

Il nome, il riso, il sogno di Spino.
Il filo dell'orizzonte di Antonio Tabucchi*
di Vincenza Perdichizzi

Nel 1986 Tabucchi pubblica *Il filo dell'orizzonte* presso Feltrinelli¹. Com'è noto, il romanzo rielabora una precedente redazione inedita, *Perdute salme*², una cui copia dattiloscritta, datata «Genova, febbraio 1981 – Roma, febbraio 1982», è custodita oggi presso il fondo Tabucchi della Bibliothèque nationale de France³. Il dossier genetico del romanzo comprende inoltre l'originale della lettera del 29 marzo 1982 con cui Calvino, all'epoca collaboratore della casa editrice Einaudi, respinse la pubblicazione di *Perdute salme*⁴, e il quaderno 32, manoscritto autografo (contenente l'attuale capitolo 19, composto interamente durante la revisione, e la riscrittura del capitolo 16). Va aggiunto il racconto *Cineclub*, un'anticipazione dei primi due capitoli del *Filo dell'orizzonte*, apparso in rivista nel 1986, in una versione ancora intermedia tra il testo finale e la redazione anteriore⁵.

La lettera di Calvino, che argomentava le ragioni del suo rifiuto, fornì spunti di riflessione a Tabucchi, che ne tenne conto nella successiva rielaborazione, pur dissentendo, come vedremo, dai presupposti epistemologici ed estetici dello scrittore ligure, in un divario destinato ad approfondirsi nel tempo. Essenzialmente, Calvino era poco persuaso dalla commistione di realismo e metafisica e

* Nel congedare questo contributo ringrazio Maria José de Lancastre per aver gentilmente consentito l'accesso ai materiali tabucchiani della BnF e i conservatori del sito Richelieu, in particolare Guillaume Fau, responsabile del fondo Tabucchi.

1. A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* (1986), Feltrinelli, Milano 2016²¹. Da ora in poi: FO.

2. Cfr. T. Rimini, *Da «Perdute salme» a «Il filo dell'orizzonte»: intrecci e confronti*, in *Tabucchi postumo. Da «Per Isabel» all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France*, a cura di T. R., P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2017, pp. 103-15.

3. A. Tabucchi, *Perdute salme*, BnF, Fonds Tabucchi, Italien 2370. La data figura in calce al romanzo, a p. 103, ed è erasa a penna. Da ora in poi: PS.

4. La lettera di Calvino è stata pubblicata su “la Repubblica”, 6 agosto 2005. La lettera originale è inclusa nella corrispondenza di Tabucchi e una copia è allegata al dattiloscritto di *Perdute salme*.

5. A. Tabucchi, *Cineclub*, in “Nuovi argomenti”, 18, aprile-giugno 1986, pp. 21-4. *Cineclub* figura aggiunto a matita come titolo del capitolo II di *Perdute salme* (a. p. 5 del dattiloscritto), mentre, sempre a matita, viene erasa la stessa cifra «II.»: si può supporre che, in un primo tempo, l'autore abbia considerato di pubblicare in rivista, sotto forma di racconto, solo il secondo capitolo del romanzo in via di rielaborazione, anziché i primi due.

dall’identificazione del giovane ucciso – in *Perdute salme*, un terrorista affiliato alle Brigate Rosse – con il Bruto del *Julius Caesar* di Shakespeare:

Devo per prima cosa ammettere che io che lavoro con figure allegoriche e grottesche ho un compito molto più facile di Lei che lavora con lo spessore della realtà quotidiana. Si fa presto a dire che uno vuol diventare un altro, perdere l’identità etc. Ma quando si va a rappresentare dei personaggi che dovrebbero essere di carne e d’ossa il problema di rendere la storia convincente acquista un peso ben maggiore che in una costruzione di fantasia.

Lei scrive sempre in modo abile e agile, dando evidenza a persone e ambienti (da tempo devo ringraziarLa d’avermi mandato *Il gioco del rovescio*, e lo faccio ora) e gioca anche bene con quello che resta fuori dal racconto, il non detto o nascosto. Ma il problema è il rapporto tra questo quadro minuzioso nei dettagli, reso in un linguaggio conversativo sempre disinvolto, e un disegno che si decide in vuoti e in silenzi da cui s’aprano vertigini d’assoluto.

Insomma, non so se funziona, questo salto dal grigiore del vissuto reale e dalle sue compensazioni cinematografiche, alla avventura tragica, con le sue suggestioni metafisiche. Di questo giovane ucciso se ne sa troppo poco perché acquisti davvero l’ineluttabilità del Bruto shakespeariano e risvegli il bisogno d’identificarsi con lui. Le persone e gli ambienti sono tutti ben descritti ma ognuno sta a sé, non costituiscono gli anelli di una catena seguendo i quali si attua un’iniziazione. Ogni organizzazione misteriosa ha il suo fascino (almeno nei romanzi) ma questo non basta perché il protagonista deva sentirsi chiamato ad affidarsi ad essa anima e corpo.

[...]

Dunque Lei vede che ho delle obiezioni di fondo, sul piano letterario (il quotidiano col suo pathos rassegnato che viene fuori soprattutto nel linguaggio non mi comunica la spinta verso “l’altro”) e anche sul piano morale (la scelta della perdita di sé e dell’obbedienza cieca a qualcosa che essendo misteriosa si suppone sublime).

Nel processo di riscrittura, Tabucchi sembra accettare soprattutto la seconda critica e lascia quindi cadere i riferimenti al personaggio shakespeariano e al terrorismo⁶, attenuando il legame con il fatto di cronaca che aveva ispirato inizialmente l’opera: l’uccisione di quattro brigatisti in un appartamento al n. 12 di via Fracchia, a Genova (città in cui Tabucchi lavorava all’epoca), il 28 marzo 1980, durante una controversa operazione di polizia scaturita dalle indagini del generale dalla Chiesa, che si era avvalso delle rivelazioni del militante “pentito” Patrizio Peci. Le circostanze dell’episodio – certi dettagli della configurazione

6. Per esempio, nel quinto capitolo, «*Il terrorista senza nome*» > «*Il bandito senza nome*»; «terrorismo» > «malavita»; nel settimo capitolo vengono sopprese le allusioni alle modalità di comunicazione delle Brigate Rosse («*se il giovane avesse fatto parte di un’organizzazione eversiva i suoi compagni si sarebbero manifestati attraverso un volantino o una telefonata, come è già successo in simili casi*» > «*se il giovane avesse fatto parte di un’organizzazione eversiva i suoi compagni si sarebbero in qualche modo manifestati*») e, più avanti, «*la pista del terrorismo*» > «*malavita comune o organizzata*». L’autore distingue tipograficamente gli articoli di giornale citati nel romanzo con il sottolineato nel dattiloscritto di *Perdute salme*, e con il corsivo nel romanzo edito; utilizza la numerazione romana nei capitoli di *Perdute salme* e le cifre arabe nel *Filo dell’orizzonte*. Il tema del terrorismo quale soggetto iniziale del libro riaffiora in A. Tabucchi, *Autopsia*, in Id., *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* (2003), Feltrinelli, Milano 2014, pp. 61-8.

dell'appartamento, le modalità del conflitto a fuoco, il ferimento di un carabiniere e, soprattutto, l'identità rimasta a lungo ignota di uno dei cadaveri – sono trasposte nel romanzo, che, nella sua prima versione, testimonia l'interesse precoce dell'autore per temi destinati a riemergere nella sua produzione, dal pentitismo agli abusi delle forze dell'ordine.

Nel *Filo dell'orizzonte*, invece, al terrorismo si sostituiscono attività criminali comuni, senza che venga chiarito il coinvolgimento del giovane ucciso, Carlo Nobodi. Già nel frontespizio del dattiloscritto di *Perdute salme*, sotto il titolo iniziale figura in alternativa, aggiunto a penna, *La mala vita*⁷. La modifica si ripercuote sul finale del romanzo, su cui ci soffermeremo, alterandone il messaggio originario; per il momento va segnalato come la soppressione del contenuto della lettera in cui Carlo menziona Bruto e il suo inflessibile dovere morale (*PS*, cap. VIII) lasci irrelato il motto greco, accompagnato dalla traduzione italiana, che il protagonista legge durante una visita al cimitero: *Muore il corpo dell'uom, virtù non muore* (*FO*, cap. 18), sintesi per l'appunto dei valori in cui il Bruto della tragedia shakespeariana si riconosce (a differenza, per esempio, di quello leopoldiano, che abiura la virtù e muore affidando all'«aura» «il nome e la memoria»). Come segnala la critica⁸, il motto deriva da un frammento euripideo, in analogia con il racconto eponimo di *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), composto nello stesso torno d'anni, in cui un'altra storia ispirata a un processo alle Brigate Rosse si innesta su una tragedia greca: l'*Antigone* di Sofocle. Vale la pena aggiungere che Tabucchi associa il motto a un monumento funebre realmente esistente, in quanto la tomba «dell'angelo e della civetta» su cui è inciso – così come la scultura di Caterina Campodonico, la venditrice di nocciola, e l'altorilievo che adorna la tomba di Matilde Romanengo ugualmente descritti nel romanzo⁹ – si trova nel cimitero di Staglieno e corrisponde al sepolcro del marchese Andrea Luigi Taliacarne, scolpito da Santo Varni. Il marchese Taliacarne può aver attirato l'attenzione di Tabucchi in quanto «inviato straordinario del Regno d'Italia presso la corte di Portogallo»¹⁰, incarico ricoperto dal 1865 al 1867. Reperendo

7. Più precisamente: *La [vita eraso] mala vita*.

8. Cfr. C. Klopp, *Aporias and Intertextuality in Antonio Tabucchi's «Il filo dell'orizzonte»*, in «Italica», LXXV, 1998, 3, pp. 428-40.

9. Per quest'ultimo, *FO*, p. 92: «Poco più in là un'epigrafe su un bassorilievo che ricorda malamente il trono Ludovisi informa che Matilde Giappichelli Romanengo, donna virtuosa e gentile, varcato appena il sesto lustro, lasciava nel pianto lo sposo e le bambine Lucrezia e Federiga. Ciò avveniva nell'addì 2 settembre 1886, e le due bambine, che reggono con pietà il lenzuolo dal quale la signora Matilde sta volando al cielo, recano scritto accanto: Oh cara mamma, che ti offriremo se non preci e fiori?». Ecco il testo originale dell'epigrafe: «MATILDE ROMANENGO BOUSSU / DONNA VIRTUOSA E GENTILE / VARCATO APPENA IL SESTO LUSTRO / LASCIAVA NEL PIANTO LO SPOSO / E LE BAMBINE GIULIETTA E FEDERICA / ADDÌ 2 SETTEMBRE 1886». La tomba di Matilde Romanengo non gode della notorietà degli altri due monumenti funebri descritti nel romanzo, si può ipotizzare che Tabucchi ne riporti l'epigrafe, rispettandone i dati essenziali, allo scopo di fornire al lettore indizi utili alla sua identificazione.

