



Ars more geometrico demonstrata

A proposito di un libro su Spinoza, le arti e la letteratura nel Novecento

Andrea Bocchetti

Università degli Studi di Napoli Federico II

Nel valutare correttamente l'enorme impatto che Spinoza ha avuto sulla cultura del Novecento, non si può prescindere da una disamina degli impulsi che il pensatore olandese ha sollecitato, anche e soprattutto, al di fuori della produzione strettamente filosofica. D'altro canto, che la riflessione filosofica novecentesca rechi delle tracce profonde della presenza di Spinoza è fin troppo evidente, e oggetto di un tale volume di studi, che si cade nell'ovvietà soltanto nel rammentarlo. Eppure, nonostante l'assenza di fondate ragioni, tale copiosità di interventi non si ripete se si prendono in considerazione le arti, in cui, tuttavia, a ben guardare, la presenza di Spinoza è molto più che l'effetto di un'occasione sparsa. È in tal senso che la raccolta di saggi,¹ pubblicata per Le Lettere, *Spinoza nella cultura del Novecento. Percorso attraverso la letteratura e le arti*, nonché il convegno organizzato nella primavera del 2021, di cui il volume è espressione, rappresentano un evento di per sé di grande rilevanza. Non soltanto per la rarità dell'iniziativa, ma anzitutto per rinnovare e rilanciare l'attenzione verso un *dossier* storiografico che è ben lungi dall'essere concluso. Come puntualmente precisa Daniela Bostrenghi, in apertura della sua *Introduzione*:

La storia della fortuna dello spinozismo, ancora in gran parte inesplorata tanto dal punto di vista artistico che letterario, si presenta ricca di spunti inediti e risulta particolarmente suggestiva, soprattutto perché offre al lettore, anche non specialista, ispirazioni, tracce, percorsi per elaborare, a sua volta, un'immagine del *proprio* Spinoza.²

Il volume ha, perciò, il grande pregio di costruire una rassegna-affresco diffusa su di una «"zona di frontiera", tra l'ambito filosofico e quello letterario artistico»,³ nel preciso intento «di mettere a fuoco in che modo la presenza di Spinoza abbia inciso nella composizione di un testo letterario o poetico, o sull'ispirazione di una creazione artistica, sia questa di tipo pittorico, teatrale o cinematografico»,⁴ Nei diversi approcci, dunque, l'insieme dei saggi compone un'ampia ricognizione dei sentieri spinoziani che l'arte ha saputo ritracciare su un terreno esotico alla filosofia; si tratta, e questo è un ulteriore pregio, di una ricognizione che appare evidentemente ispirata dalla necessità, divenuta oggi più che mai urgente, di oltrepassare quella parcellizzazione della *sapienza umana*, per dirla alla Vico, che ha strozzato troppe volte la prolificità del mondo simbolico, il quale viceversa, proprio dall'ibrido senza patria, come direbbe Nietzsche, trae la propria forza e la propria bellezza.

Sintetizzare le oltre quattrocento pagine del volume nelle poche righe in cui il presente contributo è tenuto a mantenersi, sarebbe, in tal senso, irrispettoso nei confronti della ricchezza degli spunti e delle

¹ *Spinoza nella cultura del Novecento. Percorsi attraverso la letteratura e le arti. Atti del convegno* (Urbino 21, 28 maggio – giugno 2021), a cura di D. Bostrenghi, C. Santinelli, S. Visentin, Le Lettere, Firenze, 2022.

² D. Bostrenghi, *Introduzione*, *ivi*, p. VII.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. VIII.



riflessioni che la totalità dei saggi restituisce. Di qui la nostra scelta di soffermarci solo su alcuni di essi, tutti accomunati dal campo dello “spazio letterario”.

