

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

«AD OCCHI CHIUSI». LACAN (NON) LEGGE POE.<sup>1</sup>

Bartolo Anglani

---

## Abstracts

Il saggio discute il celebre *Séminaire sur «La lettre volée»* che Jacques Lacan tenne il 26 aprile del 1955 e che pubblicò nel primo volume di (1966). La tesi dell'autore è che Lacan abbia isolato il racconto dal contesto della produzione di Poe e soprattutto dalla riflessione condotta dallo scrittore americano sulle condizioni e sulle modalità della conoscenza intuitiva *a priori* attraverso una lunga serie di figure "diaboliche", di cui l'investigatore Dupin è l'incarnazione più raffinata e teoricamente consapevole.

This paper muses on the famous *Séminaire sur «La lettre volée»* held by Jacques Lacan on April 26, 1955, and published in the first volume of *Écrits* (1966). According to such an analysis, Lacan isolated this narrative from the context of Poe's production and, above all, from the American writer's reflection about the conditions and modalities of the intuitive knowledge *a priori* through a long list of devilish figures among which the detective Dupin is the most theoretically aware and refined one.

---

## Parole chiave

Lacan, Poe, conoscenza, racconto, knowledge, narrative

---

## Contatti

anglbar@hotmail.com

---

Per contenere lo scritto entro i dovuti limiti di spazio farò alcune affermazioni senza dotarle di un'adeguata base bibliografica. L'ipotesi di partenza è che il tema della conoscenza sia centrale nell'arte e nella riflessione di Poe, e che esso sia posto in termini rovesciati rispetto all'archetipo classico di Edipo. Edipo viene punito con la cecità per aver voluto conoscere la verità dell'uomo; nel mondo di Poe la cecità è la precondizione del conoscere stesso, l'allegoria della conoscenza *a priori* che precede la lettura del reale attraverso i dettagli. Poe elabora la sua teoria della conoscenza attraverso alcuni scritti saggistici, fra i quali un saggio sul turco giocatore di scacchi e molti interventi sul calcolo delle probabilità e sull'intuizione, e la mette alla prova fin dai primi racconti, nel «gotico» *Metzengerstein* (1831), nel «filosofico» *Le Duc de l'Omelette* (1831) in cui appare la figura del diavolo, e soprattutto in *Bon-Bon* (1832), in cui il Diavolo è connotato dall'assenza degli occhi. Il Diavolo indossa un paio di occhiali verdi, chiusi da vetri sui lati, sotto i quali non ci sono gli occhi ma «simply a dead level of flesh». La superficie è morta, «dead», perché il Diavolo non ha bisogno di contatto fisico con il mondo esterno per conoscere, e teorizza tale suo privilegio dicendo «*my vision is the soul*». Che Dupin sia una figura diabolica lo si ricava dal possesso e dall'uso degli occhiali verdi con cui si era

---

<sup>1</sup> Questo saggio è il frammento di un'ampia ricerca in corso sullo sguardo nel racconto, per la cui impostazione rinvio al mio intervento su *Lo sguardo cieco dello straniero (Omero, Sofocle, Hoffmann, Camus)*, in *Figure e forme del narrare. Incontro di prospettive*, a cura di A. Ponzio, Milella, Lecce 2013, pp. 43-52. I testi di Poe sono scaricati dal sito [www.eapoe.org/works/tales](http://www.eapoe.org/works/tales), che riproduce (con aggiornamenti continui) l'ed. critica curata da T.O. Mabbott (Harvard University Press, 1978).

presentato il Diavolo in *Bon-Bon*. Nel primo racconto «poliziesco» (*The Murders in the Rue Morgue*) Dupin si presenta come chi può conoscere il mondo proprio perché se ne tiene lontano, e può fare luce sui «misteri» della vita perché vive al buio e addirittura durante il giorno scherma le finestre.

Nella famosa *Lettera rubata* (*The Purloined Letter*, 1845) si assiste all'applicazione creativa e geniale di questi principi teorici. Il mondo di Poe rifiuta la logica del senso comune e pone il Caso al centro della realtà, ma non per questo distrugge ogni razionalità. La razionalità esiste ma non è immediatamente visibile e, soprattutto, non sta nella somma dei *dettagli*. Anzi, l'eccesso dei dettagli ingenera solo confusione perché distoglie la mente dell'osservatore dall'essenzialità astratta che si annida in ogni evento significativo. La razionalità non dipende da catene causali e dunque è svincolata dall'idea di sviluppo e di continuità. Poiché ogni avvenimento è regolato dalla sua logica specifica, è del tutto improprio pretendere di trovare elementi in comune tra fatti appartenenti a insiemi diversi. La metafora di questa logica *a priori* è evidente nella affermazione di Dupin, secondo cui se un problema richiede «reflexion» è meglio esaminarlo «in the dark».

Le perquisizioni accuratissime svolte dalla polizia in casa del ministro che si è appropriato della lettera confermano l'impossibilità di trovare la lettera seguendo i procedimenti investigativi legati ai particolari. Con l'aneddoto del ragazzino che vinceva sempre al gioco delle biglie con i compagni Dupin espone la necessità di effettuare «an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent». Gli investigatori hanno ragionato con la *loro* intelligenza e non hanno immaginato l'esistenza di *altro* tipo di intelligenza, inferiore o superiore ma comunque *diverso* dal loro, persuasi che il loro avversario fosse «a fool» perché insieme dilettante di matematica e poeta, senza sospettare che la sua forza stesse proprio nell'unione di matematica e poesia. La matematica, da sola, non giunge alla perfezione della logica astratta: se il personaggio in questione fosse stato «a mere mathematician, he could not have reasoned at all». Dupin contesta così l'assioma che il modello della logica astratta sia quello della matematica, la quale invece è «the science of form and quantity» ed applica il suo ragionamento «to observation upon form and quantity». Per questo è sbagliato pensare che «the truths of what is called *pure algebra*, are abstract or general truths». E, infatti, «true of *relation* – of form and quantity – is often grossly false in regard to morals». Non è vero, insomma, che in ogni campo «the aggregated parts are equal to the whole». Per questo i matematici puri sono inetti a comprendere la vita.

