

**POLY**   
 **T** **HE**   
**Sis**  **FILOLOGIA,  
INTERPRETAZIONE  
E TEORIA DELLA  
LETTERATURA**

**3** | **20**  
**21**



# POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

3 / 2021



# POLY THE SIS

## Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore responsabile*

Massimo Bonafin (Università di Genova)

### *Comitato di direzione*

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

### *Coordinamento di redazione*

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

### *Comitato di redazione*

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

### *Comitato scientifico*

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence

Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

### *e-mail*

[redazione.polythesis@unimc.it](mailto:redazione.polythesis@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata  
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6080  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

## Indice

### *Saggi*

- ALDO BARATTA  
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO  
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA  
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER  
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO  
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

### *Note e discussioni*

- LUCA TOGNOCCI  
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe



# Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective: la contesa enigmistica come strumento di gestione del sapere

ALDO BARATTA  
Sapienza Università di Roma

## *Abstract*

This work intends to investigate different ways of managing knowledge in the modern, ancient and postmodern era through the analysis of three riddle contests. In the first case, we will reflect on the relationship between author and reader starting from a review by Edgar Allan Poe on Dickens' *Barnaby Rudge*; in the second, the outcome of a riddle contest narrated by Tolkien in *The Hobbit* will be commented; in the third, the gnoseological logics that preside over the connotations of Paul Auster's detective fiction will be explored.

## 1. *Poe vs Dickens su Barnaby Rudge*

Nell'aprile del 1841 Edgar Allan Poe diede alle stampe *The Murders in the Rue Morgue*, considerato a tutti gli effetti come il primo esempio di *detective story* nell'accezione moderna. Ma l'opera dell'autore di Boston non è solo un raffinato lavoro di costruzione narrativa, quanto soprattutto un manifesto di teoria e di gnoseologia. Come è evidente a partire dalla lettura de *The Philosophy of Composition*, pubblicato cinque anni dopo, la scrittura e il pensiero di Poe sono imbevuti della logica ottimistica e razionale del coevo Positivismo e architettati secondo un preciso paradigma indiziario nel quale ogni elemento testuale mantiene un senso e uno scopo ben precisi, «with the precision and

rigid consequence of a mathematical problem» (Poe [1846] 2012, 18)<sup>1</sup>. Poe ha inventato Auguste Dupin ed è egli stesso Auguste Dupin: lo interpreta quando escogita le trame avviluppate ma sempre districabili dei suoi racconti, quando compone la metrica oculata dei suoi versi, e persino quando si improvvisa fisico teorico in *Eureka* e immagina la struttura cosmica che regola il nostro universo. In tutti i casi è chiamato a decifrare un vero e proprio crittogramma, un sistema le cui unità sono sempre scomponibili, rintracciabili e risolvibili in vista della comprensione del tutto. Il testo letterario funziona alla stregua di un omicidio: permangono un criminale che intesse meticolosamente la vicenda – l'autore –, un mistero che dev'essere svelato – il senso e il messaggio dell'opera –, e un *detective* chiamato a ottenere l'informazione – il lettore – a partire da una serie di indizi interpretabili – le porzioni del racconto.

Muovendoci da questi presupposti, è importante sottolineare che Poe non fece sua la religione di Auguste Dupin solo nelle vesti di autore, ma anche in quelle di lettore. Per una fortuita coincidenza, nel corso dello stesso 1841 il redattore del *Saturday Evening Post* sfidò Poe a risolvere prematuramente il mistero dietro il duplice omicidio che fa da sfondo alle vicende di *Barnaby Rudge*, romanzo a puntate di Charles Dickens in pubblicazione. Il *plot* viene così smantellato e scandagliato in ogni minimo dettaglio: ciascun ingranaggio dell'intreccio acquista un senso traducibile solo complessivamente. Tra Dickens e Poe, l'autore e il lettore, si instaura una vera e propria sfida tra criminale e detective, dove il primo offre al secondo un enigma da decifrare a partire da una serie di indizi sempre reperibili ed efficaci e mai arbitrari e superflui; il fine ultimo, dunque, non è tanto la scoperta del colpevole, quanto la comprensione del senso stesso del romanzo.

Ciò che Poe si aspetta è una sorta di *fair play*, una convenzione di regole non scritte: le informazioni che l'autore rilascia devono obbligatoriamente condurre alla risoluzione del mistero e all'ottenimento del sapere posto in palio. Tale è la visione economica e sistemica del testo letterario secondo Poe: un marchingegno artigianale ossessivamente polito e onesto, dove nulla è fuori posto e accidentale. Sulla base di alcune tracce più o meno esplicite concesse da Dickens nel corso dei capitoli del romanzo, Poe – e insieme a lui qualsivoglia lettore attento – è e dev'essere sempre in grado di disinnescare il testo e comprenderne le verità intime e l'informazione che promette – in questo specifico caso, l'identità dell'omicida. Ciononostante, la logica compositiva di Poe viene tradita: le previsioni del padre della *detective story* si rivelano parzialmente erranee, in quanto, pur avendo colto l'identità del colpevole, ulteriori circostanze del delitto che erano state presunte non si realizzano all'interno delle vicende. Nella fattispecie, un personaggio che Poe aveva individuato come mandante dell'omicidio, Geoffrey Haredale, si rivela alla fine del romanzo del tutto innocente. Va detto che tale

<sup>1</sup> «[C]on la stessa precisione e consequenzialità di un teorema matematico» (Poe [1846] 2012, 19).



ipotesi non sarebbe stata per nulla implausibile, dati alcuni aspetti dell'intreccio che Poe non ha ovviamente mancato di rinvenire e ponderare. Ma è soprattutto una scena ad aver convinto Poe della colpevolezza del personaggio: ad un certo punto Dickens riporta una visione di cui è vittima il folle protagonista Barnaby, la quale viene immediatamente e con assoluta fermezza interpretata dal lettore come un indizio evidente della collusione di Haredale. Commenta il padre del poliziesco moderno:

The elder Rudge himself has probably been only a tool in the hands of Geoffrey Haredale, the brother of the murdered man, and the present incumbent of the Warren estate, which he has inherited upon Reuben's decease. [...] We may as well here observe that the reader should note carefully the ravings of Barnaby, which are not put into his mouth at random, as might be supposed, but are intended to convey indistinct glimmerings of the events to be evolved, and in this evident design of Mr. Dickens' his idealty is strongly evinced. [...] An example will be necessary to convey our meaning fully upon this head, and one may be found at page 54, where the idiot draws Mr. Chester to the window, and directs his attention to the clothes hanging upon the lines in the yard (Poe 1841)

[Lo stesso Rudge senior è stato probabilmente solo uno strumento nelle mani di Geoffrey Haredale, il fratello della vittima e attuale possessore della tenuta Warren ereditata alla morte di Reuben. [...] Possiamo raccomandare anche qui che il lettore dovrebbe notare con attenzione i deliri di Barnaby, i quali non vengono messi in bocca a caso, come si potrebbe supporre, bensì hanno lo scopo di trasmettere barlumi indistinti di come gli eventi si sono evoluti, e in questo evidente progetto del signor Dickens la sua idealità è fortemente evidenziata. [...] È necessario un esempio per esprimere pienamente la nostra fede su tale interpretazione, e se ne può trovare uno a pagina 54, dove l'idiota attira il signor Chester alla finestra e volge la sua attenzione ai panni stesi ai limiti del cortile]<sup>2</sup>