10. Riporto il testo completo dell'epigrafe: «ALLA CARA MEMORIA / DI ANDREA LUIGI MARCHESE TALIACARNE / MARITO E PADRE AMATISSIMO / MINISTRO PLENIPOTENZIARIO / E INVIATO STRAORDINARIO DEL REGNO D'ITALIA / PRESSO LA CORTE DI PORTOGALLO / MORTO IN FIRENZE IL 22 NOVEMBRE DELL'ANNO 1867 / 47^{MO} DELL'ETÀ SUA / LA CONSORTE E I FIGLI INCONSONABILI / BEATI QUELLI CHE

il referente extraletterario, il lettore può integrare un riferimento al Portogallo, presente in filigrana in tutto il romanzo, in cui Spino – nome del protagonista nella versione edita, corrispondente all’io narrante anonimo del dattiloscritto – attraversa «una città di mare che somiglia a Genova»¹¹, una Genova *saudosa*, però, plasmata dall’immaginazione e popolata da personaggi pessoani¹².

Il nome di Spino

Tra questi ultimi si annovera lo stesso Carlo, le cui fotografie, come hanno dimostrato le ricerche di Thea Rimini¹³, riproducono, con qualche adattamento, la foto di classe e una foto di famiglia di Pessoa, raccolte nell’album *Fernando Pessoa. Uma fotobiografia*¹⁴, curato dalla moglie di Tabucchi, Maria José de Lancastre, e oggetto di studio dello scrittore stesso negli anni di gestazione di *Perdute salme*. Resta da spiegare, in entrambe le foto descritte nel romanzo, la modifica della postura del personaggio rispetto a quelle che ritraggono Pessoa. Nella presentazione del Tabucchi lusitanista, il «Fernando adolescente» seduto sugli scalini di pietra del *cottage* di Durban è «un giovanottino esile con le spalle cadenti, le mani intrecciate su un ginocchio, la bocca stretta da un’impercettibile piega malinconica e gli occhi persi oltre l’obiettivo»¹⁵. Se nel romanzo a sua volta Carlo «guarda davanti a sé, ma i suoi occhi sono persi oltre l’obiettivo» (*FO*, 10, p. 56), a differenza di Pessoa, però «ha i gomiti appoggiati sulle ginocchia e il mento appoggiato alle mani» (*ibid.*) e, persino nella foto scolastica – come quella dell’High School di Pessoa scattata «troppo lontano dall’obiettivo perché si possa ragionevolmente tentare una decifrazione dei [...] volti» – Spino riesce ad individuare Carlo nel gruppo di alunni, proprio perché «ha la stessa positura del corpo, si regge il mento con una mano appoggiando il gomito al ginocchio» (*FO*, 13, pp. 70-1). Tale posa non può che presupporre l’iconografia della malinconia, fissata da Dürer. Non è poi escluso che il «cagnetto pezzato di nero che assomiglia a un fox» (*FO*, 10, p. 57), entrato parzialmente nell’inquadratura della foto di famiglia di Carlo (e assente in quella di Pessoa), e, forse, «la forcella di una fionda», che

MUOIONO NEL SIGNORE». Seguono, a sinistra e in caratteri più piccoli, il Salmo CII, versetto 24: «EGLI HA FRA VIA ABBATTUTO LE MIE FORZE / EGLI HA SCORCIATI I MIEI GIORNI», al centro in fondo, l’epigrafe aggiunta in occasione della morte della moglie: «LO PIANSE 14 ANNI / LO RAGGIUNGE IL 1º LUGLIO 1881 / LA CONSORTE ELISABETTA DEWAR / NELL’ETÀ DI 49 ANNI».

11. Così comincia la quarta di copertina del romanzo.

12. Si noti che la sovrapposizione fra la Liguria e il Portogallo si effettuava anche in una stesura provvisoria della dedica di *Per Isabel*, (BnF: Italien 2370, XIV). Nella prima versione dattiloscritta la dedica a Tecس è seguita da un’aggiunta manoscritta con inchiostro rosso, depennata: «Ma questo romanzo è dedicato anche alla fantasia, che suscitano i ricordi e a una piccola stazione della Riviera ligure, oltre che a Lisbona, perché tutto si mescola, nel ricordo. Tutto fa parte del panta rei, anzi, del vissuto».

13. T. Rimini, *Album Tabucchi. L’immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 92-9.

14. M. J. de Lancastre, *Fernando Pessoa. Uma fotobiografia*, Imprensa Nacional Casa da Moeda – Centro de estudos pessoanos, Lisboa 1981, pp. 87 e 72.

15. A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 32-3.

sporge dalla tasca dei suoi pantaloni (*FO*, 10, p. 56), trovino corrispondenza in altri attributi dell'umor nero presenti nella stampa, vale a dire il cane, parimenti «acciambellato» (*FO*, 10, p. 57), e il compasso che la figura allegorica tiene in grembo, la cui forma capovolta si presta a essere richiamata approssimativamente dai bracci della fionda. In ogni caso, l'accenno alla «piega malinconica» della bocca di Pessoa viene esteso a tutto il corpo di Carlo dal Tabucchi romanziere, che facendo del suo personaggio un saturnino, ne rafforza l'identificazione con Spino, al di là della somiglianza fisica notata dalla compagna Sara (*FO*, 5, p. 32). Nella raccolta *Autobiografie altrui*, infatti, si esplicita che Spino è «un atrabiliare tranquillo, un classico *homo melancholicus* (condizione evidenziata peraltro in tutto il romanzo)»¹⁶, nonché, si può aggiungere, attribuita all'autore in uno dei suoi paratesti, che stabilisce così una proiezione autobiografica¹⁷. La malinconia viene associata al nome di Spino attraverso una citazione da Brunetto Latini, per cui «malinconia è un umore, che molti chiamano collera nera, ed è fredda, e secca, ed ha il suo sedio nello spino»¹⁸. Che la corrispondenza fra Spino e lo spino sia voluta, lo si ricava dal rilievo conferito al termine dal corsivo nella nota 10 del saggio¹⁹, in cui la citazione viene ripetuta. Una conferma proviene dall'edizione francese di *Autobiografie altrui*, sorvegliata da Tabucchi, dove la perdita del richiamo al nome del protagonista, conseguente alla traduzione del termine «spino» con «épine dorsale», è compensata da una nota d'autore che precisa: «En italien ancien: *lo spino*»²⁰. Benché il saggio in questione, *Ma cosa ha da ridere il signor Spino?*, appartenga al 2003 e rifletta una poetica tardiva – «a posteriori», come indica il sottotitolo della raccolta – distinta pertanto da quella in atto che ha presieduto alla redazione del romanzo, la corrispondenza Spino-spino si innesta su un tratto sviluppato fin dalla prima versione del testo e lo corrobora. Va considerato inoltre che la stessa *Nota a margine* del *Filo dell'orizzonte* (p. 107) ammoniva contro l'equivalenza esclusiva Spino-Spinoza²¹: «*Spino è un nome di mia invenzione, ed è un nome a cui sono affezionato. Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza, filosofo che non nego di amare; ma certo significa anche altre cose.*» Ma perché mai Spinoza?²² Riprendiamo la lettura della *Nota*:

16. Id., *Autobiografie altrui*, cit., p. 54.

17. Ivi, p. 65: «Tabucchi mi parve un uomo triste, minato da un'insanabile malinconia». Nella lettera fintizia destinata al regista Lopes, il mittente anonimo pretende di svelare la radice autobiografica del *Filo dell'orizzonte* e infittisce gli scambi tra realtà e finzione, fra Tabucchi e il protagonista del suo libro. Sulla malinconia nell'opera di Tabucchi cfr. A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Le Lettere, Firenze 2010.

18. Ivi, p. 54.

19. Ivi, p. 59.

20. A. Tabucchi, *Autobiographies d'autrui. Poétiques a posteriori*, traduit de l'italien par L. Chapuis ainsi que par B. Comment, avec la participation de l'auteur, Seuil, Paris 2002, p. 68.

21. Per un'interpretazione possibile del nome Spino cfr. E. Pinzuti, *Sub specie Jankélévitch*, in *I "notturni" di Antonio Tabucchi* (Atti di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008), a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2008, pp. 143-54, n. 23.

22. Sul tema vedi anche R. Ceserani, «*Il filo dell'orizzonte*: is it Luino or Duino the place to go, in *Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto / Antonio Tabucchi: geography of a restless writer*, Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, Acarate, Lisboa 2001, pp. 195-208: 200; P. Orvieto, 1985-1991. *Gli anni del giallo e del suo*

Spinoza, sia detto per inciso, era sefardita, e come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro gli occhi. Il filo dell'orizzonte, di fatto, è un luogo geometrico, perché si sposta mentre noi ci spostiamo. Vorrei molto che per sortilegio il mio personaggio lo avesse raggiunto, perché anche lui lo aveva negli occhi.

Il testo segnala l'origine sefardita del filosofo, stabilendo così un ulteriore rinvio al Portogallo, e lo accomuna a Spino per la ricerca del filo mobile dell'orizzonte, che entrambi hanno inscritto nello sguardo. Pare probabile però che si tratti di uno Spinoza frutto attraverso Pessoa, cui Tabucchi lo associa in altri contesti, in particolare in relazione a Álvaro de Campos, «engenheiro metafísico»²³ (che, a sua volta, «aveva l'aspetto dell'ebreo sefardita»²⁴). «L'hétéronyme de Pessoa doué du quotient métaphysique le plus élevé»²⁵ esprime «son nihilisme géométrique avec une capacité d'abstraction vaguement spinozienne»²⁶ e, affetto dalla «Melancholia des humanistes» di cui fa fede la sua posizione assisa, in *Nas praças vindouras* compie «la rencontre la plus séduisante jamais réalisée au vingtième siècle entre la poésie et la métaphysique spinoziste»²⁷. La sua è una metafisica da caffè, tascabile, “demaiuscolizzata”, in cui il mistero pervade la quotidianità e «la philosophie de Spinoza descend de quelques octaves», adattandosi all'esecuzione di un altro eteronimo pessano malinconico e contemplativo, Bernardo Soares, che sulla stessa partitura «joue sa musique sublime, sur un harmonica ou sur un accordéon, peut-être»²⁸. Se in quest'ultima citazione si riconoscono i versi di Drummond de Andrade che presiedono al *Requiem* suonato su un'armonica anziché su un organo di uno dei più bei libri tabucchiani²⁹, l'abbreviazione onomastica Spinoza-Spino appartiene alla stessa poetica riduzionista che, pur declassandola e riportandola da cielo in terra, non rinuncia alla metafisica. Tale, secondo Tabucchi, è anche il proposito dell'amico Cardoso Pires, nell'articolo che l'autore pubblica sul “Corriere della Sera” in occasione della sua morte, interpretandone l'opera in termini applicabili alla sua stessa poetica:

I misticismi non erano il suo forte. I piedi ben piantati per terra e aggrappato alla Realtà: eppure la Realtà, quando per comprenderla la scriveva, guadagnava sulla sua pagina uno statuto quasi metafisico, perché assumeva la forma di una geometria impossibile da decifrare³⁰.