1. Il primo di questi è quello di Fiormichele Benigni,⁵ il quale, nelle sue conclusioni, impiega un'espressione che compendia efficacemente la «corrispondenza imperfetta»⁶ della ricezione da parte di Borges del pensiero spinoziano, parlando appunto di «spinozismo “locale”». ⁷ L'opera di Borges è, secondo Benigni, attraversata da una fascinazione per Spinoza che non si declina, come potrebbe ipotizzarsi nel caso di Schopenhauer, in una piena adesione; piuttosto, essa si incarna in una «pratica letteraria» ma solo dopo un preciso setaccio critico: è perciò in questo senso che Spinoza, pur comparando «di fianco ad altri autori, sempre gli stessi, a costituire una sorta di pantheon»,⁸ mantiene la sua specificità (modulata evidentemente dalle posizioni filosofiche borgesiane), la quale giunge ad essere però funzionalizzata a veicolare le «polarità tematiche... attorno a cui viene sempre chiamato in causa, in vario modo». ⁹ La scelta di Benigni di articolare le occorrenze spinoziane nell'opera di Borges per nuclei tematici (“Linguaggio e scrittura”, “I labirinti dell'infinito”, “Matematica e affetti”, “Identità ebraica e sue oscillazioni”, “Il determinismo, il fatalismo, l'illusione della libertà”, “L'etica della gioia, dell'indifferenza, del *conatus*”) appare perciò stesso particolarmente adatta a riconsegnare un'utile topografia. L'autore rileva, infatti, la persistenza in Borges del tema della «tragedia del linguaggio»,¹⁰ tragedia che si esprime in quella tendenza tanto prolifica quanto “traditrice” dell'espressione e della scrittura, in cui la realtà è inevitabilmente torta e scostata. Spinoza assume, perciò un ruolo salvifico, per la sua capacità sintetica di ritrascrivere *more geometrico*, con appena «otto definizioni e sette assiomi»,¹¹ l'ordine dell'universo, sintesi che tuttavia fatalmente permane incompiuta proprio in ragione delle impotenze del linguaggio. Ma se nel 1927, Borges segnalava la ricaduta spinoziana nello scacco della parola, negli anni successivi (l'autore offre qui una sequenza più che esaustiva dei suoi luoghi spinoziani), recupera in Spinoza la possibilità di restituire una sorta di fattualità del reale (cui la narrazione deve votarsi) priva di quella intelligenza che contribuisce ad opacizzare le cose interponendo ad esse il velo del giudizio. Il linguaggio è perciò stesso quella «mappa dell'universo»¹² traducibile nel suo tessuto connettivo, non dunque per amore o per odio, infinitamente articolabile, in un'incessante e inesauribile metamorfosi di un'unica e invariabile essenza. Il tragico declinato spinozianamente sottopone dunque il linguaggio alla prova del proprio limite, forzandolo in direzione di «un codice geometrico impersonale che coincide con la realtà perché ne esprime l'essenza infinita». ¹³ Tale articolazione uno-molteplice si riverbera in Borges nei suoi labirinti, geometricamente definiti eppur disorientanti per le loro infinite propaggini: e così, il labirinto borgesiano diviene una sorta di sineddoche del Dio spinoziano, in cui «l'unità profonda del tutto» si dispiega come «l'altra faccia della sua apparente molteplicità», e dove il monismo esplose in una teologia del “disperso”, dell’“innumerevole” e dell’“ubiquo”. ¹⁴ L'autore del saggio, recuperando quindi l'omologia tra l'impersonalità divina

⁵ F. Benigni, *Borges e le immagini di Spinoza*, *ivi*, pp. 85-100.

⁶ *Ivi*, p. 85.

⁷ *Ivi*, p. 99.

⁸ *Ivi*, p. 86.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J.L. Borges, *L'idioma degli argentini* (1927), Adelphi, Milano, 2016, p. 16, cit *ibid.*

¹² F. Benigni, *Borges e le immagini di Spinoza*, cit., p. 87.

¹³ *Ivi*, p. 88.