Poe fa riferimento ad una scena durante la quale Barnaby farnetica senza alcun senso apparente a proposito dei panni stesi, suggerendo che essi stiano in qualche modo confabulando fra loro condividendo intenti loschi. Secondo il principio compositivo di Poe, nessun elemento del testo può essere sovrabbondante, inessenziale: se Dickens ha inserito una sequenza narrativa del genere, essa deve obbligatoriamente conservare un utilizzo, un senso che prima o poi andrà a comporre e realizzare l'idea originaria. Le parole di Barnaby, secondo Poe, si riferiscono a qualcosa di specifico, ovvero:

to the counsellings together of Rudge and Geoffrey Haredale, upon the topic of the bloody deeds committed; which counsellings have been watched by the idiot. In the same manner almost every word spoken by him will be found to have an under current of meaning, by paying strict attention to which the enjoyment of the imaginative reader will be infinitely heightened (*ibid.*)

[ai conciliaboli di Rudge e Geoffrey Haredale a proposito dei fatti sanguinosi commessi; tali conciliaboli erano stati scoperti dall'idiota. Allo stesso modo si noterà che quasi ogni singola parola da lui pronunciata ha un significato nascosto, prestando un'attenzione rigorosa capace di incrementare immensamente il piacere di un lettore fornito di immaginazione]

<sup>2</sup> Dove non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

Nel testo letterario nulla è casuale, e si fa persino menzione di un piacere esclusivo derivante dalla capacità decrittatoria del lettore attento. Eppure, la visione di Barnaby non ha alcun peso nell'economia generale, e rimane sospesa e aliena rispetto al sistema; Haredale è innocente.

Ci si chiede a questo punto di chi sia la colpa: è Poe ad avere sovrainterpretato il testo costringendo le informazioni fornite a una decodifica tendenziosa, o è stato Dickens a trarre in inganno il suo sfidante porgendogli una falsa pista o comunque un elemento fraintendibile? Poe è risoluto:

Upon perusal of these ravings we, at once, supposed them to have allusion to some real plotting; and even now we cannot force ourselves to believe them not so intended. They suggested the opinion that Haredale himself would be implicated in the murder, and that the counsellings alluded to might be those of that gentleman with Rudge. It is by no means impossible that some such conception wavered in the mind of the author (Poe 1842, 127)

[Esaminando questi deliri, supponemmo subito che alludessero a qualche complotto: e anche adesso non possiamo non credere che non siano stati intesi in questo modo. Tali deliri suggerirono che lo stesso Haredale fosse implicato nell'omicidio, e che i conciliaboli a cui si allude potessero essere quelli tra quel gentiluomo e Rudge. Non è affatto impossibile che una tale idea vagasse nella mente dell'autore]

Dickens ha infranto sia il mutuo rispetto che fonda la gerarchia informativa tra autore e lettore sia i dettami che regolano la costruzione del testo, dal momento che ha offerto al suo avversario un indizio inutile e colpevole di aver danneggiato la planimetria del romanzo con un vicolo cieco. Evidentemente, secondo Poe, Dickens ha cambiato i piani in corso d'opera, troncando un risvolto della trama che pur inizialmente aveva previsto e del quale rimangono ancora le tracce nei primi capitoli; un errore inammissibile per un artigiano della narrativa come Poe che congegna i suoi testi dall'*incipit* all'*explicit*.

## 2. Tra «Grandi macchine» e detective stories: la gestione del sapere nell'Ottocento

Poe dunque non ha sbagliato: i panni ci sono ed effettivamente possono essere interpretati quali spie testuali indicanti la colpevolezza di Haredale, come indizio che il macrosistema ha lasciato in vista della sua decodificazione. Ciò che emerge da questa curiosa disputa tra Edgar Allan Poe e Charles Dickens può allora essere riletto non solo come una differenza di concezioni autoriali e principi compositivi, quanto soprattutto come il proiettarsi storico di un mutamento culturale.

Il Positivismo affermava con insistenza una dottrina gnoseologica secondo la quale tutto era accessibile e conoscibile da parte dell'individuo capace di analizzare i dati attraverso un metodo sperimentale. Si tratta, come nota Mario Lavagetto, del medesimo paradigma ermeneutico di stampo "indiziario"

che sovrintende la nascita sia della medicina moderna – lo studio analitico dei sintomi – che della psicoanalisi freudiana: «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» (Lavagetto 2003, 25).

Tale logica culturale si traduceva a livello puramente letterario e narrativo in quei costrutti che Lavagetto ha denominato «Grandi macchine». In tal modo potevano essere classificati i grandi romanzi dell'Ottocento di Balzac o Dostoevskij, come fossero «una macchina che si costruisce da sola e che, per funzionare, ha bisogno che chi legge si trasformi 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» (ivi, 33). Più che opere di finzione e sfogo ludico, queste imponenti architetture semantiche si rivelavano veri e propri indovinelli da decifrare, custodi di un determinato sapere che il lettore era chiamato a ottenere attraverso l'adozione del paradigma indiziario: il testo presupponeva una sovradeterminazione accessibile tramite l'indagine di singole unità strutturali.

Il romanzo assurgeva così al ruolo di educatore epistemico e di dispositivo atto all'addomesticazione della realtà – proprio come desiderava la critica marxista di stampo lukácsiano: interpretare le porzioni di un brano decriptando il linguaggio equivaleva a districarsi tra i dati del quotidiano, come in una simulazione dell'esperibile. Ancora Lavagetto: «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» (*ibid.*). È la massima espressione di quell'inclinazione critica e teorica che durante il secolo successivo verrà definita *reader-response criticism*: il lettore diventa parte integrante della costruzione del testo, il senso ultimo dell'opera dipende strettamente anche dal momento della ricezione.

Non a caso, è la neonata e pienamente ottocentesca *detective story* a rappresentare la massima espressione di una tale logica epistemica e il prototipo esemplare di Grande macchina come la intende Lavagetto – soprattutto nei riguardi di una stretta collaborazione tra autore e lettore. Il testo si esprime in quanto perimetro ben recintato secondo le intenzioni dell'autore, il quale concede al lettore una serie di indizi utili all'identificazione del colpevole. In questi mondi chiusi nulla è superfluo o fuorviante, perché ogni unità narrativa deve conservarsi funzionale al conseguimento del sapere veicolato; come avrebbe detto Čechov, se nel testo viene citata una pistola è essenziale che prima o poi questa pistola spari un colpo. Di conseguenza, il *detective* e il lettore devono potenzialmente essere sempre in grado di decifrare l'enigma, pena la qualità stessa dell'opera; non può esistere il delitto perfetto, mentre la perfezione del testo si realizza proprio nella sua imperfezione, nel suo lasciare il fianco ad aperture, errori, punti deboli – tutti appigli interpretativi. Van Dine elegge tale

impostazione quale primissimo precetto del codice deontologico del perfetto giallista: «The reader must have an equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described»<sup>3</sup> (Van Dine 1948, 189). Il giallo si fonda allora sull'interazione tra autore e lettore, entrambi artefici del testo in egual misura seppur impegnati in compiti diversi. L'intreccio – che sia di una *detective story* o di una Grande macchina – diventa una sfida intellettuale tra i due, nonché il pretesto per uno scambio di saperi; una sfida che si profila secondo una gerarchia estremamente mobile, quasi democratica, grazie alla quale il lettore – la posizione subalterna – può sempre affiancarsi all'autore – la posizione egemone – e ambire al suo potere informativo. Per tale motivo Lavagetto cita uno «squilibrio programmato e congiunturale» tra i «mezzi che trasformano il lettore [...] in un instancabile risolutore di enigmi» (Lavagetto 2003, 33): il sistema stesso prevede una falla al suo interno. Poe e la sua opera – giallistica, teorico-saggistica, critica che fosse – provenivano da tale coniugazione storica e soprattutto scrittoria.