“oscuramento”. Dal noir esistenziale a quello civile, in *I “notturni”* di Antonio Tabucchi, cit., pp. 87-104: 102.

23. Così recita il titolo di un intervento di Tabucchi del 1981, nella raccolta *Pessoana mínima. Escritos sobre Fernando Pessoa*, Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa de Moeda, 36, 1984.

24. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, cit., p. 57.

25. Id., *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lecture de Pessoa*, Seuil, Paris 1998, p. 46.

26. *Ibid.*

27. Ivi, pp. 68-9.

28. Ivi, p. 83.

29. A. Tabucchi, *Requiem. Uma alucinação* (1991), Quetzal Editores, Lisboa 1994^t, «Nota».

30. Id., *Cardoso Pires ovvero il mio amico Zé*, in “Corriere della Sera”, 7 novembre 1998.

Quest'affermazione si presta a glossare la «geometria ignota» del *Filo dell'orizzonte*, in cui l'inchiesta di Spino si rivela il compimento «incongruo» di un'antica promessa infranta (*FO*, 19, p. 98):

E ora quella promessa reclamava una realizzazione, ma certo, trovava, in quell'inchiesta, un suo modo di compiersi: un modo diverso e apparentemente incongruo che obbediva invece a una logica implacabile come una geometria ignota: qualcosa di intuibile ma impossibile da formulare in un ordine razionale o in un perché.

Ritorneremo più avanti sulla promessa e sul senso dell'operato di Spino, per il momento occorre soffermarsi piuttosto sull'intuizione che permette di accedere alla dimensione metafisica evocata dalla «geometria ignota»³¹ e preclusa invece al pensiero logico-scientifico. Nel sistema spinoziano, l'intuizione costituisce infatti la forma più alta di conoscenza, superiore all'*opinio vel imaginatio* e alla stessa *ratio*. Mentre quest'ultima raggiunge la conoscenza adeguata universale, le sfugge l'essenza singolare delle cose, attingibile attraverso l'intuizione, sola capace di approdare a una conoscenza *sub specie aeternitatis* come quella divina. La filosofia di Spinoza permette dunque a Tabucchi di denunciare l'insufficienza della gnoseologia matematico-meccanicistica di tipo cartesiano e di rappresentarne lo scacco nella sua narrativa:

The characters that I have constructed often reflect on Cartesian logic. Many of them are not equipped with Cartesian logic, probably because they view life in an oblique way. They don't see it in perspective, and thus the logic of succession eludes them, that *b* comes after *a*, that *c* comes after *b*. Everything intermingles, even time, or at least memories – because memory is deceiving, it operates in a certain way, it lies. Thus even time is subject to drastic modification. These characters find themselves in a kind of marshy terrain where they can sink, where nothing is secure, where there is no safe foothold, no firm ground that is at once sure and reassuring³².

In futuro Tabucchi approfondirà lo iato fra Cartesio e Spinoza alla luce degli studi del neurologo di origine portoghese Antonio Damasio (che nel dittico *L'errore di Cartesio* e *Alla ricerca di Spinoza*³³ rivaluta il ruolo delle emozioni nei processi cognitivi), non senza applicazioni pessoane³⁴, ma lo scontro si prefigura già nel

31. Cfr. anche Id., *I volatili del Beato Angelico* (1987), Sellerio, Palermo 1994, p. 9.

32. *An interview with Antonio Tabucchi*. Conducted by Anna Botta, in "Contemporary Literature", XXXV, 1994, 3, pp. 421-40: 428. Cfr. anche A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 28 e 77.

33. A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano* (Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain, 1994), traduzione di F. Macaluso, Adelphi, Milano 1995 e *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello* (Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain, 2003), traduzione di I. Blum, Adelphi, Milano 2003. Cfr., per esempio, A. Tabucchi, *La grammatica del vivere*, in "la Repubblica", 11 febbraio 2003; Id., *Il tempo invecchia in fretta*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 147.

34. Cfr. Tabucchi, *La nostalgia, l'automobile et l'infini*, cit., pp. 127-30, in cui si rivendica l'intuizione di Pessoa, attraverso la mediazione spinoziana, delle scoperte scientifiche di Damasio.

racconto *Il rancore e le nuvole*, il cui meschino protagonista, specialista di metrica, che considera un esercizio del «pensiero allo stato puro», contesta la conferenza di un collega perché vi intravede, tra l'altro, «un *logos* metafisico, un'influenza spinoziana»³⁵. Peraltro, anche a prescindere dall'egida di Spinoza, nella sua produzione narrativa e negli interventi critici Tabucchi contesta le strettoie di un «Illuminismo banalizzato»³⁶, e oppone alle certezze rassicuranti del razionalismo il rovello dell'inquietudine che attraversa la letteratura del Novecento³⁷: al perimetro si sostituisce il frattale³⁸, alla geometria di Euclide «l'ineffabile logica dei folli»³⁹, alla linea retta classicista il ghirigoro barocco tracciato sulla sabbia o sulla cenere, la scacchiera circolare disegnata sulla polvere, o il mandala. L'inquadramento delle finestre, che sezionano lo spazio in forme geometriche e pretendono così di ordinare il «caos» del reale, è sovrastato dallo «sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio»⁴⁰. Nel canone tabucchiano figurano dunque gli scrittori che non si appagano della «realidade plausível» di un verso di *Tabacaria*, ma affrontano il disagio metafisico: per esempio, oltre a Cardoso Pires già incontrato, il Borges dei «racconti cosiddetti realistici» (e non di quelli che trasformano il «reale in geometria»), indagatore della «zona d'ombra del reale», capace di «ribaltare l'effettuale, rovesciarlo, addirittura metterlo in scacco»⁴¹, Primo Levi, Céline, Gadda, Dürrenmatt, autore di un «requiem per il romanzo giallo» che ne scalza i presupposti mostrando le aporie, anziché il trionfo, della logica investigativa⁴², e, naturalmente, Joyce e Pessoa, per i quali

35. Id., *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), Feltrinelli, Milano 1994, p. 96.

36. Id., *La grammatica del vivere*, cit.

37. Id., *Novecento. Il filo dell'inquietudine*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1998.

38. Cfr. Id., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 111; Id., *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Sellerio, Palermo 2011, pp. 127 e 295. Il frattale, inoltre, corrisponde alla struttura dei sogni, cfr. Id., *Portrait d'un écrivain en miroir*, in *Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi*, «Italies», numéro spécial (Actes du Colloque internationale d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007), textes réunis par P. Abbrugiat, 2007, pp. 409-14: «Les rêves ont une structure, même si elle est fractale: ils font leur possible, les pauvres, pour construire une géométrie, même s'ils sont illogiques» (pp. 413-4).

39. Id., *Il piccolo naviglio* (1978), Feltrinelli, Milano 2011, p. 23.

40. Id., *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., pp. 218-9. Si direbbe che la realtà esorbiti anche dalle inquadrature fotografiche descritte da Tabucchi, che rivelano così l'impossibilità di ritagliarla e contenerla nella cornice della foto. Spesso le fotografie sono sfocate, per denunciare la sospensione illusoria del tempo e del flusso vitale, che si sottrae alla cattura dell'obiettivo. Si pensi, in particolare, alla foto di famiglia di Carlo già menzionata, in cui si vede solo il corpo del cane, senza la testa, mentre la madre «sta sbucando sulla soglia, è appena entrata nella fotografia e non se n'è neppure accorta» (FO, 10, p. 56), come anche la madre di Giusefine in *Lettera da Casablanca*: «la mamma sta uscendo di casa con una zuppiera, è appena entrata nella fotografia che il signor Quintilio ha già fatto clic, c'è entrata per caso e in movimento, per questo è un po' sfocata e di profilo» (Id., *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 29)

41. Id., *Di tutto resta un poco*, cit., p. 87.

42. F. Dürrenmatt, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* (*Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, 1958), traduzione di S. Daniele, Feltrinelli, Milano 1985. Le sue opere, insieme con quelle di Sciascia e di Cardoso Pires, sono indicate da Tabucchi come modelli per i propri gialli, cfr. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, a cura di P. Gaglianone e M. Cassini. Saggio critico di R. Scrivano. Nota di R. Faenza, Omicron, Roma 1995, pp. 19-20.

«l'uscita dal labirinto terrestre dà direttamente sul cosmo, e la costruzione è un circolo infinito da ricominciare infinite volte»⁴³. Da quest'ultima citazione emerge come, per Tabucchi, la calviniana «sfida al labirinto»⁴⁴ non si traduca nella cartografia del reale per orientarsi nei suoi meandri, ma generi un movimento circolare destinato a ripetersi senza posa. La stessa concezione gli farà preferire alla metafora del labirinto quella del gioco dell'oca, nelle cui caselle Spino «continua a girare» nel *Filo dell'orizzonte* (13, p. 71)⁴⁵, prima che *L'oca al passo* inviti il lettore a costruire un percorso personale seguendone le regole. In questo contesto si situa il disaccordo con l'ultimo Calvino, che risolve «la sua inquietudine ad uso di geometrie strutturaliste»⁴⁶, e nelle cui opere, come *Palomar*, si trova «la fisica senza la meta-fisica» e l'illusione che «scienza e letteratura possano di nuovo andare sottobraccio come nel Rinascimento italiano»⁴⁷. Di Calvino Tabucchi apprezza piuttosto l'*ars combinatoria* del *Castello dei destini incrociati*, tanto che vi allude nel *Filo dell'orizzonte*⁴⁸. Tale preferenza si può spiegare trasferendo alla

43. A. Tabucchi, *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, in “Studi mediolatini e volgari”, XXIII, 1975, pp. 139-87: 139.

44. I. Calvino, *La sfida al labirinto* (1962), in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 105-23.

45. La figura del cerchio che riconduce all'origine è applicata anche all'India («l'India possiede questo strano sortilegio: farci compiere un viaggio circolare alla fine del quale forse ci troviamo davvero di fronte a noi stessi. Senza sapere chi siamo», in A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi* [2013] a cura di P. Di Paolo, Feltrinelli, Milano 2015, p. 118), a sua volta sede, in *Notturno indiano*, di una quête identitaria per vari aspetti analoga a quella del *Filo dell'orizzonte*, cfr. L. Surdich, *The Constant Search for Oneself*, in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, ed. by B. Ferraro, N. Prunster, “Spunti e ricerche”, XII, 1996/97, pp. 158-72. Cfr. inoltre J. Obert, *Antonio Tabucchi, «Il filo dell'orizzonte»: reconstitution d'Identité*, in “Cahiers d'études italiennes”, IX, 2003, pp. 39-58.

