini dei pergolati. Il dolce mormorio di una città di provincia seminascosta nell'arco rientrante del fiume, la dolcezza dell'aria, tutto contribuiva a immergere il prelato in quella tranquillità raccomandata da tutti gli autori che si sono occupati della digestione; i suoi occhi erano macchinalmente puntati sulla riva destra del fiume, nel punto in cui le ombre dei grandi pioppi dell'isola toccavano, dalla parte

del faubourg Saint-Étienne, le mura di cinta del luogo dove era stato commesso il duplice omicidio del vecchio Pingret e della sua serva; ma quando la sua piccola e momentanea felicità fu turbata dai problemi che i suoi gran vicari richiamarono alla sua memoria, i suoi sguardi si riempirono di pensieri impenetrabili. I due preti attribuirono questa distrazione al fastidio, mentre, al contrario, il prelato vedeva nelle sabbie della Vienne la parola dell'enigma che proprio allora veniva cercata dai Vaneaulx e dalla Giustizia.

Dunque il vescovo ha risolto l'enigma: lo ha risolto "leggendo" il paesaggio, decifrandolo, mettendo insieme i vari elementi che Balzac ha descritto l'uno dopo l'altro con il solito scrupolo inventariale. Ma invano il lettore cercherà nelle righe e nelle pagine immediatamente successive quella risoluzione: la sfida è aperta; per accettarla non resta che tornare sui propri passi, rileggere questa pagina, sforzarsi di decifrarla, di trovare la chiave che dia ai luoghi il loro significato, che sciolga la crittografia del paesaggio. Non bisogna trascurare nulla, nessuna inezia: non a caso un romanziere come Nabokov esigeva dai propri studenti che disegnassero con ogni scrupolo la pianta dei luoghi così come era desumibile dalla lettura dei singoli testi narrativi. Ma anche se il lettore si misurasse con questo esercizio e cercasse di disporre scrupolosamente sulla carta i campanili, la Vienne, l'isola, i pioppi, il faubourg Saint-Étienne e il faubourg Saint-Martial, la sua lettura sarebbe destinata a un irreparabile fallimento. A meno che la sua memoria non fosse tanto agile, pronta e fedele da suggerirgli che qui Balzac, nella sua panoramica, omette deliberatamente una indicazione che ha fornito una trentina di pagine prima e che sola può consentirgli di ricomporre il puzzle e di indovinare quello che nel paesaggio serale hanno *letto* gli occhi del vescovo.

Ancora sulle grandi macchine

Spesso i lettori di quelle grandi macchine dovevano fare i conti con i romanzi a puntate, che imponevano condizioni particolari di approccio alle storie (scandite da pause talvolta di pochi giorni, altre volte anche di un mese) e facevano della lettura un esercizio scopertamente, necessariamente indiziario. I lettori, ma anche i narratori, erano costretti a misurarsi con quei ritmi di ricezione e a modificare le loro strategie: la curiosità andava tenuta all'erta di volta in volta e nessun

mezzo era altrettanto efficace (forse nessun altro mezzo era possibile) quanto disseminare indizi, predisporre piste da seguire che permettessero, a chi leggeva e aspettava, di costruirsi storie ipotetiche, storie che avrebbero dovuto essere verificate e paragonate a quella che avrebbe poi effettivamente preso forma nelle settimane e nei mesi seguenti.

L'abilità del narratore consisteva anche nel saper mobilitare l'ancestrale desiderio di prevedere il futuro, che – frustrato nella vita quotidiana e relegato nell'ambito di pratiche improbabili e superstiziose – poteva trovare qui, nell'ambito della finzione, un suo pieno e trionfale soddisfacimento: ma dopo lunghe attese, dopo tormentose sospensioni in cui intrecci altamente prevedibili (o resi prevedibili dal moltiplicarsi dei segnali) venivano messi a repentaglio dall'intenzione di intorbidare le acque al momento opportuno e di mettere in ombra la necessità. Jacques Monod ha detto una volta che, a contraddistinguere gli esseri viventi, c'è una struttura regolata da «un determinismo autonomo, preciso, rigoroso, che implica una "libertà" quasi totale nei confronti di agenti o condizioni esterne» e che li distingue drasticamente dagli «artefatti»: il romanzo classico appare (almeno sul piano progettuale) teso a imitare quella struttura e a presentarsi come un sistema dove tutto, idealmente, si tiene o dovrebbe tenersi. Da questo punto di vista è un artefatto anomalo.