A sostegno di ciò, basta osservare da vicino le peculiarità del principale stampo narrativo usato dal giallo sin dai suoi primi passi: il cosiddetto 'enigma della camera chiusa' – presente, non a caso, in *The Murders in the Rue Morgue* – tende all'estremo la necessità di un mondo assolutamente circoscritto che contiene dentro di sé tutto ciò di cui necessita per il proprio mantenimento. Il delitto è commesso in una stanza chiusa dall'interno e la soluzione appare perciò impossibile, se non addirittura soprannaturale e in contrasto con la logica e il buonsenso. Sarà compito del *detective* e del lettore, campioni della razionalità scientifica e delle fiducie conoscitive del Positivismo, eliminare il mistico e rintracciare l'unica verità ammissibile. Il fine ultimo delle *detective stories* che contengono un enigma della camera chiusa non è infatti l'individuazione del colpevole, la quale passa facilmente in secondo piano rispetto all'esigenza di venire a capo delle circostanze a primo acchito inattuabili tramite le quali è stato commesso il delitto: il puzzle va completato, pena la sfiducia epistemica e il trionfo dell'irrazionalità. L'imperfezione del sistema a cui si faceva riferimento prima – ovvero l'errore nel piano dell'assassino, il foro nella parete che vanifica l'impermeabilità della stanza – diventa l'unica e inderogabile fonte di razionalità.

Le Grandi macchine si rivelano così delle (im)perfette camere chiuse, «un sistema dove tutto [...] si tiene o dovrebbe tenersi» (ivi, 36), dei complessi apparentemente sigillati ma che in realtà tralasciano anche solo un minimo particolare degno di divenire indizio e di offrire l'intelligenza custodita. Ancora una volta, dunque, non ci si imbatte in un'evasione ludica fine a sé stessa, bensì la letteratura assume i connotati, in maniera cosciente o meno, di un dispositivo di gestione del sapere: l'opera, a prescindere dalla trama e dalle situazioni che racconta, si impegna a essere un riflesso microscopico del mondo, e come

<sup>3</sup> Trad.: Il lettore deve avere pari opportunità insieme al detective per risolvere il mistero. Tutti gli indizi devono essere ossessivamente dichiarati e descritti.

tale deve essere disinnescata per confermare le capacità intellettive dell'uomo medio. La *detective story* nella fattispecie è gnoseologia prima che narrativa: interfacciarsi ad essa equivale ad addestrarsi all'acquisizione del sapere, di un qualsiasi sapere.

Ciononostante, come testimoniato dalla disputa tra Poe e Dickens, né le Grandi macchine né la *detective story* tradizionale vantano una longevità tale da consentir loro la sopravvivenza fino al proseguo del nuovo secolo, quantomeno nella loro intenzione originaria. Sono entrambi costrutti troppo articolati, architetture troppo pericolanti per far fronte alla liquidità e alla vertigine che di lì a poco avrebbero cancellato le certezze ottimistiche del moderno e traghettato il pensiero epistemico occidentale verso «la condition postmoderne» (Lyotard 1979). Il fraintendimento ermeneutico come lettore e la conseguente delusione come autore delle quali Poe è vittima anticipano i caratteri delle rivoluzioni culturali che avrebbero sconvolto i connotati gnoseologici del nuovo secolo. C'è da chiedersi cosa avrebbero potuto fare i sensi ipersviluppati di Dupin in una scena del delitto come quella che Woolf ha evocato nei termini di un «sound of breaking and falling, crashing and destruction»<sup>4</sup> (Woolf [1924] 1966, 333). Poe credeva fermamente nel determinismo fiducioso del Positivismo, in quella religione scientifica che prometteva la capacità di conoscere tutto, di ottenere qualsiasi sapere attraverso la potenza decrittatoria della mente umana; non avrebbe potuto – nel caso in cui fosse sopravvissuto – tollerare lo spirito di un secolo che si apre con la teoria della relatività, il principio di indeterminazione di Heisenberg e la conseguente prospettiva di un mondo ambiguo, parzialmente inaccessibile, dove persistono degli importanti limiti intellettivi. I sistemi si sfaldano e le unità che li componevano perdono di valore; gli indizi e le tracce non possono più assicurare una progettualità conclusa; il sapere non è più garantito.

Poe confidava in regole compositive che non sono state rispettate del tutto, e *Barnaby Rudge* si è rivelato una macchina parzialmente difettosa, con qualche ingranaggio fuori posto: l'ingegneria retrocede davanti alla virtualità, e le maglie serrate del narrato si sfaldano davanti all'apertura del possibile; il patto implicito tra autore e lettore è venuto meno, e la condivisione di sapere è stata interrotta. Poe aveva ragione: era pressoché ovvio e non soltanto plausibile che Haredale fosse il mandante dell'omicidio, e la scena dei deliri di Barnaby non può in alcun modo essere ignorata. L'errore – se così si può definire – di Poe è consistito semmai nel rispettare fiduciosamente un credo poetico-narrativo che Dickens non ha osservato e che difficilmente poteva sopravvivere ancora a lungo: dopo qualche decennio il modernismo avrebbe scassinato il romanzo, diluito l'imperativo della causa-effetto e reso la teoria divulgata in *The Philosophy of Composition* semplicemente inattuabile. Sopraggiunge perciò una nuova gerarchia nelle logiche non solo di potere quanto di condivisione

<sup>4</sup> Trad.: Il rumore di cose che si rompono, che cadono, che si spaccano e che vengono distrutte.

del sapere: il *fair play* tra il detentore di un'informazione – l'autore, il criminale letterario – e colui che deve conseguirla – il lettore, il *detective* letterario – è un lascito irrealizzabile.

Inoltre, in termini strettamente narrativi, la disputa tra Poe e Dickens profila il concetto critico definito «intentional fallacy» (Wimsatt Jr. / Beardsley 1946): dall'intenzione dell'autore non deriva necessariamente la corretta interpretazione dell'opera. L'autorità dell'autore comincia a venir meno, la sua aura di rispettabilità si affievolisce; è ora lecito dire che è stato Dickens a sbagliare, e che il romanzo più corretto sarebbe stato quello ipotizzato da Poe. La gerarchia del sapere si capovolge, proiettando un sostanziale mutamento epistemico che deflagrerà nel nuovo secolo con le teorie del ricezionismo e del decostruzionismo: il lettore ottiene un potere a tratti superiore a quello dell'autore.

### 3. *Gollum vs Bilbo in The Hobbit*

Trasferiamoci momentaneamente da una controversia informativa avvenuta nella realtà storica – Poe e Dickens – ad una totalmente analoga accaduta nel campo della pura finzione, conservando i caratteri che abbiamo estratto finora in qualità di presupposti teorici. Ci troviamo in «Riddles in the Dark», quinto capitolo de *The Hobbit*, il celebre romanzo di J. R. R. Tolkien pubblicato nel 1937: l'incauto e goffo Bilbo Baggins si ritrova prigioniero dell'orrorifica creatura denominata Gollum in qualità di suo prossimo pasto. Solo sfruttando l'anomala curiosità del mostro l'Hobbit riesce a ritardare la fine prematura delle vicende narrate: Bilbo sfida Gollum in una gara di indovinelli, il cui vincitore potrà decretare le sorti del picaresco protagonista.