Dupin riesce a trovare la lettera rubata non certo perché frughi «*every where*» meglio dei poliziotti, ma perché immagina, riflette, forma nella sua mente il modello della mente del ministro e ragiona come costui avrebbe ragionato in quelle circostanze. Il «dettaglio» può essere visto davvero solo sullo sfondo di questo modello astratto e generale. La soluzione si fonda sul principio che spesso gli oggetti più grandi e più in vista non vengono veduti proprio perché sono più grandi e più in vista: come succede con le insegne troppo grandi dei negozi, che si fanno notare meno di quelle piccole, e con i nomi dei luoghi sulle carte geografiche, che «escape observation by dint of being excessively obvious». Di qui, non costa alcuna fatica a Dupin formulare la probabilità, o la possibilità, che il Ministro «had resorted to the comprehensive and sagacious expedient of not attempting to conceal it at all» sistemandola «beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it».

Questo racconto ha dato la stura a migliaia di pagine critiche, gran parte delle quali è in contraddizione palese con l'idea centrale del racconto stesso. Quanto più Poe si è affannato a spiegare che la verità della letteratura sta in superficie e che è inutile tentare di accedere a profondità inesistenti, tanto più gli interpreti hanno scelto di interpretare la parte del Prefetto di Polizia Monsieur G. e di frugare in ogni angolino alla ricerca dei sensi segreti e misteriosi seppelliti nel testo. In questo folle e vano lavoro si sono distinti i critici di lingua francese, per i quali *The Purloined Letter* è *La lettre volée* nella traduzione di Baudelaire. Jacques Lacan ha condizionato per decenni il dibattito su Poe con un celebre *Séminaire* in cui spesso non è chiaro se il testo a cui si riferisce sia quello di Poe o quello di Baudelaire.<sup>2</sup>

Non vorrei ora avvalorare la tesi che per evitare le interpretazioni «violentatrici» del testo basti leggere un racconto parola dopo parola. La parabola di Dupin mostra invece che la comprensione e la decifrazione sono operazioni intellettualmente complesse. Ma questo non significa immaginare che nel

---

<sup>2</sup> Su questo tema esiste una bibliografia immensa alla quale in questo breve intervento non posso nemmeno accennare. Mi limito a segnalare *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Readings*, ed. by J.P. Muller & W.J. Richardson, John Hopkins UP, Baltimore 1988.

testo si annidino verità segrete così come nell'inconscio degli esseri umani ci sono cose che essi stessi non sanno di possedere: e, soprattutto, che nel testo esistano «assiomi di verità universale», analoghi a quelli immaginati dai matematici, validi in ogni tempo e in ogni luogo. I critici psicoanalisti di oggi, come i matematici sbeffeggiati da Dupin, persuasi dell'esistenza di categorie assolute – il complesso di Edipo, le pulsioni sessuali, la castrazione ecc. – presenti in *tutti* i testi e comuni a *tutti* gli esseri umani, ritengono che basti scavare sotto l'ingombro delle parole che ostacolano la conoscenza, per arrivare al fondo e scoprire... i complessi inconsci comuni a tutti gli esseri umani. Poiché tutti soffrono del complesso di Edipo, è impossibile che questo complesso non esista in tutti i testi: e dunque, se esso non compare immediatamente, è segno che l'autore lo ha rimosso e occultato. Basterà frugare dappertutto, come fa la polizia parigina, e il complesso prima o poi salterà fuori. Il ragionamento di Dupin mostra invece che se si va oltre la superficie per perquisire *dappertutto*, segnando i piedi delle sedie e perforando i materassi con aghi sottilissimi, non si scopre *niente*. La verità della letteratura (ammesso che ne esista una) sta sempre *in superficie*: sotto le parole non c'è nulla. Quando leggo le analisi complesse e raffinate (ed oscure) che sono state fatte di questo racconto, mi chiedo se quei critici l'hanno veramente letto e se si rendono conto che i sarcasmi di Poe si indirizzano verso tutti coloro che si comportano come i poliziotti di Parigi e non si rassegnano al fatto che la «verità» sta sotto i loro occhi: forse perché non indossano le lenti verdi che permettono di “vedere” meglio.