Un osservatorio privilegiato per spiare il lavoro del lettore ci viene offerto da *Barnaby Rudge* di Dickens, che uscì a puntate nel 1841 e che, nello stesso 1841, trovò un recensore di eccezione: Edgar Allan Poe, che non esitò a parlarne quando aveva letto soltanto dodici capitoli degli ottantadue di cui si compone l'intero romanzo. Un rapido e parziale riassunto di quei dodici capitoli, o meglio del "mistero" che in essi viene messo in scena e scrupolosamente incappucciato di buio, è indispensabile per capire il lavoro compiuto da Poe.

Al crepuscolo di un giorno di marzo del 1775 alcune persone si ritrovano nella sala da pranzo della Cuccagna, una locanda che sorge ai margini della foresta di Epping, a circa dodici miglia da Londra. Ci sono il padrone, John Willet, tre avventori abituali, un giovane di cui non viene mai pronunciato il nome, e che tuttavia risulta essere ben noto agli altri, e uno sconosciuto dall'aspetto inquietante: ha una sessantina d'anni, colorito cadaverico, una barba grigiastra e non tagliata da tempo, un fazzoletto scuro legato intorno al capo che non nasconde una profonda cicatrice. A un certo momento uno degli avventori abi-

tuali, il sagrestano Solomon Daisy, viene invitato da Willet a ripetere il racconto di un fatto di sangue che, ventidue anni prima, si era verificato in una casa dei dintorni. Ascoltiamo la parte finale della sua *performance*:

Una scrivania fu trovata aperta, e una cassaforte che il signor Haredale aveva portato quel giorno e si riteneva contenesse una grossa somma di denaro, non c'era più. Il maggiordomo e il giardiniere erano entrambi scomparsi e furono sospettati a lungo, ma non furono trovati, benché cercati in lungo e in largo. E molto lontano devono aver cercato il povero maggiordomo Rudge, il cui corpo – a malapena riconoscibile dai vestiti e dall'orologio e dall'anello che portava – fu trovato, mesi dopo, nel fondo di un laghetto dei dintorni, con un profondo taglio nel petto dove egli era stato colpito con un pugnale. Era vestito solo in parte, e tutti furono d'accordo che egli era sveglio e stava leggendo nella propria stanza, dove c'erano molte tracce di sangue, quando era stato improvvisamente assalito e ucciso prima del padrone.

Tutti sanno adesso che il giardiniere deve essere l'assassino, e benché non se ne sia più sentito parlare da allora fino ad adesso, se ne sentirà parlare ancora, ascoltate quel che vi dico. Il delitto fu commesso ventidue anni fa da oggi: il 19 marzo 1753. Il 19 marzo di un qualche anno – non importa quando – io lo so, ne sono sicuro, perché noi siamo sempre stati, in uno strano modo o nell'altro, riportati a questo argomento in questo giorno da allora; il 19 marzo di un qualche anno, prima o poi, quell'uomo sarà scoperto.

Le basi della storia sono poste con molta chiarezza e non c'è lettore, appena collaudato, che non sia indotto a una congettura elementare: lo straniero non è estraneo a quella storia e quindi ci sono molte probabilità che sia il giardiniere. È il 19 marzo e la sua ricomparsa, proprio in occasione di quel macabro anniversario, sembra preludere a una peripezia che dovrà concludersi con un riconoscimento.

I tempi, tuttavia, non sono ancora maturi. Lo straniero si allontana nella notte dalla Cuccagna; nel suo viaggio verso Londra si imbatte nel giovane di cui ci è stato taciuto il nome (Edward Chester), lo aggredisce, lo deruba e lo abbandona sulla strada. A raccogliarlo sarà Barnaby Rudge, il figlio del maggiordomo ucciso ventidue anni prima, che è nato proprio il giorno successivo alla scoperta dell'omicidio e che ne è stato dolorosamente marchiato: è folle, frequentato da strane visioni, terrorizzato dal sangue e con una macchia color sangue (traccia del delitto che ha presieduto alla sua nascita) sul polso.