La scena narrativa non risulta per nulla inconsueta: la Terra di Mezzo poggia su un terreno fertile e contraddistinto da una storia archeologica ricca di sostrati mitici, riferimenti folkloristici e debiti intertestuali oculatamente sedimentati. Tolkien, oltre che un abile inventore, era innanzitutto un raffinato studioso di filologia germanica; non deve perciò sorprendere la scelta di inserire una gara di indovinelli, dal momento che tale sequenza narrativa è uno dei topoi più floridi e comuni del patrimonio norreno – e non solo. Odino, conosciuto proprio per la sua astuzia e per la sua sapienza a tratti enigmistica, era solito viaggiare tra i Novi Regni travestito da viandante al fine di sfidarne gli abitanti in gare di indovinelli; celebri sono, ad esempio, i suoi scontri con il gigante Vafthrudnir e re Heidrek, conclusisi entrambi con la vittoria del dio.

Ecco allora che Bilbo e Gollum si sfidano per sancire non tanto colui che fra i due possiede maggiore conoscenza, quanto soprattutto colui che, in base a precise informazioni interpretabili, riesce a ottenere tale conoscenza con maggiore facilità. La gara di indovinelli conserva infatti le stesse caratteristiche

che abbiamo individuato nei confronti del paradigma indiziario, e nella fattispecie delle *detective stories*, come una specifica divisione dei ruoli e una «asymmetric power relationship»<sup>5</sup> (Singer 1984, 158): in un caso abbiamo una contrapposizione tra il criminale-autore e il *detective*-lettore, dall'altro tra un *riddler* – colui che impone l'indovinello – e un *riddlee* – colui che è chiamato a risolverlo – che si alternano di turno in turno. Scrive Bartezzaghi: «Onnipresente ai popoli e alle epoche, la sfida è intercorsa tra chi detiene il sapere (il dio, il sacerdote, il profeta, il sapiente, il maestro, il colpevole, l'autore) e chi lo ricerca (l'uomo, il fedele, l'allievo, il detective, il lettore)» (Bartezzaghi 2017, 93). Inoltre, la contesa è sacra e rispetta ossessivamente le regole del *fair play*: il *riddler* è vincolato a elargire un numero variabile di indizi utili alla decodifica, e tali indizi non possono in alcun modo rivelarsi arbitrari o ambigui; il tutto si fonda sull'onestà e sul mutuo rispetto, poiché il *riddlee* è sempre potenzialmente capace di raggiungere la risposta al quesito. In tal senso, la gara di indovinelli si rivela una pratica estremamente democratica, capace in qualche modo di livellare i contendenti in un unico orizzonte gnoseologico: Odino e i suoi sfidanti – dio e mortali – vengono messi sullo stesso piano, e così Bilbo e Gollum – umano e mostro. Non a caso, pur considerando la sua natura deforme e incivile, Gollum riesce a rispondere ad ogni indovinello offertogli da Bilbo e riesce persino a controbattere con altrettanti enigmi che intimidiscono l'Hobbit con crescente difficoltà. Solo un improvviso colpo di fortuna riesce a salvare la vita del protagonista e a fargli vincere la gara di indovinelli. Dopo una serie di enigmi, alcuni ben riusciti altri un po' troppo fantasiosi, Bilbo si accorge di avere uno strano oggetto metallico in tasca e si chiede a voce alta cosa sia; Gollum fraintende e crede che la domanda “Cos'ho in tasca?” gli sia stata rivolta e che faccia ancora parte della contesa enigmistica. La risposta è l'Unico Anello, che Bilbo aveva precedentemente sottratto alla creatura senza che quest'ultima se ne accorgesse. Tuttavia, è per l'appunto un'informazione che Gollum non può in alcun modo possedere, che prescinde dalle sue capacità intellettive, e le varie elucubrazioni – perfettamente coerenti, va detto – che esprime ad alta voce tentando di decifrare il mistero non fanno altro che allontanarlo dalla ben più banale verità.

Tale scena non può non ricordarci la contesa tra Poe e Dickens, con il primo che interpreta il ruolo di Gollum: entrambi perdono perché rispettosi nei confronti di un *fair play* infranto dall'avversario senza la loro immediata consapevolezza. Quello di Bilbo non è affatto un indovinello tradizionale, dal momento che – oltre al fatto di non essere stato effettivamente rivolto allo sfidante – è privo di un qualsivoglia indizio, di un'unità informativa capace di risolverlo attraverso la verifica ermeneutica; allo stesso modo, la scena di *Barnaby Rudge* che Poe fraintende si è rivelata essere un cortocircuito, un dato superfluo rispetto all'economia semantica del romanzo. In entrambi i

<sup>5</sup> Trad.: rapporto di potere asimmetrico.

casi, i *riddlees* hanno confidato in una sovradeterminazione assente, mentre i *riddlers* non hanno concesso presupposti adeguati alla condivisione del proprio sapere.

#### 4. True Riddle e Neck-riddle: la gestione del sapere nelle comunità antiche

Anche l'indovinello, come le Grandi macchine e le *detective stories* ottocentesche, è un importante «dispositivo narrativo di articolazione e distribuzione del sapere» (Bartezzaghi 2017, 93) oltre che una modalità di evasione ludica.

Ogni patrimonio folkloristico contiene una quantità abbondante di indovinelli, tanto che è impossibile ripercorrere la traccia genetica di alcuni di essi prima della loro inevitabile contaminazione attraverso il contatto fra le diverse culture. Ma la loro diffusione è seconda alla loro importanza e all'imponente ruolo socio-rituale che rivestivano nelle antiche civiltà. Potevano interpretare un ruolo pedagogico, attivi com'erano nell'educazione delle nuove generazioni e persino in determinati riti di iniziazione. Spesso venivano adoperati per risolvere dispute legali, e le gare di cui abbiamo discusso precedentemente venivano talmente rispettate da risultare capaci di decretare non solo un vincitore dal punto di vista intellettuale ma persino da quello morale e giuridico. Tuttavia, l'indovinello spiccava soprattutto come una vera e propria forma di congregazione sociale, come un momento di ritrovo per la collettività; in tal senso conservava anche un'incisiva funzione apotropaica, dato che la condivisione enigmistica veniva incoraggiata ogni qualvolta la comunità si sentisse in pericolo.

In misura ben più esplicita di quanto non facesse la *detective story*, l'indovinello antico svolge allora un compito di consolidamento epistemico: lo scambio enigmistico perimetra il sapere, sancisce le conoscenze acquisibili, decreta i limiti dell'intelligenza collettiva di una determinata società. Le soluzioni degli enigmi, lo abbiamo ripetuto più volte, devono essere virtualmente alla portata di tutti; di conseguenza, ciò che si viene ad instaurare è un deposito di sapere collettivo dal quale tutti possono liberamente attingere. Eleanor Cook afferma che il fine ultimo dell'indovinello è quello di istituire un «*masterplot*», una sorta di ordine provvidenziale, un *grand récit* come lo intende Lyotard (Cook 2006, 64-66).

Così si spiega il suo carattere apotropaico: marcare una gerarchia di potere informativo e un equilibrio nelle conoscenze della comunità aiuta a ripristinare lo status quo in seguito a un'instabilità; l'indovinello deve assolutamente essere risolto per debellare le pericolose forze dell'ignoto. Non sorprende allora che Dan Pagis parli di una «tensione sociale» tra *riddler* e *riddlee* che dev'essere esorcizzata:



Every riddle contains two parts of unequal length: the encoded text and revealed solution. These parts are opposites that seek to unite, thus eliminating the tension between them. The riddle, however, exists for the sake of that very tension, which reflects the social tension, the contest between riddler and riddlee. The division in two is thus textual as well as social [...]. When he (the riddlee) finds the solution and adds it to the text, the tension dissolves and the text ceases to be a riddle (Pagis 1996, 83-84)<sup>6</sup>

In definitiva, l'indovinello è una pratica estremamente seria, politica oltre che sociale, e nell'equilibrio geometrico tra *encoding* e *decoding* che mira ossessivamente a rispettare non può non ricordare la concezione compositiva di Poe e la conseguente volontà di intrecciare un manufatto estetico coerente e sistemico.