¹⁴ *Ivi*, p. 89.



spinoziana e quella schopenhaueriana, in cui il molteplice diviene parvenza dell'unità cosmica infinita, giunge a constatare quanto in Borges la figurazione spaziale e geometrizzata sia l'immagine più prossima di quelle architetture che, nel proliferare all'infinito, arrivano a produrre l'incontro con l'inverso: di qui, il gioco dei paradossi, che altro non è se non la risultante della concatenazione infinita e della serie complessa di cause meccaniche. Infinitismo e geometrismo, dunque; una sorta, secondo Benigni, di misticismo teo-matematico. E se talvolta quell'ordine panlogistico assume in Borges i tratti di un imbrigliatura, dove persino l'universo patico è ricondotto ad una logica connettiva e derivativa, non manca però «la consapevolezza di come sia proprio questa razionalità calcolante, questo congedo disincantato dalla dimensione delle “preghiera e della magia” la condizione *sine qua non* per “pensare”», per giungere a quel «“fatto capitale della Storia”», ossia all'«emancipazione dal mito e dalla metafora e la conquista del pensiero “astratto”». ¹⁵ Ma tale ragione, rischia di divenire una gabbia etico-pratica, incarnandosi nell'immagine tradotta di un fatalismo, laddove la storia assume una fisionomia deterministica, in cui «le azioni [sono] l'effetto di un “meccanismo impersonale e fatale di fatti inevitabili”», ¹⁶ elemento che agli occhi di Borges appare come propedeutico ad un certo giustificazionismo deresponsabilizzante, proprio perché l'atto, nella logica spinoziana, procede dalla serie infinita di concause. ¹⁷ E qui, l'autore mostra un'ulteriore posizione paradossale: se nel discorso con l'amico Bioy Casares, Borges arriva ad assumere la fatalità della pietra spinoziana, un anno prima della morte afferma durante un'intervista l'illusorietà della libertà e la sincronica necessità di tale orizzonte. Quella che appare un'incongrua oscillazione è in realtà, come Benigni argomenta, la cifra di un rapporto, quello tra Borges e Spinoza, che ondeggia su posizioni multiple e spesso opposte: dalla trasparenza dell'ordine monistico all'opacità del molteplice, dalla fattualità impersonale e logicizzata alla paticità tesa alla gioia, dall'apologia del paradosso all'apologia della ragione (sulla via dell'emancipazione dalla metafora e dal mito), dalla fatalità al libero arbitrio. Tutto, potremmo dire, come nel giardino di Ts'ui Pen, si tiene. Almeno in questo, e per una volta, l'opera è *sintomo* dell'autore.

2. Il secondo saggio a cui faremo riferimento è invece quello di Pierre Jean Brunel. ¹⁸ Nel misurare l'evidente quanto assodata influenza del pensatore olandese sulla letteratura tedesca, l'autore si domanda se la fecondità riscontrabile nella sua “età dell'oro”, «*ouvre-t-elle encore des perspectives à la littérature de langue allemande au XXème siècle*». ¹⁹ Per rispondere a tale questione, Brunel adopera «l'exemple de l'écrivain suisse Ludwig Hohl (1904-1980)», esempio che appare come «*remarquable*», ²⁰ e che si esprime con particolare forza nella sua elaborazione del concetto di atto poetico. L'autore del saggio, collocando Hohl nel solco di Spinoza, illustra quanto nello scrittore svizzero il poetico sia strettamente correlato alla dimensione del produttivo, precisando tuttavia che in quest'ultimo «*ce n'est pas ce qui est produit qui détermine la valeur de la production, mais bien la productivité*», ²¹ posizione espressa altrettanto chiaramente dall'affermazione: «*La productivité [Produktivität] est la production suprême*». ²²

¹⁵ *Ivi*, p. 92.

¹⁶ *Ivi*, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ P. J. Brunel, *Ludwig Hohl lecteur de Spinoza. De l'Éthique à une poétique de la productivité*, *ivi*, pp. 123-143.