Barnaby soccorre il ferito e lo trasporta nella casa dove vive con la madre che è stata, a sua volta, segnata indelebilmente, anche se in forme diverse da quelle del figlio.

Non la si poteva guardare, anche nei suoi momenti più lieti, senza sentire che aveva una straordinaria capacità di esprimere il terrore. Non era alla superficie. Non si trovava in nessun lineamento. Non si potevano prendere gli occhi o la bocca, o le linee delle guance, e dire: se questo o quello fosse diverso, non ci sarebbe. Eppure era ognora in agguato: sempre vista confusamente, ma sempre presente; non scompariva mai, nemmeno per un momento. Era l'ombra più leggera, più pallida di un'espressione alla quale un istante di intenso e inesprimibile orrore soltanto poteva aver dato origine; ma indistinta e debole com'era, suggeriva ciò che quell'espressione doveva essere stata, e la fissava in mente come se fosse esistita in un sogno.

Quando in casa di questa donna vediamo introdursi lo sconosciuto del primo capitolo, lo vediamo piegarsi a osservare il volto di Barnaby addormentato, gli sentiamo pronunciare parole di ricatto e oscure minacce, non possiamo sottrarci a ulteriori congetture.

Le affrontò in ogni caso e le formulò senza esitare Poe, il cui nome è già affiorato nel corso delle nostre ricostruzioni genealogiche e che qui, nella sua recensione a *Barnaby Rudge*, appare intenzionato ad adeguarsi alla figura di quell'Auguste Dupin che aveva visto la luce un mese prima, nell'aprile 1841, e che aveva risolto «gli assassini della rue Morgue» grazie alla capacità di osservare i dettagli e di raccogliarli, di interpretarli, di tradurli, di ricostruirli con logica rigorosa.

Che Barnaby sia il figlio dell'assassino può non risultare evidente per i lettori, ma ci spiegheremo. L'ucciso è Reuben Haredale. È stato trovato assassinato in camera da letto. Il suo maggiordomo (Mr. Rudge senior) e il suo giardiniere (di cui non viene pronunciato il nome) sono scomparsi. Sulle prime sono entrambi sospettati. Mesi dopo, qui uso le stesse parole del testo, «il corpo del maggiordomo – a malapena riconoscibile dai vestiti e dall'orologio e dall'anello che portava – fu trovato nel fondo di un laghetto dei dintorni, con un profondo taglio nel petto dove egli era stato colpito con un pugnale. Era vestito solo in parte, e tutti furono d'accordo che egli era sveglio e stava leggendo nella propria stanza, dove c'erano molte tracce di sangue, quando era stato improvvisamente assalito e ucciso prima del padrone». Vale la pena di osservare che non è l'autore in persona a dire che «il corpo del maggiordomo fu rinvenuto»; quelle parole le ha messe in bocca a uno dei suoi personaggi. Il suo piano è di rivelare, al momento del *dénouement*, che il maggiordomo, Rudge, prima uccise il giardiniere, poi si recò nella stanza del padrone, lo uccise, fu sorpreso dalla propria moglie che egli afferrò e strinse *per un polso* per impedirle di dare l'allarme. Quindi, dopo essersi impossessato del bottino su cui aveva messo gli occhi, tornò nella stanza del giardiniere, scambiò gli abiti con lui, gli mise il suo orologio e il suo anello e lo nascose in un luogo dove il cadavere sarebbe stato scoperto solo dopo molto tempo, quando i suoi lineamenti non sarebbero stati più identificabili.

Chiunque abbia letto *Barnaby Rudge* è in grado di verificare l'assoluta correttezza della previsione nelle sue linee generali. Ci sono due

sole differenze, ma si tratta di differenze di poco conto: *a*) i due omicidi si succedono in ordine diverso (viene ucciso prima il padrone e poi il giardiniere); *b*) è Mrs. Rudge ad afferrare il marito per un polso e non viceversa.