46. Tabucchi, *Novecento. Il filo dell'inquietudine*, cit.

47. Id., *Di tutto resta un poco*, cit., p. 35; e cfr. anche p. 23; Id., *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 46 (in cui l'allusione alla «leggerezza» rimanda alle *Lezioni americane* di Calvino). Accogliendo la tesi di Carla Benedetti («per l'ultimo Calvino scrivere è descrivere il mondo, per Pasolini scrivere è agire nel mondo», *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 139), Tabucchi afferma che «lo slancio illuministico e l'ansia di capire dell'ultimo Calvino sono sovrastati dalla semplice constatazione delle cose» (*Di tutto resta un poco*, cit., p. 140). Peraltro l'accusa di astrazione geometrica è diretta contro Umberto Eco dal Tabucchi polemista (cfr. Id., *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 21 e 46). Date queste premesse, è agevole cogliere il giudizio limitativo dello scrittore sulla trasposizione filmica «geometrizzata» del *Filo dell'orizzonte* di Fernando Lopes, che riesce a «quadrare il cerchio»: «Mi limiterò a osservare che di quel romanzo di Tabucchi Lei ha saputo fare quello che Mondrian riuscì a fare con i rami intricati di un albero, trasformandoli in linee orizzontali e verticali» (in Id., *Autobiografie altrui*, cit., p. 62; cfr. M. Sacco, *Genova per loro... o il filo del discorso fra Antonio Tabucchi e Fernando Lopes*, in “Estudos Italianos em Portugal”, Nova Série, 3, 2008, pp. 67-77.). Sulle conseguenze del rifiuto della compiutezza classica nella poetica di Tabucchi cfr. M. Jansen, *Gli “explicit” inquietanti dei racconti di Tabucchi, ovvero la nostalgia per la perfezione sferica*, in *Cerchio e spirale. Approdo e avvio. L'explicit nella narrativa breve dalla fine dell'Ottocento a oggi*, a cura di A. Vannicelli e C. Maeder, E-Montaigne, Louvain-la-Neuve 2002, pp. 135-51.

48. La lettura del cap. VIII, p. 36 del dattiloscritto di *Perdute salme*, in cui si faceva menzione esplicita di Calvino («Ho visto sul tavolo, con una foglia di castagno per segno fra le pagine, un libro di Italo Calvino che parla di destino e di tarocchi») > «Sul tavolo, con una foglia di castagno per segno fra le pagine, c'era un libro che parla di destino e di tarocchi», in *FO*, 8, p. 45) e si citava un brano del suo libro (*PS*, VIII, pp. 39-40, «Ho detto: “Pagina quarantasei”,

fruizione di questo libro quanto Tabucchi scrive a proposito dei giochi combinatori di Cortázar, il cui

universo narrativo non si limita al gioco dell’OuLiPo o alle meccaniche componibili delle grammatiche narrative strutturaliste. Ciò che lo interessa è la Magia che sottostà alle combinazioni; non i numeri, ma la misteriosa algebra della Cabala⁴⁹.

Come prova la funzione dell’intarsio calviniano nel suo romanzo, l’attenzione di Tabucchi si rivolge all’intreccio imperscrutabile delle combinazioni, anziché al meccanismo formale che ne governa la struttura. Laddove l’ultimo Calvino non rinuncia agli strumenti della logica e alla «stilizzazione del labirinto del mondo»⁵⁰, confidando di scoprirlne la geometria soggiacente e di trasporla nel «cristallo» dell’opera letteraria⁵¹, Tabucchi rifiuta le schematizzazioni necessarie a rendere intelligibile la realtà e, al contrario, ne fa trapelare il mistero ambiguo attraverso l’inesausto «gioco del rovescio» cui la sottomette. All’ottimismo scientifico di Calvino oppone così un pessimismo metafisico, che sposta gli interrogativi dal piano gnoseologico a quello ontologico; alla *consistency* la cui trattazione era prevista nelle *Lezioni americane*, sostituisce l’incongruo, i pezzi scombinati del puzzle postmoderno, contro la tersa purezza del cristallo esibisce una «camicia piena di macchie»⁵². L’incomprensione di Calvino per *Perdute salme*, pur concedendo che questa prima versione del *Filo dell’orizzonte* non avesse raggiunto piena compiuta estetica, trae origine dalle poetiche conflittuali dei due autori.

Il riso di Spino

Riferendosi alla lettera di Calvino, Tabucchi dichiara in un’intervista:

Sí, yo envié a Calvino la primera versión, en 1980, de lo que después se convertiría en *La línea del horizonte* y que en aquella época tenía otro título, se llamaba *Cadáveres perdidos*. Calvino decidió no publicarlo pero me envió una larga carta, que revelaba una lectura muy atenta del texto de aquella novela. Yo medité mucho sobre

e con voce scherzosamente grave, come se fingessi di essere un cartomante, ho letto il primo paragrafo: “Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguherla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m’hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene. Quello che rimane di me è solo l’ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti”. Abbiamo riso con educazione» > FO, 8, p. 47, «Ha detto: “Pagina quarantasei” [...] ha letto il primo paragrafo. Hanno riso per educazione») conferma l’ipotesi di Charles Klopp che era risalito alla citazione implicita servendosi degli indizi forniti dal romanzo (*Aporias and Intertextuality in Antonio Tabucchi’s «Il filo dell’orizzonte»*, cit.).

49. Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, cit., p. 106.

50. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 37.

51. Cfr. S. Blazina, *Italo Calvino: un linguaggio fra scienza e mito*, in “Chroniques italiennes”, 75-76, 2005, 1-2, pp. 59-75.

52. *Ena poukamiso gemato likedes* (Conversazioni di A. Tabucchi con Anteos Chrysostomidis), Agra, Atene 1999.

esa carta, así que dejé pasar el tiempo y sedimentar el libro, y al cabo de los años lo reescribí por completo. Cuando en 1986 se había convertido en *La línea del horizonte*, por desgracia Calvino ya había muerto. Aquella carta de Calvino me sirvió para reflexionar, para meditar y, sobre todo, para no deshacerme de aquella primera versión, porque, aunque no estaba completamente satisfecho de ella, como él me daba juicios útiles sobre la novela, decidí conservarla siguiendo sus consejos, en cierta medida. Con todo, mantuve el clima filosófico de la obra, que probablemente es algo nihilista – no sabría definirlo mejor –. Tal vez fuera ese clima lo que a Calvino no le gustaba; quizás su lectura de la novela fuera sobre todo “política”⁵³.

Nella rielaborazione del testo è il filone «politico» che viene ridimensionato, mentre Tabucchi ne mantiene e anzi ne approfondisce il «clima filosofico» a sua volta sgradito a Calvino. L'allontanamento dal progetto iniziale, che includeva una denuncia delle forze dell'ordine, responsabili dell'uccisione di un giovane disarmato, comporta la riscrittura della scena della sua morte e, vista la simmetria che si instaura tra il suo destino e quello del protagonista, anche del finale dell'opera. Se infatti, in *Perdute salme*, Carlo è vittima di un omicidio, nel *Filo dell'orizzonte* si suicida, posizionandosi volontariamente nella traiettoria dei proiettili, almeno secondo l'«intuizione» di Spino:

PS, IX, pp. 43-4	FO, 19, p. 99
Volevamo fare alcune ipotesi? Bene, la più semplice era questa: gli agenti hanno bussato alla porta, Tom Mix si è alzato ed è andato ad aprire, tranquillamente, come se non avesse niente da temere, la persona che era con lui gli ha lasciato aprire la porta e poi ha cominciato a sparare alla cieca verso il ballatoio. I poliziotti hanno risposto al fuoco, anche loro alla cieca, e Tom Mix c'è rimasto secco, ma intanto il vero pistolero se l'era già squagliata dalle scale del vecchio terrazzo. Volevamo fare un'ipotesi più romanzesca? L'altra pistola, cioè l'altra persona, era sul terrazzo, acquattata nel buio, in attesa. Tom Mix lo sapeva oppure non lo sapeva, questo è impossibile stabilirlo. A un certo punto i poliziotti hanno fatto irruzione: un calcio alla porta e la serratura ha ceduto, è una porta decrepita. A quel punto una pistola che nessuno ha visto è sbucata dalla notte e ha fatto fuoco sui poliziotti, lo seguivo? I poliziotti hanno risposto con un paio di raffiche e Tom Mix non ha neanche fatto in tempo a rendersi conto di cosa stava succedendo: era già morto. Allora, chi era Tom Mix? Era un'escasignara? Un'escasignara? Un povero scemo? Uno che non c'entrava niente? Un testimone scomodo? O qualcos'altro ancora?	E ha pensato di nuovo a quel giovane, e allora ha visto chiaramente la scena; così erano andate le cose, e lui lo sapeva. Lo ha visto uscire dal suo nascondiglio e mettersi volutamente nella traiettoria delle pallottole cercando l'esatta balistica che gli portava la morte; lo ha visto avanzare lungo il corridoio con calcolata determinazione, come chi segue la geometria di una traiettoria per compiere un'espiazione o realizzare un semplice nesso fra gli eventi.

53. C. Gumpert Melgosa (con la colaboración de X. González Rovira), *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Anagrama, Barcelona 1995, pp. 141-2. Cfr. anche *Cos'è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di A. Borsari, in “Italienisch”, XXVI, 1991, pp. 2-23: 10-1.

Di conseguenza, il protagonista, che in *Perdute salme* si recava a un misterioso appuntamento concluso da una sparatoria dall'esito mortale (è da supporre), ingaggiata forse per tacitare la sua inchiesta, nel *Filo dell'orizzonte*, dopo aver realizzato di essere solo sul luogo dell'incontro, muore gettandosi in mare⁵⁴. In entrambi i testi, la narrazione si interrompe bruscamente con la vita del personaggio, di cui riferisce le ultime impressioni.

<i>PS</i> , XX, p. 103	<i>FO</i> , 20, p. 105
C'è stato un altro scricchiolio, breve e secco, come di una scarpa che si sposta su un impiantito di tavole. "Vieni avanti", ha detto una voce dal fondo. Io sono avanzato nel buio, avrei voluto dire: "no, non spari, aspetti un momento", perché ho sentito perfettamente quello che stava per succedere. Ma proprio allora la pistola ha sparato.	Solo in quel momento ha avuto l'assoluta certezza che in quel luogo non c'era nessuno. Suo malgrado ha cominciato a ridere, prima piano, poi più forte. Si è girato e ha guardato l'acqua, a pochi metri di distanza. Poi è avanzato nel buio.