Dati gli attributi che abbiamo finora evidenziato, risulta ormai chiaro che l'indovinello tramite il quale Bilbo vince la gara non sia affatto un indovinello, quantomeno non uno tradizionale. Il connotato principale che traspare da quello che abbiamo finora classificato come l'indovinello delle comunità antiche è un'incisiva impronta collettiva: il sapere che viene offerto proviene da un fondo empirico comune ed è potenzialmente accessibile a chiunque. Tutti sanno, per citare il più celebre degli enigmi, che l'essere umano gattona da neonato, diventa bipede da adulto e ha bisogno di un supporto deambulatorio da anziano; la risoluzione dell'indovinello non dipende quindi da una discrasia delle conoscenze possedute, quanto semmai dalla capacità decrittatoria del singolo. Al contrario, Gollum non poteva in alcun modo sapere cosa Bilbo avesse in tasca: si trattava di un'informazione privata, disponibile solo e soltanto al *riddler* stesso. Il suddetto scarto nei riguardi della gestione del sapere – condiviso e pubblico da un lato, privato e individuale dall'altro – è ciò che sancisce la differenza tra ciò che gli studiosi di folklore hanno definito rispettivamente *true riddle* e *neck-riddle*.

Il nome *neck-riddle*, traduzione letterale del germanico *Halslösungsrätsel*, indica la situazione specifica nella quale questo particolare tipo di indovinello effettua la sua comparsa all'interno degli antichi patrimoni mitici: ad adoperarlo in qualità di ultima chance di sopravvivenza sono infatti quasi esclusivamente protagonisti invischiati in situazione di vita o di morte, nelle quali per l'appunto pende sul collo una sentenza di trapasso (Elias 1995, 193). Così, come abbiamo visto, è stato per Bilbo, e così è stato per innumerevoli eroi prima di lui – confermando ancora una volta, tra l'altro, quanto Tolkien abbia attinto dalle tradizioni conosciute per la costruzione del suo cosmo narrativo. Ad esempio, nella Bibbia Salomone ricorre a un *neck-riddle* – un indovinello la cui risposta

<sup>6</sup> Trad.: Ogni indovinello contiene due parti di lunghezza ineguale: il testo codificato e la soluzione rivelata. Queste parti sono opposti che tentano di riunirsi, eliminando così la tensione tra di essi. L'indovinello, tuttavia, esiste per il bene di quella stessa tensione, la quale riflette la tensione sociale, la contesa tra il riddler e il riddlee. La divisione in due parti è dunque testuale oltre che sociale. [...] Quando il riddlee trova la soluzione e la aggiunge al testo, la tensione si dissolve e il testo cessa di essere un indovinello.

solo lui poteva conoscere – per sfuggire alla condanna inflittagli dalla Regina di Saba. O ancora, un altro limpido esempio di *neck-riddle* ci viene offerto di nuovo dalla tradizione norrena: in molte occasioni Odino ha vinto le sfide enigmistiche chiedendo al proprio avversario cosa avesse sussurrato all'orecchio del corpo senza vita del figlio Baldur prima della sua crematura, informazione che, per ovvie ragioni, è stata accessibile solo al padre degli dèi stesso. Le regole del *fair play* decadono del tutto: colui che detiene l'informazione non si impegna in alcun modo a offrirla rispettosamente attraverso una serie di indizi decifrabili. Il *neck-riddle* veicola perciò una gestione e una diffusione del sapere completamente diverse dalle logiche culturali sulle quali si fondavano le comunità antiche: la conoscenza da democratica diventa elitaria, da un ruolo consolidante passa ad un carattere dispersivo e caotico.

John Dorst in particolare ha studiato il fenomeno del *neck-riddle* applicando le teorie di Michail Bachtin e ricavandone importanti riflessioni. Per lo studioso il *neck-riddle* si afferma quale importante esempio di «intergeneric dialogue», un crocevia tra le matrici strutturali dell'indovinello tradizionale e della protonovellistica. Questa natura duplice si realizza soprattutto sotto il punto di vista della temporalità:

As an illustration of generic interaction, neck-riddle has the advantage of involving chronotopes so drastically different that their confrontation becomes especially visible. The conceptualization of time in particular is at issue in neck-riddles. They involve not just a confrontation between two ways of representing time, but a dialogue over the very fact of temporality itself. [...] it embraces a spectrum of dialogic accommodations between narrative temporality and riddle atemporality. [...] The rhetoric of the neck-riddle complex, then, is partially a rhetoric of temporality confronting atemporality (Dorst 1983, 423-424)<sup>7</sup>

Se la pratica narrativa è fortemente caratterizzata dalla temporalità, l'indovinello al contrario galleggia in una bolla di atemporalità, fuori da ogni tipo di contingenza e deissi. È impossibile intendere una storia senza un *plot*, senza una sequenza di eventi ordinata secondo un principio crono-causale secondo il quale ad un avvenimento succede un altro in maniera più o meno lineare; ma dove il racconto si muove, l'indovinello invece si fissa, poiché il suo compito è quello di cementificare di volta in volta la soglia del sapere e non di accrescerla. Nell'enigma tradizionale non è prevista progressione temporale e le informazioni che vengono elargite interagiscono statiche, prive di un intreccio che le lega – «plot is not a meaningful category in riddle's conception

<sup>7</sup> Trad.: In qualità di documento dell'interazione tra generi, il *neck-riddle* ha il vantaggio di coinvolgere cronotopi così drasticamente diversi che il loro confronto diventa particolarmente visibile. È soprattutto la concettualizzazione del tempo a essere rappresentata dai *neck-riddles*. Essi implicano non solo un confronto tra due modi diversi di rappresentare il tempo, quanto un dialogo sul fenomeno della temporalità in sé. [...] Esso abbraccia uno spettro di adattamenti dialogici tra la temporalità della narrativa e l'atemporalità dell'indovinello. [...] La retorica del costruito *neck-riddle*, quindi, è in parte una retorica della temporalità che si confronta con l'atemporalità.

of reality»<sup>8</sup> (*ibid.*): una porzione dell'esperienza del mondo viene estrapolata dalla Storia – che di per sé è sempre dinamica – e resa fruibile alla collettività, perché la conoscenza deve essere stabilita per sempre; l'episodico deve essere forzatamente bandito.

Questo non accade col *neck-riddle*. Ancora Dorst:

The accidental, the absurd, the bizarre: these dominant qualities of neck-riddle content suggest a world of pure contingency. It is not just a world in time, but the existential world of random, unrepeatable experience; the indeterminate world we articulate into meaning through our narratives (*ibid.*)<sup>9</sup>

Il *neck-riddle* disperde l'atemporalità dell'indovinello tradizionale e inserisce la sua struttura all'interno di una sequenza narrativa. A livello puramente microstrutturale, le unità informative del *true riddle* sono congiunte fra loro unicamente per mezzo di una logica intrinseca che non prevede il tempo come categoria semantica; il *neck-riddle* invece «can be seen as a deflection of riddle toward narrative diachronism»<sup>10</sup> (*ibid.*), dal momento che l'informazione completa viene suddivisa in segmenti la cui progressione mima la linearità peculiare di un qualsiasi racconto, nel quale la causalità si origina innanzitutto da un avanzamento temporale. Si tratta, secondo Roger Abrahams, di una temporalità acquisita in seguito alla creolizzazione delle culture antiche, frutto quindi dell'incontro di diversi modi per conoscere la realtà e soprattutto di un sostanziale allargamento di quel perimetro sociale che l'indovinello tradizionale tentava al contrario di preservare (Abrahams 1972).