Ma colui che due anni dopo, scrivendo *Lo scarabeo d'oro*, affermerà il principio che una volta riconosciuta l'esistenza di caratteri leggibili, «non c'è ragione di preoccuparsi di fronte alla mera difficoltà di sviluppare il significato in essi contenuto», non si ferma qui: «Il vecchio Rudge è stato probabilmente lui stesso soltanto uno strumento nelle mani di Geoffrey Haredale», il fratello ed erede dell'assassino. Questa supposizione è «corroborata dal fatto» che lo sconosciuto ha aggredito il giovane Edward Chester: e dal momento che le famiglie Chester e Haredale sono nemiche e che Edward ama la figlia di Reuben Haredale, nessun mezzo poteva sembrare più spiccio e sicuro a Geoffrey per sbarazzarsi di un pretendente indesiderato e pericoloso che lo avrebbe costretto, in caso di matrimonio, a rendere conto della tutela alla nipote.

L'argomento può apparire debole e il carattere di Geoffrey Haredale, così come ci viene presentato in questi primi capitoli, può solo in parte suffragare l'ipotesi di Poe. Il quale, tuttavia, è convinto di avere una carta ben più sicura e che non è sfuggita al suo occhio esercitato: una visione si è presentata improvvisamente a Barnaby e il folle ha cercato di trovare un testimone nel vecchio Chester, ospite inatteso della Cuccagna. Lo ha condotto verso la finestra e gli ha mostrato degli abiti stesi ad asciugare su dei fili:

«Guardate laggiù», disse piano «vedete come bisbigliano l'uno all'altro all'orecchio e poi danzano e saltano per far credere che stanno giocando? Vedete come si fermano un momento, quando credono che nessuno li guardi, e borbottano di nuovo fra loro, e poi come fluttuano e sgambettano, felici del delitto che hanno complottato? Guardateli adesso. Guardateli come si arrotolano e si slanciano. E adesso si fermano di nuovo e bisbigliano cautamente insieme, senza pensare, badate, a quante volte sono stato disteso sull'erba a osservarli. Dico... che cos'è che complottano e tramano? Lo sapete?»

Poe commenta: a Chester sembrano solo parole incoerenti, ma a noi dicono qualcosa; «si riferiscono, per quanto *indistintamente*, ai conciliaboli di Rudge e di Geoffrey Haredale a proposito del delitto: di questi conciliaboli Barnaby è stato testimone. Non diversamente, quasi ognuna delle sue parole rivelerà un significato nascosto sotto il

significato corrente, prestando attenzione al quale il piacere di un lettore fornito di immaginazione risulterà immensamente incrementato». Non so se in questo caso siano stati il piacere o l'immaginazione di Poe a portarlo fuori strada, ma la previsione si rivela errata: Geoffrey Haredale risulterà, alla fine del romanzo, del tutto innocente e anzi sarà lui a scoprire e ad arrestare il vero assassino, che ha agito di sua iniziativa con il solo scopo di impadronirsi del denaro. Il fallimento, per noi, non è meno istruttivo della riuscita.

Ma siccome Poe aveva formulato le sue ipotesi basandosi, come abbiamo visto, su indizi testuali e su una logica che per nessuna ragione al mondo avrebbe potuto riconoscere in difetto, una volta ultimata la lettura del romanzo non si arrese: era stato un errore di Dickens, dichiarò nel 1842, far stringere il polso dell'assassino dalla moglie e non viceversa; un errore tanto grossolano che «ben difficilmente potrei indurmi a considerare erronea la mia versione». Perché, solo se fosse stato il marito con le mani sporche di sangue ad afferrare il polso di una donna incinta, avremmo potuto plausibilmente riconoscere in quel gesto la radice dell'impronta indelebile sul corpo del figlio.

E anche se Geoffrey Haredale si rivelava alla fine innocente, questo – diceva Poe – non smantellava certo il valore probatorio degli indizi su cui aveva fondato la sua ricostruzione. No. Quegli indizi restavano e, siccome non significavano la colpevolezza di Haredale, significavano che Dickens – nel corso del romanzo – aveva cambiato il piano originario: quegli indizi erano cicatrici di un progetto anteriore e meglio articolato, che un lettore fornito di immaginazione aveva riconosciuto e portato alla luce.