Il finale enigmatico del *Filo dell'orizzonte* ha suscitato un ampio dibattito critico, cui ha partecipato lo stesso autore con il saggio suddetto della raccolta *Autobiografie altrui*, che fornisce tre interpretazioni basate sulle teorie del riso, in particolare di Pirandello e di Bergson, destinate a nutrire anche la sua lettura dei film di Almodovar⁵⁵. Pur sovvenendo egregiamente all'esegesi del testo, le tre interpretazioni non appagano però le esigenze filologiche, per cui è utile interrogare l'avantesto dell'opera. Ci si imbatte in un primo dato interessante leggendo la lettera di *Perdute salme* che menziona il Bruto shakespeariano (VIII, p. 38):

Caro Padre,
ho riflettuto a lungo su quanto avevamo avuto occasione di conversare, e ultimamente ho letto il "Giulio Cesare" che Lei mi aveva consigliato. La mia opinione su Bruto discorda in parte dalla Sua, ma non totalmente. Credo che sia una delle figure più penose e desperate di Shakespeare, e forse di sempre. Ciò che ha fatto è stato vanificato dalla Storia, ed egli non nutre nessuna illusione sulla vanità del suo gesto, eppure sarebbe pronto a commetterlo ancora. Egli non è un uomo, è un dovere morale che non trova scopo se non in se stesso. Ma il suo gesto, così inutile e così necessario, mi ha fatto avvertire come una risata che provenisse da dietro il fondale di tela nel quale si svolgono le povere peripezie degli uomini. La saluta con gratitudine e reverenza il Suo

Carlo

54. Depone a favore dell'interpretazione funebre dell'avanzamento nel buio il ricorso alla stessa espressione nel quaderno 57 del fondo Tabucchi (BnF, Italien 2370, XIV *Per Isabel. Un mandala*), uno dei manoscritti contenenti una fase redazionale provvisoria di *Per Isabel*. Nelle pagine del capitolo intitolato al fotografo Tiago si legge, depennato: «quando ero ancora vivo non ero ancora entrato nel buio», successivamente corretto in «prima di entrare nel buio».

55. A. Tabucchi, *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*, in Id., *Di tutto resta un poco*, cit., pp. 190-205.

La risata del Dio (quale che sia il nome da attribuire all'entità occulta) che proviene da dietro il fondale del teatro del mondo in cui gli uomini recitano la loro parte senza dubitare della propria facoltà di autodeterminarsi, si trasferisce a Spino nella versione finale del romanzo. Tale attribuzione conforta l'interpretazione tabucchiana di una raggiunta consapevolezza del personaggio, che gli permetterebbe di spezzare i fili invisibili manovrati dal burattinaio dietro le quinte e conquistare così una forma di libertà, per quanto di segno negativo, dato l'esito fallimentare dei suoi sforzi, che approdano a un incontro mancato⁵⁶. Come il marinaio di Pessoa deve sognare chi lo sogna per liberarsi dal sogno in cui è imprigionato, così Spino si emancipa dal burattinaio che ride dietro le quinte adottando il riso di chi lo deride. Se si può supporre che nel suo riso risuoni la «risata nel buio» di Pessoa⁵⁷ – «uma gargalhada no escuro»⁵⁸, come recita lo studio in portoghese di Tabucchi, apparso nel 1984, tra la prima e la seconda redazione del romanzo – si può avanzare l'ipotesi che fra le due versioni agisca il discorso pronunciato da Kundera in occasione dell'ottenimento del premio Gerusalemme e poi confluito nel volume *L'arte del romanzo*. Il «Corriere della sera» del 26 maggio 1985 ne aveva riportato la traduzione italiana, con il titolo di redazione «La risata di Dio». Ne trascrivo un breve estratto:

Ma che cosa è questa sapienza, che cosa è il romanzo? C'è un bellissimo proverbio ebraico: "L'uomo pensa, Dio ride". [...] Mi piace pensare che l'arte del romanzo sia venuta al mondo come eco del riso divino.

Ma perché Dio ride, vedendo l'uomo che pensa? Perché l'uomo pensa e la verità gli sfugge. Perché più gli uomini pensano, più i loro pensieri divergono. E, in fine, perché l'uomo non è mai quello che pensa di essere. [...] don Chisciotte pensa, Sancio pensa, e non solo la verità del mondo ma la verità del proprio io sfugge a entrambi. [...]

L'erudizione di Rabelais, per quanto estesa, ha dunque tutt'altro valore che quella di Descartes. La sapienza del romanzo differisce dalla sapienza della filosofia. Il romanzo non è nato dallo spirito teorico ma da quello del comico. [...] L'arte ispirata dal riso di Dio, per sua natura, non è soggetta alle certezze ideologiche ma le contraddice. Come Penelope, disfa, durante la notte, la trama che i teologi, i filosofi, gli eruditi hanno tessuto durante il giorno.

Anche Kundera immagina un Dio che ride del vano dibattersi dell'uomo per raggiungere la verità ed oppone Cartesio a Rabelais, Leibniz a Sterne, Hegel a Flaubert, lo spirito teoretico della filosofia a quello umoristico del romanzo,

56. A questo proposito è significativa la scelta del falso cognome di Carlo, Nobodi, per cui la ricerca della sua identità, sovrapposta a quella di Spino e di conseguenza volta in *quête* interiore, conduce letteralmente a *nobody*, termine che Tabucchi invita a leggere in senso pirandelliano. Cfr. l'*Intervista a Antonio Tabucchi*, a cura di B. Ferraro, in «La rivista dei libri», settembre 1993, pp. 7-9 e A. Tabucchi con L. Chierici, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Giulio Perrone Editore, Roma 2013, p. 37: «Ecco, *Il filo dell'orizzonte* è basato su questo principio, sul principio che alla conclusione non ci si arriva, e che tuttavia si tenta, si aspira, si prova». Sull'interesse di Tabucchi per Pirandello cfr. F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Edizioni Polistampa, Firenze 2015, in particolare, per *Il filo dell'orizzonte*, le pp. 57-74.

57. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, cit., p. 22. Tra i precedenti evocati dalla critica figura anche il Laudisi di *Così è (se vi pare)*.

58. Id., *Pessoana mínima*, cit., p. 19.

capace di accogliere «l'eco della risata di Dio». Nel riecheggiare la risata del Dio nascosto dietro le quinte di *Perdute salme*, lo Spino del *Filo dell'orizzonte* eserciterebbe così le prerogative del romanzo, acquisendone la saggezza alternativa al razionalismo filosofico (rappresentato nel discorso di Gerusalemme per l'appunto dalla sequenza Cartesio-Leibniz-Hegel). Del resto, l'interesse di Tabucchi per l'opera di Kundera è testimoniato, in quello stesso periodo, dalla sua recensione dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, apparsa su “L'indice dei libri del mese” (n. 5, 1985), con il titolo *L'irreversibile e la nostalgia*, omaggio al saggio omonimo di Jankélévitch citato in epigrafe al *Filo dell'orizzonte* che, come vedremo, ne sviluppa il nucleo teorico. Ma c'è di più, in quanto un passo della recensione rimanda inequivocabilmente alla riflessione che Tabucchi stava conducendo durante la riscrittura del suo romanzo:

Un romanzo non è grande se non ha in sé almeno una interrogazione metafisica. Interrogazione che non è incompatibile col realismo, come a volte si tende a credere, perché realismo e metafisica possono andare perfettamente d'accordo; anzi, più che il fantastico, che è la negazione della metafisica, è spesso il reale che postula interro-gativi metafisici [...].

Queste parole costituiscono una replica indiretta a Calvino, che nella sua lettera aveva sollevato obiezioni contro la commistione di realismo e metafisica, differenziando la scrittura di Tabucchi, abitata da «personaggi che dovrebbero essere di carne e d'ossa», dalle proprie «figure allegoriche e grottesche», che gli consentivano di oltrepassare i confini di un verosimile empirico.

Al contrario, nella «finzione» di Tabucchi, conforme al senso pessoano del termine («O poeta é um fingidor») le frontiere fra il reale e l'immaginario, fra il mondo esterno e quello interno, sono porose. Si direbbe anzi che proprio nell'altrove letterario sia possibile raggiungere il filo sfuggente dell'orizzonte, obiettivo che l'autore augura a Spino nella *Nota a margine*. Se infatti questa linea è un miraggio, un luogo geometrico che si sposta quando ci si avvicina, la si può attraversare nello spazio della finzione, come appare in *Si sta facendo sempre più tardi*: «L'unica linea che frange l'orizzonte è l'arcobaleno, ha detto lui, l'inganno di una riflessione ottica, una pura illusione»⁵⁹. Ritorniamo dunque alla pagina del *Filo dell'orizzonte* che propone quest'immagine (*FO*, 19, pp. 99-100), anticipata tanto nel titolo del romanzo quanto nella copertina dell'edizione del 1991, che reca un dipinto di Hopper (*Room by the sea*)⁶⁰:

59. Id., *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 217.

60. Sul rapporto tra immagini in copertina e testo letterario in Tabucchi cfr. G. Gallotta, *(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20gallotta%281%29.pdf>.

Così ha preso il foglio sul quale aveva scritto l'interrogazione su Ecuba e lo ha appeso con una molletta al filo dei panni del terrazzo, è tornato a sedersi nella stessa posizione e lo ha guardato. Il foglio sventolava come una bandiera nella forte brezza, era una macchia chiara e crepitante contro la notte che stava calando. Si è accontentato di guardarla a lungo, stabilendo di nuovo un nesso fra quel foglio che si agitava nella penombra e la linea dell'orizzonte che piano piano svaniva nel buio.

In un primo tempo Spino instaura un nesso fra il messaggio che indica l'ora e il luogo dell'appuntamento e il foglio su cui ha scritto la citazione dall'*Hamlet* («Piange? Chi era Ecuba per lui?»), chiarendo a se stesso il processo d'identificazione che lo fa interessare al destino di Carlo; successivamente il foglio viene appeso al filo dei panni e correlato alla linea dell'orizzonte⁶¹. La citazione che si interroga metaletterariamente sui meccanismi della finzione si sovrappone così alla linea fittizia che separa il cielo dal mare, opponendosi con il candore della pagina al buio notturno che inghiotte l'orizzonte. Nel testo, queste parole rinviano al finale del libro (20, p. 105: «Poi è avanzato nel buio»), come anche alla chiusa del cap. 15 (p. 80: «È tutto buio, bisogna andare a tentoni»), che ne esplicita il valore metaforico in termini di una difficile ricerca identitaria ed esistenziale, tanto più che nello stesso brano si anticipa la domanda «Ma chi è lui per te?», preludio alla citazione shakespeariana – e quindi alla corrispettiva risposta fornita dalla letteratura, forma di conoscenza pre-logica⁶² – che permette l'*anagnorisis* di Spino-Carlo.

Ulteriori elementi di analisi provengono dall'ipotesto. È noto che il titolo *Il filo dell'orizzonte* rimanda a Pessoa e che Tabucchi avrebbe respinto la proposta del regista Fernando Lopes di sostituire il più comune «linha do horizonte» a «fio do horizonte» nel titolo del film ricavato dal libro, per preservare il richiamo pessiano⁶³. A mia conoscenza però, fino ad oggi non è stata precisata la fonte della citazione; inoltre, per quanto mi riguarda, il tentativo di reperire l'espressione «fio do horizonte» nel macrotesto pessiano non ha prodotto risultati. Avanzo dunque l'ipotesi che il sintagma sia ricavato da un passo del *Libro dell'inquietudine*, a cui Tabucchi e Maria José de Lancastre lavoravano insieme all'epoca della riscrittura del *Filo dell'orizzonte*, tanto che la traduzione apparve presso Feltrinelli nello stesso 1986 in cui veniva pubblicato il romanzo:

Felizmente, pela janela fria, de portas desdobradas para trás, um fio triste de luz pálida comença a tirar a sombra do horizonte.