Lacan usa non il testo originale ma la traduzione baudelairiana. In realtà ne cita pochissime parole, alcune volte in traduzione ed altre in originale, come gli *càpita*, e preferisce elaborare le sue ipotesi sulla base del *plot* che egli stesso ha creato distortendo il racconto di Poe.<sup>3</sup> Se si sofferma sulla parola *purloined*, è perché il dizionario di Oxford gli suggerisce che *to purloin* «è una parola anglo-francese, composta cioè dal prefisso *pur-*, che si ritrova in *purpose*, proposito, *purchase*, provvigione, *purport*, portata, e dalla parola dell'antico francese: *loing*, *loigner*, *longer*». Nel primo elemento, sempre secondo il dizionario, si riconosce «il latino *pro*, in quanto si distingue da *ante* perché suppone un dietro, davanti a cui esso si pone per eventualmente garantirlo o per porsene come garante (mentre *ante* si mette davanti a ciò che gli viene incontro)»; mentre il secondo elemento, «vecchia parola francese: *loigner*, verbo dall'attributo di luogo *au loing* (o anche *longé*), non vuol dire lungi, ma lungo», e indica dunque l'azione di «mettere da parte», o, «per ricorrere ad una locuzione familiare francese che gioca sui due sensi, di: *mettre à gauche*». Questa ricostruzione etimologica permette al filosofo di “confermarsi” nella convinzione che la lettera non sia «rubata» ma «deviata», una lettera «il cui tragitto è stato *prolungato*» o, «per ricorrere al vocabolario postale, le *lettres en souffrance*, la *lettera giacente*». A lui preme ricondurre la questione nell'area linguistica francese che gli è propria, nella quale gli riesce di fare penosi giochi di parole fra *autruche* (struzzo) e *autrui* (altrui) coniando il neologismo *autruiche* e il concetto di «struzzità-altruità» che non hanno alcun senso già in francese e non possono contribuire all'analisi di un racconto scritto in una lingua per la quale ogni accostamento fonico fra *struzzo* (*ostrich*) e *altrui* (*other people's*) è inconcepibile. In termini meno presuntuosi, invece, si potrebbe ipotizzare che, sebbene il significato corrente di *to purloin* non corrisponda esattamente a quello di *to steal*, l'etimologia richiamata da Lacan sia tirata per i capelli *pro domo sua*, e che la sfumatura che Poe ha voluto sottolineare usando un verbo più raro al posto di quello più comune riguardi l'aspetto della truffa, del «gioco» al quale Dupin ricorre per impossessarsi della lettera. Il participio, insomma, si riferisce non tanto all'atto compiuto dal ministro nel «rubare» la lettera sotto gli occhi della sua legittima proprietaria quanto al sistema escogitato da Dupin per riprenderla: la lettera è «rubata» due volte, ma la prima volta è rubata in senso letterale mentre la seconda volta è sottratta con un gioco estetico-filosofico. Se Poe avesse usato il participio *stolen* avrebbe indicato solo il primo furto, quello commesso dal ministro; con *purloined* invece egli ha voluto alludere al secondo furto, che poi propriamente furto non è ma un sistema escogitato per “sgraffignare” la lettera. Il concetto espresso in *purloined* potrebbe essere visto perciò come un tipico «compromesso» freudiano, in quanto indicherebbe la doppia natura del furto della lettera e comprenderebbe la sfumatura del gioco e della genialità intellettuale di cui Dupin dà prova. A Lacan invece preme ricondurre la parola nell'ambito della francesità per sentirsi autorizzato a trarre conclusioni che non hanno alcun rapporto con il testo. La «lettera

---

<sup>3</sup> Le citazioni in italiano da Lacan provengono da J. LACAN, *Il seminario sulla «Lettera rubata»*, in *Scritti*, a cura di G.B. Contri, vol. I, Torino, Einaudi 2002, pp. 7-58; quelle in francese da LACAN, *Le séminaire sur «La Lettre volée»* [1956], in *Écrits*, I, «Points», Paris 1971, pp. 19-75. Per brevità ho ommesso di segnalare i numeri di pagina di ogni citazione.

giacente», proprio nella terminologia degli uffici postali, è una lettera che non è stata consegnata e di cui è impossibile trovare il destinatario: caso che non può riguardare una lettera che prima di essere rubata era stata diretta e recapitata a un destinatario reale, e che anzi era stata rubata proprio per quella ragione. Il filosofo spinge la sua sprezzatura nei confronti della filologia elementare scrivendo in nota che la «complète intelligence» del suo discorso «exige bien entendu qu'on relise ce texte extrêmement répandu (en français comme en anglais), et d'ailleurs court, qu'est "La Lettre volée"». <sup>4</sup> Tanto spreco di sapienza etimologica per spiegare che in inglese *to purloin* non significa *rubare*, e poi si torna alla francesissima *Lettre volée*. Dopodiché Lacan non fa che riassumere genericamente il contenuto del racconto. La superficialità con cui il testo di Poe viene preso come *pretesto* per un discorso che con lo scrittore americano non ha niente a che fare si rende ancora più manifesta quando Lacan afferma che questa è «la seconda volta» in cui Dupin compare nella narrativa dello scrittore, mostrando di ignorare che si tratta della *terza* volta dopo quella dei delitti della Rue Morgue e quella di Marie Rogêt.

È abbastanza evidente che a Lacan interessa non certo analizzare il racconto di Poe ma solo utilizzarlo come materiale bruto per illustrare le sue concezioni sul rapporto tra significante e significato e su altri aspetti della sua filosofia. Si potrebbe obiettare che niente di diverso aveva fatto Freud quando aveva usato il racconto di Hoffmann per esplicitare la sua concezione dell'*Unheimliche*. A questa obiezione si può rispondere osservando che ben altro rispetto per il testo aveva mostrato Freud, tenendosi in equilibrio fra l'esigenza di approfondire la sua teoria e quella di contribuire all'analisi del racconto. Innanzitutto, egli era partito da un problema di carattere estetico e non da un problema teorico generalissimo, cioè si era rivolto a una domanda interna al mondo della creazione letteraria, ed era ricorso al *Sandmann* come a un testo contrassegnato da ambiguità e da conflittualità e non come a un deposito dal quale trarre concetti univoci. Quali che fossero state le forzature commesse da Freud nel corso della sua analisi, resta il fatto che nella sua parte più importante e teoricamente produttiva il fondatore della psicoanalisi aveva ribadito il carattere conflittuale e ambiguo del testo letterario, che egli stesso in altre occasioni aveva trascurato, e aveva contribuito ad affermare l'autonomia dell'opera d'arte. Inoltre Freud non aveva indotto il lettore a immaginare chissà quali "segreti" nascosti nel testo e aveva invece mostrato come l'analisi di un'opera letteraria dovesse svolgersi sulla costituzione effettiva di essa, al livello del linguaggio. <sup>5</sup> Gli eventuali errori di interpretazione commessi da Freud sono pur sempre interni all'orizzonte analitico che racchiude il racconto di Hoffmann, mentre a Lacan non interessa per nulla analizzare o comprendere il racconto di Poe.