Ci si trova di fronte ad una gestione del sapere agli antipodi: la conoscenza è fluida, contingente e mai garantita. Le soluzioni degli enigmi non dovrebbero derivare, pena la loro possibile inaccessibilità, da una coordinata esterna, da una circostanza accidentale; che l'essere umano invecchi e modifichi come conseguenza la propria deambulazione è un dato assoluto, mentre non si può dire lo stesso di Bilbo quando nasconde l'Unico Anello in tasca. Il cronotopo dell'indovinello tradizionale esiste solo all'interno dell'indovinello stesso, e non ha alcuna autonomia al di fuori; il cronotopo del *neck-riddle* dipende unicamente da una situazione esterna che pretende ospitalità in una dimensione non sua. Il *true riddle* restituiva il riflesso di un cosmo perfettamente recintato, equilibrato nella sua stasi e dominabile in ogni suo anfratto; il *neck-riddle* stravolge gli epistemi attraverso la relatività causata dal tempo e le incertezze sequenziali tipiche del racconto, se non addirittura tramite veri e propri

<sup>8</sup> Trad.: La trama non è una categoria significativa nella concezione della realtà secondo l'indovinello.

<sup>9</sup> Trad.: L'accidentale, l'assurdo, il bizzarro: queste qualità dominanti dell'indovinello suggeriscono un mondo di pura contingenza. Non è solo un mondo immerso nel tempo, ma il mondo esistenziale dell'esperienza casuale e irripetibile; il mondo indeterminato che articoliamo in senso attraverso le nostre narrazioni.

<sup>10</sup> Trad.: Può esser visto come una deviazione dell'indovinello verso la diacronia narrativa.

capovolgimenti gnoseologici – tanto da possedere degli attributi molto simili al carnevale bachtiniano. Non a caso, dove in una gara di indovinelli tradizionali è la collettività la vincitrice assoluta data l'importanza dello scambio dei saperi in vista del mantenimento dell'ordine sociale, con l'utilizzo dei *neck-riddles* comincia a emergere all'interno della cultura arcaica la figura dell'eroe individuale, del protagonista che si distacca dal coro; non conta più il bene comune, ma solo la sopravvivenza del singolo in una situazione di vita o di morte.

Con il *neck-riddle*, dunque, si affaccia sin dal mondo antico una nuova prospettiva gnoseologica, l'ombra di un sapere privato, individuale, contaminato dalla liquidità prettamente narrativa della realtà.

### 5. *Quinn vs Stillman in City of Glass*

Una terza e ultima competizione proviene nuovamente dalla dimensione fittizia ma riguarda nello specifico la lotta intellettuale tra un *detective* e un presunto criminale. In *City of Glass* di Paul Auster (1985), il *riddler*, colui che sfida l'avversario a decifrare il proprio operato e a ottenere l'informazione che possiede, è Peter Stillman, folle professore di linguistica presso la Columbia University reo di aver perpetuato un orrendo esperimento ai danni del figlio nell'intento di ripristinare "la lingua di Dio"; il *riddlee* è Daniel Quinn, autore non particolarmente brillante di polizieschi che si ritrova suo malgrado immischiato in un'indagine che non gli compete a causa di un fraintendimento.

Nella fattispecie, Quinn viene immediatamente presentato tramite connotati caratteriali che avrebbero fatto molto piacere a Poe – il quale d'altra parte viene implicitamente citato nelle pieghe del testo<sup>11</sup> – e che riprendono da vicino i protagonisti delle *detective stories* ottocentesche, nonché il paradigma indiziario che gestiva le logiche di sapere durante il Positivismo. A proposito dell'interesse spasmodico che Quinn nutre per il poliziesco, Auster ci informa che:

What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. [...] Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end (Auster [1985] 2006, 8)

<sup>11</sup> Per citare un paio di esempi: lo pseudonimo tramite il quale Quinn pubblica i suoi romanzi è William Wilson, protagonista dell'omonimo racconto; l'intreccio – con tanto di inseguimento per le vie della città – ricorda *The Man of the Crowd*, ed entrambi i romanzi condividono una riflessione finale riguardo l'inconoscibilità del reale.

[A piacergli, dei gialli, era il loro senso di pienezza ed economia. In un buon giallo nulla viene sprecato, non una frase, non una parola che non siano significative. E anche se non lo sono, hanno il potenziale per esserlo, il che è lo stesso. [...] Poiché tutte le cose viste o dette, anche le più futili e banali, possono ricondurre allo scioglimento della vicenda, non si deve trascurare nulla. Tutto diviene essenza: il centro del libro si sposta ad ogni avvenimento che lo proietta in avanti. Quindi il centro è ovunque, non si può tracciare una circonferenza finché la lettura non è terminata] (Auster [1985] 2010, 10)

Quanto appena citato sintetizza la religione sistemica che presiedeva il funzionamento delle Grandi macchine di Lavagetto e ciò che tali costrutti narrativi riflettevano a livello gnoseologico: un mondo accessibile tramite l'attento studio delle sue unità, sempre coerente con se stesso e dove nulla è superfluo o fraintendibile grazie a un'incisiva economia semantica.

Tuttavia, questa cieca fiducia nella sovradeterminazione, in un sapere ottenibile attraverso la decifrazione di indizi mai arbitrari, gli si ritorce contro più volte nel corso della narrazione in maniera per nulla dissimile da quanto è accaduto prima con Poe e poi con Gollum, dal momento che – proprio come Dickens e Bilbo – neanche l'avversario di Quinn nutre lo stesso rispetto per le regole del *fair play* enigmistico. Auster conosce perfettamente i caratteri della *detective story*, e l'intera *New York Trilogy* – della quale *City of Glass* è il primo romanzo – altro non è che un'oculata parodia delle norme che regolano il genere: la realtà postmoderna è ben lontana dalle coordinate epistemiche entro le quali agiva Dupin; le logiche relative alla trasmissione del sapere sono drasticamente mutate e nessun tipo di artificio narrativo può più rispecchiare e contenere i dati empirici come auspicavano le Grandi macchine e i critici marxisti.

Verso metà dell'opera, Quinn comincia a pedinare Stillman impegnato a passeggiare apparentemente senza meta per le strade di New York. Ogni singolo passo che il criminale compie viene immediatamente interpretato dall'investigatore e inserito in un catalogo indiziario in attesa della decrittazione ultima; il protagonista traccia una vera e propria mappa degli spostamenti quotidiani del suo avversario, trascorrendo le notti a ipotizzarne una motivazione nascosta. Ciò che Quinn, il *riddler*, cerca è per l'appunto un sistema, un'assicurazione invisibile che darebbe significato ai dati sperimentali che è convinto di raccogliere: le passeggiate di Stillman, ai suoi occhi, non possono in alcun modo essere casuali, e al contrario stanno rilasciando proprio quegli indizi dei quali necessita per risolvere l'indovinello. Il protagonista arriva a ritenere persino che il folle accademico stia di fatto scrivendo un messaggio attraverso i suoi passi. Infatti, Quinn non è solo un detective che tenta di decifrare le azioni del criminale, ma anche un lettore impegnato a leggere il testo di un autore; John Zilcosky arriva a paragonarlo ad una «parody of a biographical literary critic»<sup>12</sup> (Zilcosky 1998, 197), per come si ostina in maniera ossessiva a interpretare qualsiasi dato, pure il più superfluo.