Per fortuna, dalla finestra fredda con le imposte aperte, un triste filo di luce pallida comincia a spazzare l'ombra dell'orizzonte⁶⁴.

61. Per ulteriori sviluppi narrativi della sovrimpressione della letteratura alla realtà cfr. A. Tabucchi, *Gli eredi ringraziano*, in Id., *Racconti con figure*, cit., pp. 143-4 e 154-5.

62. Cfr. Id., *Elogio della letteratura*, in Id., *Di tutto resta un poco*, cit., p. 14.

63. Rimini, *Album Tabucchi*, cit., p. 49.

64. F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* (1986), prefazione di A. Tabucchi, a cura di M. J. de Lancastre, Feltrinelli, Milano 1994, p. 61.

Ritroviamo qui la finestra da cui si osserva l'orizzonte (una «finestra fredda», compatibile con l'«inverno particolarmente freddo» e la «finestra» cui, insieme con «una città», Tabucchi si dichiara debitore, nella *Nota a margine*)⁶⁵ e l'opposizione fra la luce e l'ombra, declinata nel romanzo in quella tra la macchia bianca del foglio e il buio che, contrariamente al testo di Pessoa, finisce per avvolgere la linea dell'orizzonte. Se si accetta l'ipotesi di uno sviluppo metaletterario dell'ipotesto portoghese, il candore della pagina scritta che contrasta il buio preponderante riconduce a figure affini che in Tabucchi designano il ruolo della letteratura, a partire da quella già montaliana del bagliore di un fiammifero che spezza l'oscurità⁶⁶.

Peraltro, le interferenze fra la scrivania di autore e quella di professore lusitanista, condivisa con la moglie, già documentate per il romanzo, si confermano anche nel *Libro dell'inquietudine*, nella cui nota filologica firmata da Maria José de Lancastre si insinua un riferimento al *Castello dei destini incrociati*, utilizzato, come abbiamo visto, fin dalla prima versione del *Filo dell'orizzonte*. Spiegando l'ordine aleatorio in cui sono pervenute le carte dello zibaldone pessiano per cui non è possibile risalire a un progetto autoriale, ammesso che sia esistito, si suggerisce: «Possiamo addirittura immaginare un “libro” con pagine sciolte come un mazzo di carte capace di essere letto in infinite combinazioni»⁶⁷. Il lettore avvertito non farà fatica a riconoscere nel mazzo di carte i tarocchi di Calvino e l'intrico mutevole delle loro storie.

Il sogno di Spino

Come si è anticipato, il cap. 19 del *Filo dell'orizzonte*, in cui va individuato il perno dell'opera, viene interamente redatto durante la revisione; in compenso, la versione finale lascia cadere il cap. XIII di *Perdute salme*, a sua volta fondamentale per l'interpretazione della prima stesura. Eccene parte del contenuto:

Ho un sogno ricorrente. [...] È una casa antica e ampia, con mobili grandi. Nell'ingresso ci sono un divano coperto di velluto a fiori, un alto comò, un tavolo. Conosco quella stanza, sento di conoscerla da molto tempo, ma non so dove l'ho conosciuta, non ricordo, e questo mi provoca una pena struggente, perché sento di non volerlo ricordare. Davanti a me c'è una scala di pietra, ha una balaustra di ferro battuto, il corrimano è di legno lucido e finisce con una piccola testa leonina che io guardo con tenerezza, non so bene perché, certo perché la riconosco. Poi prendo a salire le scale e i miei passi sono lenti e decisi. Al piano di sopra c'è la luce accesa. “Meglio così”, penso incongruamente, “farò prima”. Imbocco un corridoio ampio in fondo al quale vedo un enorme vaso cinese pieno di fiori secchi. Passo

65. Sulla finestra nella *Nota a margine* cfr. N. Trentini, *Tabucchi e «Il filo dell'orizzonte»*, in “Narrazioni”, II, I semestre 2013, 3, pp. 35-42 e Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura*, cit., pp. 163-4.

66. Cfr. Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 105. Cfr. anche Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit.

67. M. J. de Lancastre, *Nota del curatore*, in Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit., p. 16.

davanti alla prima porta, ma non è quella che mi interessa. Neanche la seconda. Neanche la terza. La porta che mi interessa è l'ultima, vicino al vaso coi fiori secchi, io sono venuto apposta per entrare in quella stanza, ho fatto un lungo viaggio, un viaggio durato anni, ora mi rendo conto di quanto sono stanco, vorrei dormire, potrei scendere di nuovo le scale e coricarmi sul divano dell'ingresso, ma mi faccio forza, non posso andare a dormire proprio ora, ho fatto tanti anni di viaggio per vedere quella stanza, ora finalmente ho trovato la casa che ho tanto cercato, che stupido, l'ho cercata tanto e la casa era proprio lì, dietro quel piccolo cancello, era proprio *quella* casa, ma le case, si sa, si camuffano, è impossibile sapere come sono dentro, io in quella casa ci sono già stato e vi ho lasciato qualcosa di importante, qualcosa senza la quale non posso più vivere – ma che cosa? Fu tanti anni fa, e dovetti scendere quelle scale come se fuggissi, non so cosa mi fece fuggire, sento tanta pena di essere scappato via, non avrei dovuto farlo, ma allora ero un ragazzo, si è così imprudenti da ragazzi, e anche crudeli. Nel corridoio sono appesi molti ritratti. Li guardo uno per uno. Io cerco un volto, ma il volto che cerco non c'è. Però non ricordo il volto che cerco, so soltanto che non c'è. Improvvisamente mi giro su me stesso con un senso di allarme. Il corridoio è diventato più lungo, lunghissimo, finisce a imbuto come in un disegno, le sue pareti convergono come in una prospettiva. Non posso fare altro che incamminarmi. Sono passi e passi e passi. E i ritratti mi sfilano accanto guardandomi con rimprovero. “Ancora un poco e ci sono”, mi ripeto, “finalmente, finalmente”. Ecco, sono arrivato. La porta è quella. Ora posso entrare, finalmente sapere. Metto la mano sulla maniglia, il cuore mi batte forte, sento il sangue che mi pulsa nelle tempie. Spalanco la porta. È una stanza chiara e lunga, completamente vuota. Nel centro del pavimento, lucido a specchio, c'è solo un paio di scarpe.

E a questo punto mi sveglio.

Nel capitolo va segnalato innanzitutto il richiamo al romanzo immediatamente precedente di Tabucchi, *Il piccolo naviglio* del 1978, in cui i ricordi di Capitano Sesto bambino, trasferito nella villa fiesolana del patrigno Anselmo Zanardelli, comprendono «una grande scala inghiottita dal buio di un pianerottolo» corredata da un «corrimano di legno» che «finisce con una piccola testa leonina, lucida e beffarda»⁶⁸. Attraverso il riferimento intertestuale trova una spiegazione recondita lo sguardo tenero che l'io di *Perdute salme* rivolge alla scala. Si direbbe che l'espressione del dubbio, risolto in una sensazione di familiarità del protagonista («non so bene perché, certo perché la riconosco»), ponga una sfida al lettore, sollecitato a scioglierlo, tanto più che la memoria del *Piccolo naviglio* s'impone anche per il precedente delle scarpe, ultime vestigia di una presenza

68. A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio* (1978), Feltrinelli, Milano 2011, p. III. Ulteriori riferimenti intertestuali riguarderebbero il romanzo rifiutato *Lettere a capitano Nemo*, per cui cfr. Rimini, Da «*Perdute salme*» a «*Il filo dell'orizzonte*»: intrecci e confronti, cit., e della stessa, *Dalla costa toscana alle falesie atlantiche e ritorno: «Lettere a capitano Nemo», il romanzo inedito di Antonio Tabucchi*, in “Filologia e critica”, XXXIX, 2014, pp. 382-421. Il pensiero corre a Pessoa quando negli scritti tabucchiani ci si imbatte in un «alto comò», mobile peraltro presente nella casa di Vecchiano. Cfr. F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. Tabucchi con la collaborazione di M. J. de Lancastre, Adelphi, Milano 1979, p. 133 e Gumpert Mendosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 93.

divenuta assenza, che l'Ivana detta Rosa perde durante la fuga dalla polizia conclusa con la sua scomparsa nell'Arno⁶⁹.

La visione delle scarpe isolate sul pavimento, cifra onirica della causa della malinconia di Spino, richiede però un'analisi più approfondita per indagarne il valore simbolico, che si tenterà di far emergere incrociando le fonti cui è riconducibile e i riscontri testuali interni. Anticipo fin da ora che l'immagine, a mio parere, va correlata al dipinto *Un paio di scarpe* (1886) di Van Gogh, facente parte di una serie di variazioni sullo stesso soggetto, e al dibattito che ha suscitato, in cui, in particolare, sono intervenuti Heidegger, Meyer Shapiro, Lacan, Derrida e, in tempi più recenti, Frederic Jameson⁷⁰. Non di rado, infatti, i sogni tabucchiani si ispirano a fotografie o a dipinti, tuttavia non va trascurata una possibile fonte letteraria: *L'airone* di Giorgio Bassani, la cui ripubblicazione nel 1980, nella seconda edizione del *Romanzo di Ferrara*, avrebbe potuto fornire l'occasione di una rilettura in tempi coincidenti con la composizione di *Perdute salme*⁷¹. In un articolo dedicato ai segni della morte nel *Filo dell'orizzonte*, Walter Geerts aveva menzionato il romanzo di Bassani⁷², reperendo una corrispondenza fra gli scoiattoli, «collocati dove meno ci si sarebbe aspettati di ritrovarli», che Edgardo Limentani osserva dietro la vetrina di un impagliatore (IV, 3, p. 834), e la lampada decorata da «due scoiattoli imbalsamati, un tantino assurdi in quella trattoria che si affaccia su una città di mare», che Spino vede nel locale *Ungheria* (FO, 4, p. 26). Di fatto, Tabucchi riadatta diversi elementi dell'*Airone*, a sua volta permeato da simboli funebri che scandiscono il viaggio verso la morte del protagonista: le scritte sbiadite, che mantengono traccia del tempo trascorso⁷³; la visione della villa palladiana in rovina⁷⁴, correlativo oggettivo della fine della civiltà

69. Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, cit., pp. 187-8. La presenza/assenza simboleggiata dalle scarpe prive del possessore si ripropone diversamente nel racconto *Gli incanti di Piccoli equivoci senza importanza*, in cui la bambina protagonista associa i piedi di celluloidi ritrovati sulla spiaggia al padre defunto, attraverso il ricordo di Costantino Dragazete, vale a dire Costantino XI Paleologo, ultimo imperatore bizantino, morto nella difesa di Costantinopoli contro l'assedio ottomano del 1453. Secondo alcune cronache sarebbe stato riconosciuto perché calzava i *pedila* purpurei, simbolo della dignità imperiale.