Quando sfiora aspetti significativi del testo stesso, Lacan passa oltre senza approfondirli e senza cogliere il senso che essi hanno nell'insieme dell'opera di Poe. Non può non notare, per esempio, che Dupin ha «gli occhi protetti dai suoi occhiali verdi», ma ignora il senso «diabolico» di questo oggetto e non sospetta il valore euristico della cecità nel mondo di Poe. Così nomina gli «sguardi», e ne stabilisce addirittura tre tipi, ma, senza sforzarsi di comprendere che cosa siano gli sguardi e gli atti di vedere per Poe, e corre alla conclusione che «l'inconscio è il discorso dell'Altro», ossia alla riconferma di uno dei punti centrali del suo pensiero che però, per sua sfortuna, non ha nulla a che fare con il mondo di Poe. Leggendo Hoffmann Freud aveva innovato i termini della sua riflessione, mentre Lacan usa Poe per ribadire quello che già ha teorizzato in precedenza. E per ottenere questo risultato deve demolire lo spessore intellettuale del personaggio: e infatti considera i ragionamenti di Dupin, la teoria dell'analisi e della conoscenza, solo «fumo negli occhi», mere superfici sottili da trapassare velocemente per giungere al senso riposto; considera con sufficienza e velato disprezzo i riferimenti culturali a La Rochefoucauld, La Bruyère, Machiavelli e Campanella, «roba da farceli uscire dagli occhi» («histoire de nous en mettre à plein la vue»); e a proposito della frase di Chamfort («c'è da scommettere che ogni idea pubblica, ogni convenzione stabilita è una sciocchezza, perché è convenuta ai più») commenta che questa formula «accontenterà a colpo sicuro tutti coloro che pensano di sfuggire alla

---

<sup>4</sup> Cito il testo originale poiché nella traduzione è stato soppresso l'inciso «(en français comme en anglais)», forse per occultare questa ulteriore prova della disinvoltura linguistico-filologica del filosofo.

<sup>5</sup> Il saggio, tradotto in italiano con il titolo *Il perturbante*, si legge in S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, *Leonardo e altri scritti* (I ed. 1969), trad. di vari, Boringhieri, Torino 1977, pp. 267-309. Lo stesso Freud, quando non rispettò i suoi stessi principi scientifici, incorse in infortuni clamorosi: come quando, in un saggio intitolato *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) si servì di una pessima traduzione tedesca degli scritti di Leonardo e confuse il «nibbio» con l'«avvoltoio» e si infilò in una catena insanabile di errori di interpretazione.

sua legge, cioè precisamente i più». Lacan non prende sul serio le affermazioni di Dupin, nemmeno per metterle in relazione conflittuale con il racconto, non spende una parola sulla teoria della probabilità e del rapporto tra aritmetica e probabilità su cui Poe ha scritto tantissime pagine, se non per ribellarsi con riflesso sciovinistico al fatto che Dupin taccia «di baro l'applicazione da parte dei francesi della parola analisi all'algebra», ribadendo che questa cosa «non rischia di intaccare la nostra fierezza, quando, a maggior ragione, la liberazione di questo termine non ha nulla che impedisca a uno psicoanalista di sentirsi ben piazzato per farvi valere i propri diritti». <sup>6</sup> E ancora irride a Dupin che si mette «a far annotazioni filologiche da riempire di gioia gli amanti del latino». Per Lacan tutta questa «parata di erudizione» è la trovata illusionistica del «prestigiatore» che «ripete davanti a noi il suo numero senza questa volta illuderci di svelarcene il segreto», ma «spingendo l'impegno promesso fino a chiarircelo realmente senza che noi riusciamo a vederci nulla». Lacan può permettersi di trattare i ragionamenti dupiniani come illusioni, utili a svelare lo statuto stesso dell'illusione, perché evidentemente non ha letto gli altri racconti di Poe (o pur avendoli letti non ne ha compreso il nesso con il racconto in questione, il che è lo stesso) e non sa che il problema della conoscenza e della rappresentazione è centrale nell'opera dello scrittore americano e costituisce il nucleo fondativo e il movente essenziale della sua esperienza letteraria. Tale problema non è espresso da Poe in termini semplicistici, e infatti non sempre il lettore deve credere «ad occhi chiusi» a ciò che enunciano i personaggi dei suoi racconti, ma esiste e trova in certi luoghi – come nei racconti di Dupin – le forme più credibili di espressione. Se è vero che non tutti i narratori di Poe sono «affidabili» allo stesso modo, e che perciò prima di metterli tutti sullo stesso piano è necessaria un'analisi delle modalità in cui la loro “voce” si esprime e dei risultati conoscitivi ottenuti dal loro modo di guardare, non si può ignorare che nel caso di Dupin il confine tra opinioni del personaggio (che diventa narratore nel rendiconto finale) e convinzioni dell'autore è molto sottile. Il discorso di Dupin insomma va preso sul serio, non certo per essere ripetuto parola per parola ma almeno per essere considerato come un elemento non trascurabile nella costruzione dell'universo fantastico di uno scrittore che fin dalle sue prime prove è materiato di riferimenti culturali molteplici. Se c'è un «mistero» da svelare nel testo, esso al massimo sta nel ricchissimo apparato filosofico che Poe a volte mette in azione senza nominarlo sempre in modo pedante come pare faccia qui. Se quei riferimenti fossero tanto astrusi da non poter essere colti, non avrebbero alcun valore per l'interpretazione. Ma, d'altro canto, quando sono espliciti occorre pure tenerne conto e non si può cancellarli come irrilevanti. In ogni caso, quale che sia volta per volta il tasso di affidabilità posseduto dai «discorsi» culturali svolti nei racconti, non li si può liquidare come polveroni privi di significato intrinseco. Per Lacan invece «i discorsi di Dupin ci sfidano tanto manifestamente a fidarcene, che dobbiamo continuamente tentare contro la tentazione contraria» e ritrovare «la pista là dove ci mette fuori pista». Si parte dal presupposto che i discorsi siano tanto più falsi quanto più appaiono credibili, e dunque dalla necessità di rovesciarli “a prescindere”. Conviene però lasciare da parte le elucubrazioni varie alle quali il filosofo si abbandona (come quando afferma che il ministro, «certamente sua insaputa», si trova impegnato in una «relazione narcisistica»), che non contribuiscono in alcun modo alla comprensione del racconto, per arrivare al punto in cui egli tira fuori le sue carte che tanto segrete non sono: le carte sessuali. Senza citare il testo, né in originale né in traduzione, così egli riassume il passo in cui Dupin narra come si sia impadronito della lettera, presentando la lettera che,