Nel palazzo dei destini possibili

Chiedere ai romanzi di Dickens una costruzione cristallina e impeccabile, senza cedimenti o fratture, senza interstizi o punti di inerzia, significa con ogni probabilità mettersi nella condizione di disconoscere la grandezza: più che un romanziere classico, diceva Chester-
ton, Dickens è un creatore di miti e l'impianto delle sue storie dà molto spesso la sensazione di scricchiolare e di cedere sotto il peso dei personaggi che le occupano e di una rappresentazione semionirica. Questo non gli impedì di difendere, con puntigliosità quasi ridicola,

il suo rigore di architetto, quasi che respingere ogni riserva fosse un punto d'onore. Ma in questa circostanza si mostrò molto cauto e la sua risposta, in una lettera del marzo 1842, appare generica e obliqua.

Poe aveva chiuso il suo secondo articolo con una singolare dichiarazione: «*Caleb Williams* è un'opera molto meno nobile di *The Old Curiosity Shop*; e tuttavia Dickens non sarebbe stato in grado di costruire la prima più di quanto Godwin non sarebbe stato in grado di sognare la seconda». Dickens dal canto suo, dopo avere dichiarato che sarebbe stato lietissimo di discutere personalmente gli articoli di Poe, concludeva con un accenno, apparentemente occasionale, a *Caleb Williams*: «Sapete – chiedeva – che Godwin lo ha scritto *a ritroso* ... e che dopo avere dato forma ... alla catastrofe trascorse mesi a escogitare i mezzi per giustificare ciò che aveva fatto?»

Cosa voleva dire Dickens? Voleva solo fornire una informazione sui procedimenti adottati da chi era stato indicato come un costruttore molto più abile di quanto egli non si fosse dimostrato? O voleva prendere le distanze da un metodo? O ancora voleva dire che Godwin, procedendo *a ritroso*, aveva fornito una sorta di applicazione paradossale di un metodo a cui tutti sono costretti ad attenersi?

Qualche anno dopo, nel 1846, al momento di scrivere uno dei suoi saggi più famosi, *The Philosophy of Composition*, Poe cominciò proprio dalle parole di Dickens tenendole, disse, sotto gli occhi e citandole tra virgolette, ma con qualche disinvoltura. E commentava:

Non posso credere che questo sia stato il *preciso* modo di procedere di Godwin – e infatti ciò che egli stesso ammette non s'accorda interamente con l'idea di Dickens; ma l'autore di *Caleb Williams* era artista troppo valente per non capire il vantaggio che può derivare da un procedimento almeno alquanto simile. Niente è più evidente del fatto che ogni intreccio, degno di questo nome, deve essere elaborato fino al suo *dénouement* prima che si tenti la stesura di qualche parte. Solo tenendo sempre presente il *dénouement* si può dare a un intreccio il suo necessario aspetto di coerenza, o connessione causale, facendo in modo che, in ogni punto, gli avvenimenti e soprattutto il tono seguano lo sviluppo del disegno.

Ma se davvero non può esserci intreccio «degno di questo nome» che a partire dalla determinazione del *dénouement*; e se l'aneddoto raccontato da Dickens si può leggere come un'«allegoria»; e se non si può presumere che, raccontandolo, egli non pensasse *anche* a *Barnaby Rudge*, allora – in nome di quello stesso principio incontrovertibile agli occhi di Poe – la linea di difesa, per quanto discreta e indiretta, appare net-

tissima. Come si poteva pensare che Dickens ignorasse qualcosa di tanto «evidente»? E una volta ammesso che anche lui era partito dal *dénouement* e che conosceva (*doveva conoscere*) l'esito del suo romanzo prima di cominciare a scriverlo, l'edificio congetturale costruito da Poe andava in frantumi: in nessun momento Geoffrey Haredale poteva essersi presentato agli occhi del suo creatore come un mandante e un complice di Rudge.