¹⁹ *Ivi*, p. 123.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 124.

²² L. Hohl, *Die Notizen, oder van der unvoreiligen Versohnung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 [1981], II, 144, p. 109, cit. *ibid.* (citiamo, come per il seguito, le traduzioni dal tedesco proposte dall'autore).



L'“evento” che Hohl vive attraverso la lettura di Spinoza, si “cristallizza” in una conoscenza che lo folgora in tutta la sua chiarezza: «“nous croissons par la production, non par le repos (Ou encore: la production, non pas le repos, fortifie)”».²³ L'accrescimento spinoziano non è perciò inteso come traslazione sul piano artistico del suo principio sostanziale, ma al contrario viene accolto nella sua piena aderenza alla natura, in quanto «loi générale».²⁴ La vita è perciò intesa come movimento incessante di produzione e ascensione (è in tal senso che Hohl impiega l'immagine del sentiero di montagna), e l'arte ne diviene il campo di risonanza.

Di conseguenza, lo spirito, come ogni altra cosa in natura, in quanto espressione del principio dell'accrescimento, non smette di trasformarsi, secondo una spinta verso l'oltrepassamento di ciò che gli resiste: «L'activité intellectuelle peut rencontrer un obstacle, mais la lutte pour le surmonter légitime cette même activité qui tend fondamentalement à “augmenter [*erhohen*] la vie, conformément à l'indicible”».²⁵ Di qui, come ben chiarisce Brunel, il risuonare nello scrittore svizzero dell'opposizione tra idee adeguate e idee inadeguate, in cui il termine decisivo coincide con il produttivo: «Selon Hohl, la production est une clarification, l'esprit se représentant les choses existantes nécessairement de façon distincte: “L'esprit [*Geist*] ne crée pas, il clarifie [*verdeutlicht*]. Tout ce que l'esprit peut se représenter, existe”».²⁶ Solo l'“adeguatezza” dello spirito gli consente di superare ciò che si oppone al proprio slancio ascensionale: e così come nella vita, lo stesso accade nell'arte. È precisamente in tal senso che «Hohl oppose frontalement la “véritable pensée” (artistique et philosophique) à la théologie, autrement dit le fleuve ou le flux au principe du point».²⁷ Se la teologia individua in Dio un punto centrale da cui deriva la vita e il Reale, il vero pensiero accoglie soltanto il flusso incessante e eterno delle cose: «“L'essentiel ce ne sont pas le point et le centre [*Mittelpunkt*], mais une énorme foule de choses qui passe dans le courant [*Strom*] de l'éternité”».²⁸ Brunel rileva puntualmente che tale eternità si contrappone alla posizione effimera dell'uomo, il quale assiste dalla propria riva allo spettacolo, per così dire, di quel flusso, di cui è partecipe solo per una “minuscola porzione”. La poetica di Hohl si costruisce allora sul sentimento dell'eternità, che si incarna nell'intimità del mortale: pur volendo restare, l'uomo non può che vivere l'eterno fluire solo parzialmente; è questa «“la norme la plus extrême et la plus intérieure, et en même temps la plus générale pour toute écriture [*Schreiben*]”». La portée métaphysique de son oeuvre exprime la finitude de manière dynamique en invitant le lecteur à méditer la mort tout en faisant la brève expérience de l'éternité».²⁹ Ma affermare tale parzialità, tale posizione laterale rispetto al flusso, non vuol dire condannare l'uomo alla mera contemplazione: al contrario, è inquadrare la sua azione in chiarezza, nella produttività che gli è propria, vale a dire nel lavoro. Spinoza (e anche per la sua esperienza biografica di artigiano) diviene in tal senso «le seul auteur à éclairer la compréhension du travail comme acte créateur»,³⁰ attraverso una visione di un rigore e di un'ampiezza senza eguali.³¹ Ecco perché, attraverso Spinoza, «Hohl comprend que le travail, entendu en son sens le plus élevé, devient imagination (*Phantasie*). Cette connaissance poétique cherche à atteindre à travers ce qui change le Réel

²³ L. Hohl, *Die Notizen...*, in P. J. Brunel, *Ludwig Hohl lecteur de Spinoza*, cit., p. 126.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 127.