come un immenso corpo di donna, si stende nello spazio del gabinetto del ministro quando vi entra Dupin. Ma è così che egli aspetta già di trovarvela, e non ha da far altro, con gli occhi velati dagli occhiali verdi, che spogliare questo grande corpo. Ed è per questo che senza aver avuto bisogno, e nemmeno, per evidenti motivi, di origliare il Pr. Freud, andrà diritto dove giace e dimora quel che questo corpo è fatto per nascondere, in quel bel mezzo in cui scivola lo sguardo, ovvero in quel luogo chiamato dai seduttori Sant'Angelo, nell'innocente illusione in cui son tranquilli di tenere da lì la Città. To'! tra le gambe del camino, ecco l'oggetto a portata di mano che il rapitore non ha più che allungare... La questione di sapere se lo prende sulla cappa, come Baudelaire traduce, o sotto la cappa del camino, come porta il testo originale, può essere abbandonata senza danno agli effetti del pasticcio. [In nota: «E anche del pasticcere».]

---

<sup>6</sup> Lacan non possedeva l'attrezzatura culturale necessaria per comprendere i ragionamenti di Dupin, come hanno sostenuto A.D. SOKAL e J. BRICMONT in *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris 1997 (tr. it.: *Imposture intellettuali. Quale deve essere il rapporto tra filosofia e scienza?*, Garzanti, Milano 1999).

Lascio ai lettori la fatica di verificare fino a che punto la sintesi di Lacan corrisponda al racconto di Dupin:

«To be even with him, I complained of my weak eyes, and lamented the necessity of the spectacles, under cover of which I cautiously and thoroughly surveyed the whole apartment, while seemingly intent only upon the conversation of my host.

«I paid special attention to a large writing-table near which he sat, and upon which lay confusedly, some miscellaneous letters and other papers, with one or two musical instruments and a few books. Here, however, after a long and very deliberate scrutiny, I saw nothing to excite particular suspicion.

«At length my eyes, in going the circuit of the room, fell upon a trumpery filigree card-rack of pasteboard, that hung dangling by a dirty blue ribbon, from a little brass knob just beneath the middle of the mantel-piece. In this rack, which had three or four compartments, were five or six visiting cards and a solitary letter. This last was much soiled and crumpled. It was torn nearly in two, across the middle – as if a design, in the first instance, to tear it entirely up as worthless, had been altered, or stayed, in the second. It had a large black seal, bearing the D. cipher *very* conspicuously, and was addressed, in a diminutive female hand, to D., the minister, himself. It was thrust carelessly, and even, as it seemed, contemptuously, into one of the uppermost divisions of the rack.

«No sooner had I glanced at this letter, than I concluded it to be that of which I was in search. To be sure, it was, to all appearance, radically different from the one of which the Prefect had read us so minute a description. [...]»

Non c'è dubbio: la lettera è posata su un portacarte che oscilla appeso a un nastro azzurro che è legato a un bottone «just beneath the middle of the mantel-piece». Baudelaire traduce:

A la longue, mes yeux, en faisant le tour de la chambre, tombèrent sur un misérable porte-cartes, orné de clinquant, et suspendu par un ruban bleu crasseux à un petit bouton de cuivre au dessus du manteau de la cheminée.<sup>7</sup>