E tuttavia gli indizi raccolti da Poe non sono arbitrari. Sono anzi così precisi e di tale rilevanza da giustificare un'ipotesi di copertura: pur conoscendo l'esito del suo romanzo, Dickens – quando ha rappresentato il delirio di Barnaby davanti ai panni stesi sul filo che ondeggiano al vento primaverile – ha scritto qualcosa che non aveva intenzione di scrivere e che contraddiceva, suo malgrado, il piano che aveva consapevolmente architettato. Potrebbe trattarsi di una “falsa pista”, una di quelle in cui i romanzieri a volte si compiacciono di trascinare i propri inseguitori per obbligarli poi a tornare sui propri passi e ad accettare, senza recriminazioni, il loro ruolo. Ma non è questo il caso: perché la “falsa pista” non conduce da nessuna parte e perché nel romanzo non c'è alcuna strategia d'inganno. Non si tratta di un trucco, ma di un imprevisto d'opera. Dickens ha spinto involontariamente Poe su una strada che è stata imboccata anche troppo risolutamente. Gli esiti narrativi, che in tal modo vengono previsti, possono essere accettati o respinti; possono apparire più o meno plausibili, ma il problema non è quello di verificare la legittimità delle congetture formulate da Poe: è molto più delicato e riguarda la legittimità stessa del formulare congetture. Non sono in gioco le conclusioni, idiosincratich e spettacolari, a cui arriva Holmes partendo dalla cenere di un Trichinopoly, ma la liceità di raccogliere quella cenere e di considerarla come una traccia significativa, come un segno leggibile.

Se così stanno le cose; se Dickens non mente come (sempre secondo Chesterton) gli accadeva spesso nel corso delle sue autodifese; se ha detto più di quello che voleva dire; se (qui e altrove) le parole si sono impadronite di lui ed è stato il suo testo a prendere la parola e a esaurirlo; se in tal modo un lettore ha trovato un pertugio per inserirsi nel testo e ha cercato di impadronirsene; e se questa “manovra” è autorizzata dal testo, si impongono alcune conseguenze.

Prima di tutto una estensione o una modificazione di uno degli assiomi su cui si basavano le indagini di Spitzer, ma non solo le sue:

tout se tient. Un presupposto sembrava allora inevitabile: in un testo la corrispondenza tra elementi microstrutturali e macrostrutture esiste perché in ogni centimetro quadrato si manifesta il disegno, il grande, minuzioso e infallibile progetto messo a punto da una volontà creatrice. Un edificio in caso contrario crolla. Ma le metafore sono, possono essere, ingannatrici. Un romanzo possiede per sua "natura" margini di elasticità che gli permettono di "assorbire" errori e defezioni. Gli indizi che lo costellano non sono (o non sono necessariamente) prodotti da una intenzione strategica; possono essere disseminati consapevolmente, perché il lettore faccia la sua parte, ma possono anche essere preterintenzionali: lapsus, atti mancati, possibilità inavvertite, lacune, residui, opacità che un lettore come Poe raccoglie e riorganizza secondo un'isotopia implicita.

Tout se tient, ancora: quello che il suo costruttore ci ha messo intenzionalmente sotto gli occhi, ma anche quello che appartiene solo al testo e non al suo autore. Avrà forse avuto torto Poe ad arrivare alle conclusioni a cui è arrivato, ma quei panni ci sono, sembrano figure umane e parlano di un delitto. E siccome *ci sono*, se non si vuole attribuire alle parole di Barnaby un senso, quello individuato da Poe o un altro, non esiste altra possibilità che metterli tra parentesi e neutralizzarli in base al principio che un idiota come Barnaby dice cose "senza senso": quello che dice è dettato dal delirio ed esprime solo il delirio. Conclusione ineccepibile in linea di principio se poi, in altri punti del romanzo, Dickens non avesse attribuito a Barnaby il ruolo antichissimo del folle dotato, attraverso la *mania*, di spirito profetico e non ne avesse fatto un inconsapevole (ma perciò attendibilissimo) oroscopo della verità.

Quei panni ci sono: bisbigliano come cospiratori; «fluttuano e sgambettano, felici del delitto che hanno complottato». L'occhio di chi ha dato vita a Dupin e a Legrand ha scoperto in questo punto uno snodo, le tracce di uno dei molti romanzi possibili che si aggirano come fantasmi nell'edificio dei romanzi reali: altre storie; altri destini che hanno preso forma in un istante determinato e che sono stati poi rimossi a favore di «un unico svolgimento privilegiato».