70. Per una ricostruzione e un aggiornamento del dibattito cfr. *Le scarpe di Van Gogh*, a cura di R. Panattoni e E. Grazioli, Marcos y Marcos (Riga 34), Milano 2013.

71. G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere* (1998), a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 2009⁴.

72. W. Geerts, «Il filo dell'orizzonte» di Antonio Tabucchi: una lettura della morte, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana e contemporanea*, a cura di N. Roelens e I. Lanslots, Longo Editore, Ravenna 1993, pp. 113-24.

73. Cfr. Bassani, *L'airone*, cit., I, 5, p. 736 (« RITTO DI INSURRE GATO DALLA COST, diceva un altro titolo a lettere anche più grandi di quelle del precedente. E un altro: ENNI E TOGLIATTI – ATTACCANO IL GOVER . E un altro ancora: RRE SANGUE EBRAICO – A POLONIA D'OGGI.») e IV, 2, p. 826 («Compitava: LO MAR , ANTON GRAMSCI, E. CURIEL, USEPPE TALIN, C E IA ROTTI») e Tabucchi, *FO*, 1, p. 11 («si leggono a malapena insegne sbiadite che dicono: "Vini-Coloniali-Tabacchi"») e 2, p. 13 («Si legge ancora: W Coppi; La legge truffa non passerà»).

74. Bassani, *L'airone*, cit., IV, 2, p. 825: «Si trattava di un antico palazzotto signorile dall'aria veneta [...]. Attraversò la strada per esaminare l'edificio più da vicino. Ma quando si fu reso ben conto dello stato d'abbandono in cui versava, il portone a pianterreno rimpiazzato da assi inchiodate alla meglio, le finestre senza vetri e senza persiane, il tetto mezzo sfondato (dal basso,

agraria nota a Limentani, che, nel romanzo tabucchiano ambientato in una città marittima si converte nel relitto della nave svedese⁷⁵; i giocatori di carte, scorti da dietro una lastra di vetro in Bassani⁷⁶, che nel *Filo dell'orizzonte* trovano il loro analogo nel vecchio dell'*Ungheria* intento a fare un solitario, a cui Spino si unisce per una briscola⁷⁷. Tanto in quest'ultimo esempio, quanto nella descrizione degli scoiattoli appare come i filtri che separano il protagonista dell'*Airone* dalla realtà vengano meno in Tabucchi, il cui personaggio accede alle scene contemplate solo dall'esterno da Limentani. Analogamente, il «solitario paio di scarpe da uomo [...] posato sul pavimento», davanti alla porta di una camera dell'albergo *Bosco Eliceo* (*L'airone*, I, 5, p. 733) – immagine successivamente rielaborata nel sogno di Limentani, che moltiplica le calzature e vi affianca modelli da donna (ivi, III, 4, pp. 802-3) – nella prima versione del romanzo dell'autore toscano si sposta all'interno della stanza, campeggiando al centro del pavimento, in corrispondenza con il soggetto del dipinto di Van Gogh⁷⁸. Per le scarpe tabucchiane – segno perturbante di una presenza-assenza – si ripropone così l'interrogativo su cui Heidegger e Shapiro si erano scontrati e che Derrida aveva riassunto nella formula «(de) qui sont-elles?». Mentre infatti Heidegger le attribuiva a una contadina, Shapiro le restituiva al pittore-cittadino, considerandole alla stregua di un frammento di autoritratto, e citava a proposito un passo dalla *Fame* di Knut Hamsun, in cui un paio di scarpe era descritto come «the ghost of my other I»⁷⁹.

dietro una finestra del secondo piano, si vedeva direttamente il cielo), subito ne venne respinto)».

75. Tabucchi, *FO*, 14, p. 74: «Nel cantiere in disarmo, dove una volta riparavano i piroscafi, ha visto la carcassa di una nave svedese inclinata su un fianco: si chiama Ulla, e le lettere gialle, stranamente, sono scampate al fuoco che ha devastato lo scafo lasciando enormi chiazze brunitastre sulla vernice. Gli è parso che quel pachiderma prossimo alla scomparsa avesse sempre occupato quell'angolo di darsena». Mentre la villa palladiana di Bassani rinvia al declino di una civiltà dalle aspirazioni e dallo stile di vita aristocratico, cui subentrano gli ambigui affaristi del dopoguerra, il destino della nave svedese riflette l'imprigionamento di Spino, che volge lo sguardo al mare aperto e alle possibilità inattuate della sua vita.

76. Bassani, *L'airone*, IV, 2, p. 827: «Ma gli otto giocatori, proprio loro, così silenziosi, così immobili, sebbene assomigliassero punto per punto ai frequentatori del *Bosco Eliceo* e del caffè Fetman, come mai lì, chiusi in quella stanza, dietro la lastra della finestra, apparivano talmente estranei e irraggiungibili?».

77. Tabucchi, *FO*, 4, p. 25: «Si è seduto a un tavolo vicino alla finestra, [...] il vecchio faceva un solitario al tavolo accanto al suo e ogni tanto lo guardava con gli occhietti mongoli, ammiccando sorridente alle carte che non tornavano. Lo ha invitato a giocare e hanno fatto una briscola».

78. Se l'abbattimento delle paratie fronteggiate da Egdardo Limentani è sistematico in Tabucchi, va però osservato che il passaggio dalla visione delle scarpe fuori dalla camera di una foresteria londinese alle riflessioni sul quadro di Van Gogh si attua nel VII seminario di Lacan, in cui lo psicanalista rievoca l'incontro casuale con il professor D*, anticipato dal riconoscimento delle sue scarpe. Queste, concepite *ohne Begriff*, svincolate cioè dalle caratteristiche del loro proprietario contingente, diventano segno «à la fois d'une présence et d'une absence pure» e permettono a Lacan di cogliere la manifestazione visibile del bello, che non consisterebbe nell'idealizzazione, bensì «dans la ponctualité de la transition de la vie à la mort» (J. Lacan, *Le séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 1986, pp. 342-4).

79. Nella traduzione inglese citata da Shapiro: «They affected me like the ghost of my other I – a breathing portion of my very self».

Quest’ultima lettura, che renderebbe le scarpe un simulacro, un doppio vuoto del protagonista, sembra convenire a *Perdute salme*, in cui il senso di colpa da cui si genera il sogno riguarda le possibilità non realizzate, per l’appunto, di una versione alternativa dell’io. Quando il collega Pasquale – a sua volta immalinconito da una scelta di vita che non lo appaga e proteso verso un «altro io»⁸⁰ – lo interroga sul suo interesse per l’identità del giovane ucciso, il protagonista esita:

Non rispondo. Penso a una possibile risposta e sento che non riuscirei a dire un perché. Vorrei parlare di una specie di rimorso, un rimpianto, qualcosa di non fatto, qualcosa di perduto... chissà. O forse di una colpa annidata in fondo all’animo, ma una colpa di cui non si è colpevoli, come lui che non ha colpa di aver lasciato le sue montagne e di aver passato la vita in una città in cui non avrebbe voluto vivere, e ora sente la pena di ciò che non è stato, e la colpa è questa: che resta un rimpianto che strugge. Qualcosa così, come una voglia di poter vivere ancora la vita⁸¹.

Nella prima versione del romanzo, dunque, il senso di colpa dell’io narrante è rivolto verso se stesso e riguarda una vita alternativa, perduta o mancata, oggetto della sua *saudade*. Da questo stato d’animo scaturisce l’identificazione con il giovane Carlo, se è vero, come scrive Tabucchi, che «el concepto del doble no es más que eso: la parte de ti que ya no eres o la que querrías ser, la proyección del deseo de lo que nos falta»⁸². Un altro tassello sulla colpa generata dallo struggimento per la vita non vissuta proviene dalla poesia di Álvaro de Campos, che esclama: «O irreparável do meu passado – esse é que é o cadáver!»; e conclude: «Esses sim, os sonhos por haver, é que são o cadáver»⁸³. L’indagine condotta dall’anonimo protagonista di *Perdute salme* per identificare il cadavere ignoto si confonde pertanto con una vana lotta per riparare il passato irreparabile, con una forma di riscatto o di compensazione della vita non vissuta, che gli permetta di ricongiungersi con l’altro se stesso proprietario delle scarpe del sogno.

Diversamente, come si è visto, nel *Filo dell’orizzonte* la colpa di Spino riguarda una promessa non mantenuta fatta a qualcuno su un letto di morte e in un certo modo “trasferita” al cadavere ignoto, che ne permette trasversalmente l’attuazione.

80. Tabucchi, *PS*, cap. VII, p. 29: «Pasquale è degli Abruzzi, ha avuto un’infanzia montanara con pecore e formaggi, in tanti anni non si è mai abituato a questa città di mare e di cemento, litiga sempre e fuma decine di sigarette. Medita il suo riscatto fantasticando su un ritorno alla pace delle sue montagne, che certo gli sembreranno insostenibili dopo la prima settimana. Nell’attesa legge “Le Meraviglie della Natura” a cui è abbonato, e sa tutto sulla vita degli stambecchi».

81. Ivi, p. 30

82. Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 158.

83. Si tratta della poesia *Nella notte terribile, sostanza naturale di ogni notte*, in F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. de Lancastre, traduzione di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1993, pp. 224-7 («L’irreparabile del mio passato – ecco il cadavere!» e «Sono questi, i sogni non avuti, il cadavere»). Pierre Génard («Rue des boutiques obscures» / «Il filo dell’orizzonte». *Vacanza del personaggio, vacanza del senso*, in *I “notturni” di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 219-27: 226) sostiene che nel *Filo dell’orizzonte* Spino «capisce di rivestire in realtà la triplice identità di vittima, assassino e investigatore in quanto assassino del proprio io giovane», lettura che si può applicare a maggior ragione alla prima versione del romanzo.

Il rimorso che attanaglia Spino proviene dunque da un tradimento di cui il testo reca un indizio criptico: dopo aver trovato una risposta all'interrogativo sulla proiezione identitaria dell'*Hamlet* – che nell'ultima versione del romanzo fornisce la chiave di lettura in origine demandata al *Julius Caesar* – il protagonista intende condividere la sua intuizione con la compagna Sara «e anche lei avrebbe capito che il guitto che piangeva (ma chi era?), anche se in altra forma e in altro modo vedeva in Ecuba se stesso» (FO, 19, p. 98). La domanda sull'identità del guutto, come il dubbio sulle emozioni risvegliate dalla vista del corrimano di legno nel sogno di *Perdute salme*, impone al lettore di riempire il vuoto narrativo, risolvendo l'incognita dell'equazione x (guutto) : Ecuba = Spino : Carlo. La lettura dello scartafaccio autografo permette di ricostruire il processo elaborativo del passo, dall'iniziale forma esplicita ed assertiva alle varianti che decentrano e mettono in dubbio il riferimento, fino alla sua eclissi nel testo edito⁸⁴:

lei avrebbe capito che in altra forma e in altro modo *Guldestern* (o *L'att* [interl.
su Rosencratz])
> lei avrebbe capito che *Guldestern* (o [agg. interl.] in altra forma e in altro modo
> lei avrebbe capito che *l'attore che piangeva* (era *Guldestern?*) [agg. margine
sup.] in altra forma e in altro modo
vedeva in Ecuba se stesso.