È vero, Baudelaire ha sbagliato traducendo *beneath* con *dessus*. Ma il ripristino del senso originale è tale da giustificare le allusioni sessuali immaginate da Lacan? L'espressione «just beneath the middle of the mantel-piece» non fa pensare a un oggetto penzolante vistosamente bensì a un oggetto che pende di poco sotto la mensola. *Just* si può tradurre con *proprio*, *appena*, *esattamente*. Se il portacarte penzolasse troppo in basso si brucerebbe al primo focherello, e addio lettera e addio potere di ricatto. L'immagine del portacarte penzolante nel bel mezzo delle «gambe» del camino è dunque in contraddizione con il buon senso, oltre che con la *lettera* del testo,<sup>8</sup> sia perché alla prima accensione del fuoco la carta sarebbe andata in cenere, sia perché in quella posizione inverosimile essa non sarebbe sfuggita all'attenzione dei poliziotti che, come lo stesso Dupin riconosce, non sono del tutto stupidi e avrebbero sicuramente “visto” quell'oggetto abnorme senza uscire dal loro paradigma investigativo. Lo stesso Dupin non sarebbe un *detective* tanto geniale se avesse “visto” un oggetto tanto vistoso. In realtà il resoconto che lo stesso Dupin fa della sua indagine mette in rilievo la capacità di «intuizione» dell'osservatore, secondo la concezione elaborata da Poe. Nel testo c'è un vuoto, che è funzionale alla teoria dell'intuizione, giacché Dupin (a differenza del “positivista” Sherlock Holmes) non comunica in base a quali procedimenti analitici sia arrivato a individuare la lettera. Il passaggio dalla visione alla conclusione è rapido e di fatto inspiegabile, o meglio è spiegabile solo con la teoria della priorità intuitiva dell'«intero» («the whole») sui dettagli: «No sooner had I glanced at this letter, than I concluded it to be that of which I was in search.» A Dupin è bastato un sguardo rapido, un'occhiata, per “concludere” che quella lettera, all'apparenza «radically different from the one of which the Prefect had read us so minute a description», era quella cercata, perché in precedenza ha esaminato la mente dell'avversario e ha imparato a ragionare come lui. Se si fosse fatto attrarre dai soli dettagli, slegati dalla razionalità superiore dell'intero, Dupin non avrebbe mai potuto concludere che quella lettera tanto diversa dalla descrizione era quella giusta. Anche l'interprete del racconto dovrebbe comportarsi come Dupin: non fermarsi ai dettagli in quanto tali ma riportarli sempre all'«intero», inserire il «testo» di questo racconto nel «macrotesto», nella totalità dell'opera di Poe, all'interno della quale le singolarità di ogni racconto ricevono una luce che le rende pienamente leggibili. Ma per compiere questa operazione l'interprete dovrebbe aver letto qualcosa di più della sola *Lettera rubata*, dovrebbe aver letto

<sup>7</sup> *Histoires extraordinaires* par E. POE, traduction de Ch. Baudelaire, Lévy, Paris 1856, p. 71.

<sup>8</sup> Non si capisce da quali elementi Derrida, nella sua fumosissima decostruzione del saggio lacaniano, ricavi la convinzione che Lacan «è attento alle lettera, ossia alla materialità del significante» (J. DERRIDA, *Il fatto della verità*, Adelphi, Milano 1978, p. 28).

almeno *tutto* Poe: cosa che Lacan non ha fatto. Naturalmente non voglio insinuare che Lacan non avesse mai letto qualche altro racconto di Poe, ma solo sostenere che con ogni evidenza tale lettura se c'è stata è rimasta priva di effetti ai fini dell'analisi di questo racconto perché non ha portato il filosofo alla percezione dell'*intero* di cui il racconto è parte.

Ma la soperchieria lacaniana va oltre: non si limita ad estrarre *The Purloined Letter* dal complesso dell'opera di Poe ignorando le tracce che riconducono questo racconto agli altri e alla filosofia della "visione" dello scrittore, ma legge in maniera letteralmente impropria lo stesso testo che pure ha sotto gli occhi. E infatti in esso non c'è niente che faccia pensare alle «gambe», o meglio alle «jambages de la cheminée». Lacan ignora o finge di ignorare che è solo in francese che il camino è di genere femminile e ha le «gambe». E, sempre nella logica del disprezzo per il testo, confonde due scene ben distinte: quella in cui Dupin senza muoversi, lasciando vagare i suoi occhi per la stanza, individua la lettera, e quella del giorno dopo in cui la prende mentre il ministro è distratto dal fracasso della strada. La chiave della prima scena è tutta intellettuale, appunto perché Dupin spostando solo gli occhi per la stanza, senza procedere a perquisizioni poliziesche, *vede* la lettera. La seconda scena è brevissima. Dupin ha dimenticato apposta la tabacchiera sul tavolo del ministro per poter avere la scusa di tornare:

The next morning I called for the snuff-box, when we resumed, quite eagerly, the conversation of the preceding day. While thus engaged, however, a loud report, as if of a pistol, was heard immediately beneath the windows of the hotel, and was succeeded by a series of fearful screams, and the shoutings of a terrified mob. D. rushed to a casement, threw it open, and looked out. In the meantime, I stepped to the card-rack, took the letter, put it in my pocket, and replaced it by a *fac-simile*, (so far as regards externals,) which I had carefully prepared at my lodgings – imitating the D. cipher, very readily, by means of a seal formed of bread.

Ci vuole una fantasia davvero sfrenata per trovare in questo passo il benché minimo segno di quella libidine e di quelle pulsioni inconsce che ci ha visto Lacan. Dupin non si infila tra le «gambe» del camino ma tranquillamente si avvicina al portacarte, prende la lettera, se la mette in tasca e la sostituisce con il facsimile preparato «carefully». Qui il camino non è nemmeno nominato, giacché Dupin racconta di essersi avvicinato al «portacarte» e gli sembra inutile ripetere che il portacarte è appeso al camino poiché il camino è già stato nominato a suo tempo ed ora non è essenziale, è un luogo "comune" come un altro, e l'elemento decisivo è il portacarte. Dov'è Sant'Angelo, ossia il sesso femminile entro il quale Dupin si infila? dov'è l'«immenso corpo di donna» che Dupin dovrebbe «spogliare»? E in quale dei racconti che lo vedono come protagonista l'ascetico Dupin ha mai dato prova del più piccolo brivido di lussuria? È tutto inventato dalla fervida e maniaca mente di Lacan, il quale attribuisce a Dupin un desiderio che gli è estraneo e gli nega il suo desiderio vero e proprio, il desiderio di conoscenza. La destrezza e l'imperturbabilità con cui Dupin prima esamina il luogo e poi si impadronisce della lettera ricordano piuttosto un personaggio che Lacan certamente ignorava o disprezzava: il grande Arsène Lupin che Maurice Leblanc creò in piena *Belle époque* proprio pensando a Poe e mostrandosi capace di cogliere il meccanismo mentale e investigativo di Dupin molto meglio di come avrebbe fatto il grande pensatore dell'alterità. A parte il fatto che Lupin non è per niente ascetico, le analogie tra i due personaggi sul piano della logica investigativa sono molte e significative.<sup>9</sup> Fondendo le due scene distinte, Lacan ha creato una scena inesistente in cui Dupin, mosso da un impulso inconscio, appena entra nello studio del ministro si lascia attrarre da quell'«immenso corpo di donna» e, «con gli occhi velati dagli occhiali verdi», non fa altro che «spogliare» un «grande corpo» di cui non esiste traccia né nell'originale di Poe né nella traduzione di Baudelaire.<sup>10</sup> Oltre ad alterare pesantemente il testo, la ricostruzione di Lacan deforma il procedimento analitico e investigativo di Dupin, la cui intuizione non ha nulla a che fare con l'inconscio e si rifà ad un impianto fortemente razionale articolato sulla specificità dell'intuizione. Sicuramente Lacan ignorava che Poe, in una lettera del 2 luglio a J. R. Lowell, aveva affermato che *The Purloined Letter* era «perhaps the best of my tales of *ratiocina-*