Sempre diffidente nei confronti della forma romanzo, Paul Valéry ipotizzava «un'opera costruita in modo da mostrare, a ognuno dei suoi nodi, la diversità che può presentarsi allo spirito ed entro cui sceglie l'unico svolgimento che sarà fornito nel testo». Si potrebbe così, conti-

nuava, sostituire «all'illusione di una determinazione unica e tesa a imitare il reale, quella del *possibile-a-ogni-istante*, che mi sembra più vera». Anche il famigerato *La marquise sortit à cinq heures*, che Valéry dichiarava solennemente di non poter scrivere precludendosi senza rimpianti la strada del romanzo, può – se a manipolarlo è Queneau – trasformarsi in un *possibile-a-ogni-istante* e divenire uno degli ingranaggi moltiplicabili di una meravigliosa macchina capace di produrre centomila miliardi di sonetti e di fornire materiale a un lettore per oltre un milione di secoli: *C'était à cinq o' clock qu'il sortait la marquise*.

Applicato alla lettera il principio del *possibile-a-ogni-istante*, ipotizzato da Valéry, moltiplicherebbe ogni romanzo in un numero incalcolabile di romanzi ipotetici, perché in qualsiasi punto è possibile che accada qualcosa di diverso da quello che realmente accadrà e che, nella consapevolezza del lettore, risulterà condizionato dall'ombra di ciò che non è accaduto, ma che avrebbe potuto accadere. Alla immagine di una catena si sostituisce in tal modo quella di una rete, nel cui interno la sequenza dei nodi effettivamente realizzati è apparentemente quella catena: in realtà è solo uno dei percorsi idealmente possibili e che il testo ha privilegiato. Un lettore che non fosse in grado di riconoscere quei nodi, che non avesse la percezione della loro esistenza e della loro potenziale “prolificità”, forse non sarebbe più in grado di leggere o, avventurandosi pagina dopo pagina nell'interno del testo, ne perderebbe progressivamente la capacità: la voce che gli parla si farebbe man mano più fievole fino a tacere del tutto.

A ogni svolta del libro, un altro libro, possibile e anche spesso probabile, è stato respinto nel nulla ... E questi libri dissipati l'uno dopo l'altro, rigettati a milioni nei limbi della letteratura ... questi libri che non hanno visto la luce della scrittura, in un certo modo *contano*, non sono completamente scomparsi. Per pagine e pagine, per capitoli interi è il loro fantasma che ha trascinato in avanti lo scrittore, lo ha rimorchiato.

Julien Gracq sta parlando dei libri possibili che uno scrittore si lascia alle spalle e di cui possiamo trovare una traccia negli «incidenti di percorso»; Michel Charles, che lo cita, compie un passo ulteriore. Non c'è alcuna ragione – dice – perché «ci si interessi in prima istanza, o magari definitivamente, al progetto dello scrittore». Ci sono, aggiunge, e hanno uguale diritto di cittadinanza, anche i progetti del lettore: «non ci sono solo i possibili della scrittura, ma anche e soprattutto i possibili della lettura, o i possibili che la lettura attribuisce alla

scrittura ... il testo reale apparirà circondato da testi virtuali e attraversato da essi, al punto da divenire anch'esso un testo virtuale tra altri». In tal modo verrebbe a cadere «il principio di autorità del testo» perché «il potere del testo consiste nel farsi leggere come unico possibile, come unico necessario».

Non mi spingerei tanto avanti: la proliferazione infinita dei testi virtuali è senz'altro seducente, ma in una simile nebulosa il lettore rischia non solo di perdere le tracce di chi lo ha preceduto, ma di perdere le proprie o di non riconoscerle. Mi fermerei ai "fantasmi reali": a quelli le cui tracce sono reperibili nel testo perché è stato lo scrittore a organizzarle e a prevederne il reperimento; o perché sono un residuo preterintenzionale, ma un residuo scritto, rilevabile, circoscrivibile, rispetto a cui il testo conserva non tanto un principio astratto di autorità, ma un potere di verifica e di regolazione.