<sup>12</sup> Trad.: Una parodia del critico letterario di matrice biografica.

Ciononostante, allo stesso modo di Poe che ha rivestito di troppa importanza una scena che nella planimetria finale di *Barnaby Rudge* si è rivelata un vicolo cieco e di Gollum che ha inteso in maniera metaforica una domanda che invece andava decodificata letteralmente, Quinn sbaglia nel vedere un significato dietro l'azione di Stillman, un disegno dietro i suoi passi, una soluzione all'enigma che gli è stato chiesto di decifrare. Non c'è alcun indizio o messaggio nascosto; sono davvero le innocue passeggiate di una mente malata. Si tratta perciò di un caso esemplare di sovrainterpretazione, di un'impropria investitura causale a qualcosa che è casuale, che ben dimostra quanto il *riddlee* sia vincolato al suo *riddler*, quanto il lettore e il *detective* dipendano dall'autore e dal criminale.

Questa subordinazione diventa lampante soprattutto quando Stillman scompare all'improvviso senza lasciare traccia: Quinn non riesce ad accettarlo e perde completamente la ragione, rimane vittima di una tremenda paralisi avendo perso l'unico garante di senso e di ordine della sua vita. Auster scrive, riportando i pensieri di Quinn: «Stillman was gone now. [...] Everything had been reduced to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made» (Auster [1985] 2006, 90) [«Stillman dunque era andato. [...] Tutto si era ridotto al caso, a un incubo di cifre e probabilità. Indizi non ce n'erano, né piste, né mosse da effettuare»] (Auster [1985] 2010, 96). Questo è il destino che spetta al *riddlee* privato del proprio *riddler* e della sovradeterminazione che quest'ultimo assicura: un mondo caotico, privo di logica e di regole, dove il sapere diventa una chimera effimera e la vertigine della probabilità liquefa ogni certezza. L'eventualità catastrofica che le comunità antiche si impegnavano a scongiurare attraverso le gare di indovinelli e la perimetrazione del conoscibile è divenuta la quotidiana realtà postmoderna.

#### 6. *La detective story postmoderna: la gestione del sapere senza il riddler*

L'operazione parodistica che Auster attua nei confronti del genere poliziesco testimonia lucidamente il mutamento gnoseologico che investe la società occidentale durante il passaggio dall'epoca moderna a quella postmoderna. Il fine ultimo della *New York Trilogy* è rappresentare le conseguenze a cui va incontro un mondo mancante di autorità: Auster, giocando coi presupposti del giallo, si chiede cosa accadrebbe se il criminale scomparisse all'improvviso, se il *detective* si ritrovasse privato del suo avversario prima di risolvere l'enigma. L'autorità viene considerata da Auster innanzitutto come una fonte di sapere e come uno strumento di gestione e trasmissione dello stesso: il *riddler*, l'autore, il criminale letterario, sono tutti individui che possiedono una certa informazione e che offrono – più o meno volontariamente e consciamente – la possibilità di ottenerla attraverso un rapporto asimmetrico, gerarchico ma sempre rispettoso che li lega rispettivamente al *riddlee*, al lettore, al *detective* letterario.

In questa declinazione teorica Auster si avvicina molto al pensiero di Foucault, e nella fattispecie alle sue riflessioni intorno alla figura dell'autore. In *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Foucault identifica l'autore come una funzione avente il compito di gestire i discorsi della società, come uno strumento più che come un individuo in carne ed ossa:

La question devient alors : comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde ? La réponse est qu'on peut les conjurer à travers l'auteur. L'auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérisante, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L'auteur est le principe d'économie dans la prolifération du sens (Foucault 1969, 103)<sup>13</sup>

Usando lo stesso concetto di 'economia' che abbiamo adoperato in relazione alle Grandi macchine e che anche Auster utilizza durante la descrizione caratteriale di Quinn, Foucault presenta l'autore nei termini di quella funzione di garanzia semantica e sovradeterminazione che abbiamo attribuito al *riddler* nelle comunità antiche: la proliferazione del significato viene vista come un pericolo da scongiurare pena l'instabilità sociale, e si rende perciò necessaria una figura capace di perimetrare e articolare il sapere – che Foucault chiama 'discorsi' – per renderlo fruibile. La 'finzione che minaccia il nostro mondo' di cui parla Foucault altro non è che il relativismo, la vertigine casuale, la mobilità temporale che caratterizzano il racconto e che differenziano intimamente il *true riddle* – sprovvisto della componente narrativa – dal *neck-riddle* – costruito intergenerico a metà tra la protonovellistica e l'indovinello tradizionale. Non è un caso allora che ultimamente si parli sempre con più certezza di *narrative turn*, di «narrarchia» (Salmon 2007, 105), e di come lo *storytelling* sia diventato la principale logica di potere della realtà.

Ecco allora che con la morte dell'autore – Roland Barthes è un altro dei postulati teorici principali dell'opera di Auster –, con la scomparsa del *riddler*/criminale e con la conseguente assenza di un garante semantico, l'unica conseguenza possibile non può che essere il naufragio in un oceano di senso, la dispersione caotica nel multiverso delle possibilità. Il detective di Auster non è Dupin, e non è più in grado di decifrare gli indizi che gli vengono offerti, dal momento che quegli stessi indizi si rivelano fallaci, arbitrari, contaminati da una logica gnoseologica completamente diversa dall'ottimismo positivistico; la scena del crimine della realtà ottocentesca è ben diversa da quella novecentesca. Come afferma Lyotard, i *grands récits* sono crollati e sono venuti meno quei

<sup>13</sup> Trad.: La domanda allora diventa: come si può ridurre l'emergenza, il grande pericolo attraverso il quale la finzione minaccia il nostro mondo? La risposta è: si può ridurlo con l'autore. L'autore permette di limitare la proliferazione cancerogena e pericolosa dei significati all'interno di un mondo nel quale si è parsimoniosi non solo con le proprie risorse e ricchezze ma anche con i propri discorsi e i loro significati. L'autore è il principio dell'economia nella proliferazione del significato.

grandi sistemi discorsivi capaci di reggere le trame della società: nella condizione postmoderna il sapere è ora più che mai una forma di potere, e viene perciò concesso in maniera selettiva e sotto determinate circostanze.

Il romanzo è diventato una pratica narrativa estremamente diversa dalla sua controparte ottocentesca. Le Grandi macchine hanno ceduto il passo al romanzo ipertestuale o «romanzo moltiplicato» (Bertoni 2017), la geometria rigorosa e chiusa che regolava il loro funzionamento è stata sostituita da un regime di infinite possibilità, le cattedrali immobili costruite da Balzac sono deflagrate in multiversi in continua espansione testuale. La letteratura difficilmente può ancora interpretare quel ruolo di educatore epistemico, di matematizzazione del dato quotidiano, garantito dalle Grandi macchine dell'Ottocento.