---

<sup>9</sup> Per una prima analisi del «meccanismo» investigativo di Lupin e del rapporto Lupin/Dupin, rimando al mio intervento su *Arsène Lupin: meccanismi e identità*, in *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, a cura di G. Barletta, Graphis, Bari 2008, pp. 345-377.

<sup>10</sup> Derrida riesce a fare di peggio quando al desiderio lacaniano sostituisce la castrazione: il luogo verso il quale Dupin si dirige «è il luogo della castrazione», quello della «donna in quanto luogo svelato della mancanza di pene, in quanto verità del fallo, ossia della castrazione» (DERRIDA, *Il fattore della verità*, cit., p. 51). Ma dove le vede queste cose?

tion» (corsivo mio).<sup>11</sup> L'attenuazione del «perhaps» riguardava non certo il dubbio circa le qualità razionanti del racconto ma il fatto che esso fosse proprio «il migliore» dei racconti di quel tipo.

Lacan conosce così poco Poe da dire che gli occhi di Dupin sono «velati dagli occhiali verdi» perché non sa che nel mondo dello scrittore la “cecità” non è affatto sinonimo di inconscio ma di conoscenza intuitiva *a priori*. Gli occhi di Dupin non sono affatto «velati» ed anzi *vedono* meglio *proprio perché* sono coperti dagli occhiali verdi. Ma per riconoscere questo dettaglio e interpretarlo bisogna aver letto gli altri racconti di Poe e ricordarsi almeno degli occhiali verdi del Diavolo in *Bon-Bon*. Perché Lacan non lo fa? Perché parte da un presupposto *a priori* che gli impone di trascurare e di escludere dal suo raggio visivo tutti gli indizi che contrastino con la sua logica. Solo che nel suo caso il presupposto è non tanto errato sul piano della teoria generale quanto improprio nel caso specifico di Poe, perché è fondato sulla convinzione che, sempre e comunque, nel testo letterario è l'inconscio a parlare, e che il discorso dell'inconscio è il discorso dell'Altro. Il suo presupposto è assoluto, costruito al di fuori del testo di Poe, e poi «applicato» ad esso. La versione dell'*a priori* elaborata da Poe si fonda invece sulla conoscenza intuitiva dell'«altro» (non del fumoso Altro che non si sa mai chi sia ma dell'«altro» concreto, dell'individuo e della sua logica). Dupin insomma “indovina” il nascondiglio della lettera non sulla base di procedimenti astratti validi per ogni situazione ma grazie alla conoscenza (acquisita con l'osservazione) della personalità insieme poetica e matematica dell'avversario. Lacan invece parte da un presupposto che secondo lui si applica *a ogni testo*, e chiuso entro il suo paradigma non solo non riesce a leggere *quel* testo in modo elementarmente corretto ma *inventa* ciò che nel testo non c'è e che ritiene necessario per confermare lo schema. Egli così trasforma la cecità fisica di Dupin nella cecità dell'inconscio senza accorgersi che il testo dice *altro*. Egli immagina Dupin che entra nella stanza e, accecato dagli occhiali verdi, come un automa spinto dal desiderio verso questa immensa (e inesistente) figura femminile, va verso il camino, introduce la mano tra le sue «gambe», lo stupra dunque, e si impadronisce della lettera. Egli si sente *inconsciamente* autorizzato a perpetrare questa soperchieria da Baudelaire che ha usato la parola *cheminée*, che nella lingua francese è di genere femminile: se Lacan fosse stato di madrelingua italiana avrebbe avuto qualche difficoltà a immaginare le gambe di un «camino» di genere maschile, oppure avrebbe avuto un'ulteriore alzata d'ingegno e nel gesto di Dupin che fruga tra le gambe del camino-maschio avrebbe intravisto l'espressione inconscia di un desiderio omosessuale. Lacan dovrebbe sapere che in inglese, ossia nella lingua in cui il racconto è scritto, il «camino» non è né maschile né femminile, e che comunque Poe non lo nomina direttamente ma dice che la lettera pende da «the middle of the mantel-piece». Ma la «lettera» della *Lettera* non ha alcun valore di fronte alla libidine dello psicoanalista che ha scelto questo racconto come un *corpus vile* destinato a confermare ciò che la Teoria ha già deciso.