Corriamo il rischio di un esempio e torniamo nella mescita della Cuccagna, la sera del 19 marzo 1775, quando fuori spira un vento gelido e il padrone e cinque avventori si riscaldano alla fiamma del camino. Ci sono – lo abbiamo detto – due uomini di cui non viene pronunciato il nome: il primo ha un aspetto «assai poco socievole», è «avvolto in una gran palandrana dagli enormi polsini guarniti di galloni d'argento annerito», porta «un cappello calato sul viso, che è ulteriormente nascosto dalla mano su cui si appoggia la fronte»; l'altro siede anche lui a qualche distanza dal fuoco; anche lui è in tenuta da viaggio e anche lui appare assorto nei suoi pensieri; i suoi abiti sono infangati perché le strade sono in pessime condizioni, ma – nonostante questo – «è vestito bene e anche con ricchezza, e senza essere agghindato» ha «l'aria di un signore elegante» – «un'aria di calma disinvolta e di garbo spontaneo» – ed è evidentemente ben noto a John Willet, il padrone della locanda. Il testo, mettendo quei due personaggi l'uno accanto all'altro, descrivendoli e presentandoli l'uno dopo l'altro ci obbliga – in base alla nostra competenza e all'orizzonte di attesa che è stato abilmente evocato – a prevedere che si incontreranno e a costruire, su questo incontro, una serie di racconti possibili: l'interferenza dei loro destini potrà portare a un conflitto o a un riconoscimento o a una complicità; a esiti conformi o contrari a quelli che saranno allora gli interessi e i desideri dei lettori.

Nel frattempo Solomon Daisy compie la sua *performance*, racconta la storia che ha raccontato decine di volte: il lettore percepisce imme-

diatamente che quella storia deve nascondere un'altra storia. Se ha l'acutezza e la capacità di osservazione di Poe, costruisce immediatamente una controstoria: non è il giardiniere che ha ucciso, ma il maggiordomo che ha trovato poi il modo di rendere irriconoscibile il cadavere. Nulla, naturalmente, almeno in linea di principio, impedisce a un altro lettore di immaginare che, nel resto del suo romanzo, Dickens racconterà di come Solomon Daisy sia rimasto vittima e prigioniero della sua parte: di come la sua vita sia stata trasformata dal ruolo di "narratore di quella storia", che lo ossessiona, lo perseguita, non gli lascia scampo, lo porta a scoprire in ogni sconosciuto la reincarnazione del giardiniere che lui crede sia l'assassino.

È, indubbiamente, un testo virtuale ed è un testo che appartiene a un singolo lettore: il testo di Dickens, quello che noi abbiamo tra le mani, non lo esclude, ma non gli fornisce la minima radice; se vogliamo: non lo autorizza. Se *quella* è la storia, *quello* il romanzo virtuale, il romanzo di Dickens si riduce a un puro pre-testo. Ma noi ci occupiamo del romanzo di Dickens, stiamo leggendo *Barnaby Rudge*: è la sua virtualità (o l'insieme delle sue virtualità) che ci interessa. Allo stesso modo i panni stesi ad asciugare ci dicono (ce lo dicono inequivocabilmente) contro Dickens, o alle spalle di Dickens, che Barnaby è stato testimone di qualcosa e che ora quelle forme fluttuanti glielo rimettono in scena: gli assassini dunque sono due, ma qual è il secondo? Geoffrey Haredale? Hugh? Willet? Chi altri? In questo caso l'indizio non ci è stato messo tra le mani; lo abbiamo trovato nel testo e su quello abbiamo costruito qualcosa di impreveduto da Dickens. Poe – avendo letto dodici capitoli – si è appropriato del romanzo: gli ha attribuito un esito diverso, *non* – lo ripeto – arbitrario.

Gli indizi appaiono così come dei lasciapassare o delle garanzie per chi immagina l'universo del romanzo sul modello del *Palazzo dei destini*, che incontriamo alla fine dei *Saggi di teodicea* di Leibniz: in una stanza Haredale sorprende l'assassino sul luogo del delitto e grida: «Voi, Rudge, doppiamente assassino e mostro, io vi arresto...»; nella stanza attigua i due complici si incontrano dopo molti anni e cercano di eliminarsi per cancellare ogni testimone del delitto; in un'altra ancora...