Ma è soprattutto lo studio attento della *detective story*, in qualità di fulgido documento della gestione del sapere, ad agevolare la comprensione delle logiche che regolano l'epoca in cui ci troviamo. Autori come Auster, Robbe-Grillet, Sciascia, Fowles e altri adoperano i caratteri del giallo come pretesti per raccontare la rivoluzione gnoseologica ed epistemica avvenuta a partire dalla seconda metà del Novecento. Oggi è il *neck-riddle* a dominare le gare di indovinelli a cui partecipiamo quotidianamente ma inconsciamente nel nostro continuo scambio di conoscenze: la componente probabilistica della narrativa ha assimilato la nostra esperienza, il caso ha sostituito gli indizi, la temporalità si fa confusa e contingente.

Dove il giallo tradizionale figlio del determinismo ottocentesco fondava la sua natura più intima sull'enigma della camera chiusa, si potrebbe dire che il giallo postmoderno prenda le mosse dal celebre paradosso del gatto di Schrödinger: nel primo caso ci si trova di fronte ad un microcosmo perfettamente chiuso e contenente ciascun indizio utile alla decifrazione del sapere custodito; nel secondo, il mistero resta tale, la verità è inaccessibile, l'obiettivo non è escludere di volta in volta le varie possibilità fino a rintracciare quella corretta ma al contrario è l'apertura a possibilità molteplici a rappresentare l'unica autentica soluzione. Inoltre, ogni minima interazione col sistema causa inevitabilmente un'alterazione dell'oggetto d'indagine, infrangendo l'autonomia del microcosmo rappresentato da quella specifica scena del crimine. La sovradeterminazione sistemica che regola l'enigma della camera chiusa viene disinnescata dalla vertigine quantistica della nuova fisica subatomica: contro ogni logica razionale e matematica, il gatto è sia vivo che morto, il crimine è stato commesso e al contempo potrebbe non essere stato ancora commesso, il decadimento dell'atomo non è un evento che il soggetto può prevedere e non ci sono indizi che possano suggerire la decriptazione.

Non è un caso allora che *The Locked Room*, ultimo romanzo che compone la *New York Trilogy* e che condivide con gli altri due l'intento parodico nei confronti di un determinato aspetto del giallo classico, si concluda proprio con un enigma della camera chiusa che rimane fastidiosamente irrisolto. L'uomo che il protagonista cerca per tutto il corso delle vicende acconsente finalmente



a un confronto ma solo attraverso la porta di una stanza chiusa dall'interno, e non si è mai certi della sua effettiva identità. Potrebbe essere il *riddler* tanto investigato e bramato come no, ed è impossibile saperlo: quest'ultimo minaccia di suicidarsi nel caso in cui la porta dovesse aprirsi, e sostiene di aver comunque ingerito un veleno mortale – chiara ripresa del paradosso del gatto. Da un concentrato di assoluta e matematica coerenza alla pura contraddizione: potrebbe essere il *detective* stesso a commettere il crimine e ad uccidere un uomo alterando un microcosmo che nel giallo tradizionale mirava all'impermeabilità e all'autosufficienza rispetto alle influenze esterne; per non parlare del fatto che il ricercato è comunque condannato a morire in breve tempo. Quindi, di fatto, nemmeno il protagonista di *The Locked Room* riesce a ottenere il sapere che agognava: il romanzo racconta di un altro *detective* tradito dal suo criminale, di un altro *riddlee* ingannato dal suo *riddler*, e la camera rimane chiusa senza comunicare alcun indizio utile alla decifrazione del mistero che contiene. Il capovolgimento gnoseologico è drastico: in entrambi i casi si affronta un microcosmo chiuso, ma solo in una delle due situazioni esiste un'effettiva soluzione. L'indagine si fa paradossale.

### *Bibliografia*

- Abraham, Adam, 2020. «The History of *Barnaby Rudge* and the Culture of Imitation», *Dickens Studies Annual* 51 (2), 272-288.
- Abrahams, Roger, 1972. «The Literary Study of the Riddle», *Texas Studies in Literature and Language* 14, 177-197.
- Auster, Paul [1985] 2006. *New York Trilogy*, New York, Penguin.
- Auster, Paul [1985] 2010. *Trilogia di New York*, tr. it. di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi.
- Barone, Dennis, 1995. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Bartezzaghi, Stefano, 2017. *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano, Bompiani.
- Benstock, Bernard, 1983. *Essays on Detective Fiction*, London, The Macmillan Press.
- Bertoni, Federico, 2017. «Impossibile chiusura. Il romanzo moltiplicato», *SIGMA* 1, 13-35.
- Cook, Eleanor, 2006. *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Darconza, Giovanni, 2013. *Il detective, il lettore e lo scrittore: l'evoluzione del giallo metafisico in Poe, Borges, Auster*, Fano, Aras Edizioni.
- Dickens, Charles, [1841] 2012. *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty*, London, Penguin.

- Dorst, John, 1983. «Neck-Riddle as a Dialogue off Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory», *The Journal of American Folklore* 96 (282), 413-433.
- Elias, Micheal, 1995. «Neck-Riddles in Mimetic Theory», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 2, 189-202.
- Foucault, Michel, 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, 1969. *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, 1969. «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie* 63 (3), 73-104.
- Georges, Robert A. / Dundes, Alan, 1963. «Toward a Structural Definition of the Riddle», *The Journal of American Folklore* 76 (300), 111-118.
- Hühn, Peter, 1987. «The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction», *MFS Modern Fiction Studies* 33 (3), 451-466.
- Kimsatt, William K. / Beardsley, Monroe C., 1946. «The intentional fallacy», *The Sewanee Review* 54 (3), 468-488.
- Lavagetto, Mario, 2003. *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lavender, William, 1993. «The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's "City of Glass"», *Contemporary Literature* 34 (2), 219-239.
- Lyotard, Jean-François, 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- Merivale, Patricia / Sweeney, Susan Elizabeth, 1999. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Nelson, Marie, 2008. «Time and J.R.R. Tolkien's "Riddles in the Dark"», *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature* 27 (1), 67-82.
- Pagis, Dan, 1996. «Toward a theory of the literary riddle», in Rokem, Galit-Hasan / Shulman, David, 1996. *Untying the Knot: On Riddles and Other Enigmatic Modes*, New York, Oxford University Press, 81-98.
- Poe, Edgar Allan, 1841. «Review of Dickens' *Barnaby Rudge*», *Saturday Evening Post*, 1° maggio 1841, Philadelphia.
- Poe, Edgar Allan, 1842. «Review of Review of *Barnaby Rudge*», *Graham's Magazine* 20 (2), 124-129.
- Poe, Edgar Allan, [1846] 2012. *La filosofia della composizione*, a cura di Luigi Lunari, tr. it. di Luigi Lunari, Milano, La Vita felice.
- Rowen, Norma, 1991. «The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32, 224-233.
- Russell, Alison, 1990. «Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31 (2), 71-84.
- Salmon, Christian, 2007. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

- Singer, Eliot A., 1984. «The Whodunit as Riddle: Block Elements in Agatha Christie», *Western Folklore* 43 (3), 157-171.
- Taylor, Archer. 1943. «The Riddle», *California Folklore Quarterly* 2 (2), 129-147.
- Tolkien, John R. R., [1937] 2011. *The Hobbit*, London, Harper UK.
- Van Dine, Smart Set, (1948), «Twenty Rules for Writing Detective Stories», in Hawcraft, Howard, 1948. *The Art of the Mystery Story*, New York, Grosset & Dunlap, 189-193.
- Westburg, Barry, 1974. «How Poe Solved the Mystery of Barnaby Rudge», *Dickens Studies Newsletter* 5 (2), 38-40.
- Woolf, Virginia, [1924] 1966. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in Id., *Collected Essays*, London, Hogarth.
- Zilcosky, John, 1998. «The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 39 (3), 195-206.