Alla riedizione degli *Écrits*, nel 1971, Lacan premise una «présentation inédite» con la quale intese chiarire il posto strategico occupato dal seminario sulla *Lettre volée* nella elaborazione del suo pensiero, ribadendo il primato del «significante» e della «partita» sulle mosse del gioco:

Ce que le conte de Poe démontre *par mes soins*, c'est que l'effet de sujétion du signifiant, de la lettre volée en l'occasion, porte avant tout sur son détenteur d'après-vol, et qu'à mesure de son parcours, ce qu'il véhicule, c'est cette *Féminité* même qu'il aurait prise en son ombre.<sup>12</sup>

Quale che sia il senso dell'intero passo, qui basta sottolineare due cose, indicate dai corsivi: la prima è che grazie alle «cure» del filosofo il racconto di Poe giunge a “dimostrare” qualcosa; secondo, che l'essenziale di questa dimostrazione sta nella «femminilità», che come i lettori sanno non è presente nel racconto se non in forme molto mediate giacché la Regina a cui la lettera è stata sottratta non compare mai. La femminilità che Lacan trova nel racconto va però molto oltre questo dato e diventa il tema dominante del racconto stesso *proprio perché* è assente, e trova la sua manifestazione nella (indovinate?) castrazione:

---

<sup>11</sup> Ricordando che Poe «voleva raccontare la storia di una mente lucidissima, Dupin», e che invece molti «hanno trovato nella trilogia di Dupin la messa in scena di un teatro dell'inconscio», Eco si chiede se sia «lecito disattendere le numerose affermazioni esplicite dell'autore sulla lucida e controllata razionalità di Dupin» (U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 178), ma non considera la curvatura «intuitiva» propria della razionalità messa in scena da Poe.

<sup>12</sup> LACAN, *Écrits*, cit., p. 7; corsivi miei.



Serait-ce la lettre qui fait la Femme être ce sujet, à la fois tout-puissant et serf, pour que toute main à qui la Femme laisse la lettre, reprenne avec, ce dont à la recevoir, elle-même a fait lais? «Lais» veut dire ce que la Femme lègue de ne l'avoir jamais eu: d'où la vérité sort du puits, mais jamais qu'à mi-corps. Voici pourquoi le Ministre vient d'être châtré, châtré, c'est le mot de ce qu'il croit toujours l'avoir: cette lettre que Dupin a su répérer de son évidence entre les jambes de sa cheminée de haute lisse.<sup>13</sup>

Senza entrare nel ginepraio della filosofia lacaniana, si dovrà osservare che la pretesa lacaniana di indurre un testo letterario a “dimostrare” qualsiasi cosa è incompatibile con la natura stessa della creazione letteraria, che è sempre una «formazione di compromesso» fra pulsioni contraddittorie e mai un veicolo di affermazione ideologica. La stessa «teoria» dupiniana della conoscenza non rappresenta la «verità» dell'arte di Edgar Allan Poe ma è l'impalcatura concettuale, razionale come Poe stesso voleva, sulla quale sono elevate costruzioni fantastiche i cui significati vanno molto al di là dei concetti utilizzati per fondarli. Lacan da un lato non prende «sul serio» Poe e degna di considerazioni distratte e riduttive la tematica della conoscenza e dello sguardo, e dall'altro pretende di estrarre dal testo, per le sue cure, una verità che poi guarda caso corrisponde millimetricamente al contenuto della sua filosofia. L'operazione non sarebbe comunque tanto scorretta se non si fondasse, ancora una volta, sulla non-lettura del testo, e sulla ripetizione ostinata che Dupin ha trovato la lettera «entre les jambes de sa cheminée de haute lisse». Le innovazioni presenti in questo breve scritto sono peggiorative rispetto al *Séminaire*: alle «jambages», che conservavano un certo qual collegamento con l'oggetto «camino», si sostituiscono qui senza troppi scrupoli «les jambes», e l'immagine del camino viene arricchita dalla «haute lisse». Da quando il seminario era stato presentato la prima volta, nel 1956, Lacan non aveva trovato il tempo o la voglia di rileggere *The Purloined Letter* e di scoprire che le gambe del camino non c'erano mai state e che dunque non c'era mai stata la «haute lisse» che le ricopriva.

Qualsiasi docente di letteratura inglese, se uno studente gli presentasse un *paper* in cui il racconto di Poe viene così volgarmente *non* letto e sostituito da un testo immaginario, boccerebbe lo studente medesimo o gli ordinerebbe di rileggere con più attenzione il testo e di riscrivere il suo compito: e forse lo inviterebbe a psicoanalizzarsi per chiarire a se stesso i motivi profondi delle ossessioni sessuali che lo spingono a vedere gambe femminili spalancate in un innocente camino. Il richiamo al racconto di Andersen sui vestiti dell'Imperatore è scontato e forse banale ma è utilissimo per illuminare la situazione nei suoi termini grotteschi. Perché il dato più straordinario non è che monsieur Lacan abbia elevato il suo edificio analitico sul nulla, ma che decine e centinaia di critici, intellettuali, psicoanalisti, studiosi di filosofia e di letteratura abbiano preso sul serio questo groviglio di assurdità e di veri e propri errori e lo abbiano a loro volta commentato, chiosato, arricchito, e naturalmente peggiorato, senza accorgersi che si fondava sulla «non-lettura» del racconto. La storia delle interpretazioni di *The Purloined Letter* germinate dal *Séminaire* è una impressionante storia di “cecità”. Chi volesse commentare o anche solo citare tutti coloro che dal 1956 hanno ricamato astruserie sulle astruserie di Lacan circa la lettera rubata dovrebbe scrivere un grosso libro, che sarebbe forse utile a costruire un pezzo della storia intellettuale dell'ultimo mezzo secolo ma contribuirebbe ben poco alla comprensione del racconto medesimo e dell'opera di Edgar Allan Poe.

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 7-8.