FO:

lei avrebbe capito che il guutto che piangeva (ma chi era?), anche se in altra forma e in altro modo vedeva in Ecuba se stesso.

Il guutto che interpreta Ecuba coincideva dunque con Guildenstern, traditore di Amleto, e dunque la sovrapposizione con Spino ne individuava la molla della proiezione identitaria nel rimorso. Va detto inoltre che, anche in assenza dei documenti genetici, l'assiduo lettore di Tabucchi avrebbe ricevuto un indizio per sciogliere l'enigma quindici anni dopo la comparsa del *Filo dell'orizzonte*, in una lettera di *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) dai trasparenti richiami intertestuali, che moltiplica vertiginosamente il tasso di finzionalità:

Forse la trovata più geniale fu adoprarne quelle due grosse marionette settecentesche per fare Rosencrantz e Guildenstern. [...]

Sire, dicono all'unisono Rosencrantz e Guildenstern, come pegno del nostro tradimento gradisca le nostre lacrime da Pierrot. [...]

Mascalzoni, *guitti* da quattro soldi, che neppure *guitti* siete perché creature meccaniche, pensavate di emozionare il vasto animo di un coraggioso principe? [...]

Ma il principe di Danimarca non permette che il pubblico pianga per un attore che non sia: avvicina lo spadino al collo del compagno di quel simulatore che finge di piangere, e gli chiede: *piange?*, *chi è Ecuba per lui?*⁸⁵

84. Le notazioni filologiche si riferiscono ai segmenti testuali segnalati con il corsivo. La forma *Guldestern* rispetta la grafia del manoscritto.

85. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., pp. 154-6. Corsivi miei.

Se dunque da *Perdute salme* al *Filo dell'orizzonte* muta il contenuto dell'inquietudine di Spino – dalla *saudade* per la vita non vissuta al rimorso per il tradimento – si ribalta anche il contenuto onirico: l'incompiutezza angosciosa della ricerca nella casa di *Perdute salme* cede al sogno pacificatore della versione finale del romanzo, segnato dal ritorno alla spensieratezza dell'infanzia. Sempre la redazione manoscritta del quaderno 32 ne esplicitava l'oggetto, insistendo inoltre sull'interdizione che aveva impedito a Spino di sognarlo per lungo tempo:

E la notte ha fatto un sogno. Era un sogno che non tornava più da anni, da troppi anni, perché da troppi anni gli era proibito sognarlo. Nel sogno Era un sogno *infantile* [interl. su ~~innocente~~], prima che una corsa sull'argine in bicielletta sul ~~sull'argine di~~ ~~un fiume~~ e lui era leggero e innocente; e ~~non aveva colpa di niente~~ sognando [interl. su ~~nel sogno~~] aveva come la consapevolezza di avere ritrovato quel sogno, e questo aumentava la sua innocenza, come una liberazione.

Il recupero del sogno sancisce l'espiazione di Spino che, prodigandosi per risolvere il mistero di Carlo Nobodi, rimedia alla sua colpa e placa il rimorso, ritrovando l'innocenza infantile. L'operazione attraverso cui il presente risarcisce il passato richiede però lo scardinamento dei piani temporali e il superamento dell'irreversibilità argomentata nel saggio di Jankélévitch, in cui il rimorso per un'azione che provoca la perdita dell'innocenza sbarra ulteriormente l'accesso al passato irrevocabile: «le remords de la faute avive le regret de l'innocence antérieure à la faute; il relègue cette innocence dans un espèce d'anachronisme inaccessible; le passé numéro Un nous sépare à jamais du deuxième passé – ou ce qui revient au même: l'irréversible refoule le passé de la faute qui refoule le passé de l'innocence»⁸⁶. Sempre per Jankélévitch l'irreversibile temporale è retto dal principio d'identità (nel senso che un dato istante è uguale a se stesso e, conseguentemente, non può ripetersi e assimilarsi a un altro) e, da parte sua, Tabucchi sembra associare e concretare i due concetti nella «trasmissione della carne», il succedersi delle generazioni in cui prende corpo la «sostanza del tempo»⁸⁷. In particolare, menzionando la fuga di Enea, che porta sulle spalle il padre Anchise e tiene per mano il figlio Ascanio, osserva che «da un punto di vista iconografico» si tratta di «una delle più belle immagini di tutti i tempi. Ma anche da un punto di vista metaforico, perché reca il passato sulle spalle e il futuro per la mano. Egli è il presente del suo allora, ma noi capiamo che è anche il nostro, perché quel presente reca con sé le due frecce del Tempo». Nel *Filo dell'orizzonte* però, le due frecce del Tempo si liquefanno e il collasso delle categorie temporali comporta la trasgressione del principio d'identità, lo sfaldamento delle barriere dell'*io* e la conseguente indistinzione individuale che consente la proiezione Spino-Carло. Questa però, seppur confrontabile con la *quête* iden-titaria di *Notturno indiano* (1984) cui è stata associata nella composizione di un ciclo⁸⁸, se ne differenzia su un punto fondamentale: laddove Xavier e Roux (alias:

86. V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (1974), Flammarion, Paris 2014, p. 319.

87. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 33.

88. Cfr. Surdich, *The Constant Search for Oneself*, cit.

Nightingale e Rouxignol) sono l'uno il doppio speculare dell'altro⁸⁹, il loro rapporto orizzontale diventa verticale nella coppia Spino-Carlo, caratterizzata dalla distanza generazionale. Le modifiche apportate in tal senso nel passaggio da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* lasciano emergere l'intenzione di configurare l'identificazione fra i due personaggi attraverso l'asimmetria padre-figlio, anziché l'interscambiabilità che presiede al legame dei due amici di *Notturno indiano*. Gli interventi riguardano infatti l'età di Carlo, sui «venticinque-trenta anni» in *Perdute salme* (V, p. 21) e sui «venti / venticinque anni» nel *Filo dell'orizzonte* (5, p. 31) e, conseguentemente, lo scarto che lo separa da Spino, per cui gli originari «quindici anni di meno» (*PS*, V, p. 22) del giovane diventano «venti anni di meno» (*FO*, 5, p. 32). Ancora più significativo è il cambiamento del soprannome attribuito al cadavere non identificato: da Tom Mix (*PS*, IV, p. 18, «“Chiamalo Tom Mix”, ho detto, “è il solo nome che mi viene in mente”») a il Kid (*FO*, 4, p. 27, «“Chiamalo il Kid”, ha detto»), che nel contesto da film western mantenuto nei due testi rinvia a Billy the Kid. In questo modo Carlo viene connotato come un giovane alle soglie dell'età adulta, mentre invece il soprannome Tom Mix (attore protagonista dell'assalto alla diligenza ricordato nel romanzo, che potrebbe coincidere con una sequenza del cortometraggio del 1915 *The Stagecoach Driver and the Girl*) rimandava a una maturità compiuta, approssimandolo a Spino⁹⁰.

Se si accetta di interpretare l'identificazione Spino-Carlo nei termini di un rapporto padre-figlio, si può ipotizzare che la promessa inadempita di Spino sia fatta al capezzale paterno: invertendo l'ordine delle frecce del tempo e sovrapponendo fino alla fusione le generazioni distinte nell'iconografia della fuga di Enea – e si ricordi a proposito la copertina originale del *Filo dell'orizzonte*, che recava un fotogramma del film *Parfait Amour* (1985) di Jan Van de Velde, in cui un uomo togliendosi il cappello scopre il volto di un bambino⁹¹ – il protagonista del romanzo di Tabucchi ripara attraverso il figlio il torto fatto al padre. Nella versione finale del romanzo, dunque, all'insegna della tragedia shakespeariana funestata dal fantasma paterno, l'allusione al dagherrotipo del padre giovane del celebre componimento di Rilke (*Jugend-Bildnis meines Vaters*), già in *Perdute salme*, acquista una nuova pertinenza, quasi ad adombrare un riferimento al lutto di Spino inacerbito dal senso di colpa. Si potrebbe dunque pensare che

89. Per un'analisi del tema del doppio in *Notturno indiano* cfr. A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Bulzoni, Roma 2006.

90. A questo proposito è rilevante che da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* cada il passo del settimo capitolo in cui i padri del protagonista e di Carlo venivano accomunati dallo stesso nome, a suggerire una sovrapposizione (*PS*, VII, p. 31, «“Però che curioso, anche mio padre si chiamava Pietro. È un nome comune”»).

91. Si può ipotizzare che la copertina originaria sia stata sostituita dal dipinto di Hopper nel 1991 perché già allora Tabucchi progettava di avvalersi della foto di Kuligowski reperita probabilmente nel 1989 (cfr. Tabucchi, *Autobiografie altrui*, cit., p. 113) e scelta come prima di copertina per tutte le edizioni di *Si sta facendo sempre più tardi*. Il fotogramma del film rischiava infatti di duplicare meno efficacemente l'immagine della foto che ritrae l'abbraccio di una coppia, in cui il cappello della donna «è contemporaneamente la sua testa e la testa dell'uomo che l'abbraccia» (ivi, p. 116). Sulla foto cfr. anche Tabucchi, *Portrait d'un écrivain en miroir*, cit.

il lapsus Duino/Luino, ammiccante a Rilke – assente in *Perdute salme*, dove la metà del viaggio della compagna dell’io narrante era effettivamente Trieste, e non il Lago Maggiore⁹² – si presti a cifrare la convergenza delle generazioni e il cortocircuito temporale in virtù dello scambio di consonanti che produce la sovrapposizione geografica.

La ricerca identitaria nell’opera di Tabucchi, connessa al tema del doppio, viene inaugurata da *Perdute salme* e prosegue in *Notturno indiano*, apparso nel 1984. Nei due anni che separano questa data dalla pubblicazione del *Filo dell’orizzonte*, in cui il doppio intergenerazionale soppianta il doppio speculare, si situa un evento cruciale nella biografia dell’autore: la morte del padre, deceduto nel 1984 in seguito a un cancro alla laringe. Si direbbe quindi che il lutto irrompa nella rielaborazione del romanzo, che ne accoglie il dolore e ne trasfigura letterariamente il grumo di sentimenti, senza però esaurirlo: l’incontro con il genitore giovane, in divisa come il padre di Rilke, e lo scambio dei ruoli tra il *pa’* (‘padre’) e il *pá* (‘ragazzo’)⁹³, indirettamente anticipato nella Genova *saudosa* del romanzo del 1986, avrà luogo nella Lisbona allucinata di *Requiem* (1991).

92. Cfr. Rimini, *Da «Perdute salme» a «Il filo dell’orizzonte»: intrecci e confronti*, cit.

93. A. Tabucchi, *Un universo in una sillaba. Vagabondaggio intorno a un romanzo*, in Id., *Autobiografie altrui*, cit., pp. 15-39: 39.