²⁶ *Ivi*, p. 128.

²⁷ *Ivi*, p. 129.

²⁸ L. Hohl, *Die Notizen*, cit. *ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 130.

³⁰ *Ivi*, p. 135.

³¹ *Ibid.*



(*das Reale*), c'est-à-dire ce qui ne change pas, ce qui est éternel». ³² La poetica hohliana è perciò stesso, come Brunel opportunamente riesce a delucidare, quell'*arte* di restituire la realtà oggettiva, senza pietrificarla in un'immagine sincronizzata, ma al contrario elevandola al suo eterno travaglio produttivo, vale a dire trasformatore, che la fa ascendere verso il suo inesauribile e incompiuto accrescimento.

3. Il terzo saggio di cui ci occupiamo è scritto a quattro mani, da Francesca Tuscano e Lorenzo Vinciguerra, e verte sulla «spettrale presenza» di Spinoza in *Porcile* di Pasolini. ³³ Secondo gli autori l'insistenza di tale personaggio non è casuale, e «testimonia una conoscenza testuale in particolare dell'*Etica*, in più punti citata, arricchita da elementi di biografia del filosofo quale la tradizione ce lo ha consegnato». ³⁴ La brillante analisi degli autori si concentra sul dialogo che il protagonista, Julian, della pièce pasoliniana, intrattiene con l'ombra di Spinoza. Julian si pone come un mistico, «crea un suo sistema enunciativo, interpretativo ed espressivo all'interno del sistema di segni della natura (a partire dal proprio corpo), nel sacro che precede il Logos, la Ragione». ³⁵ Il suo «amoroso» rapporto con i maiali si articola nell'opposizione tra maiali reali (espressione del «mondo emarginato dei contadini» che vivono alla mercé di suo padre), e maiali metaforici (gli ex reazionari, il padre del protagonista e il suo nemico, riconvertiti al «capitalismo tecnocratico»). ³⁶ Evitando l'inutile ridondanza di ripercorrere i dettagli della trama, ci basta citare il fatto che Julian, poco prima del dramma che lo coinvolgerà, si ritrova nel porcile, nel suo «nido d'amore», a interloquire con l'ombra di Spinoza; il protagonista, conosce il filosofo, è l'autore dell'ultimo libro che ha letto, l'*Etica*. Spinoza narra del suo percorso formativo, che lo ha visto abbandonare le sue origini «borghesi», per abbracciare la «logica del ciclo naturale»: una logica che non si attiene a quella dei padri, ma neppure a quella della rivolta, che fatalmente ricade nel mero «rinnovamento» del «vecchio». Tutto ciò si incarna in Julian, il quale, «pur appartenendo alla cultura di Spinoza» ³⁷ concretizza la sua «contestazione» nell'apparente sozzura del porcile. Non si oppone ai «vecchi», poiché è esattamente del gioco delle opposizioni che si nutre la metamorfosi misitificatoria del capitalismo:

La sua [di Julian] muta contestazione si realizza lì, nel porcile, dove ora dialoga col filosofo, all'interno del recupero della sacralità naturale e pre-logica che è l'unica forza che si possa contrapporre *in sé* al logos capitalista, perché *esiste* e non si contrappone, e quindi sfugge alla logica idealista-hegeliana necessaria all'evoluzione del mondo borghese. ³⁸

Secondo gli autori, Spinoza assume quindi, per Pasolini, la figura del «filosofo della Ragione», «dell'intellettuale della libertà, o più esattamente della liberazione, e soprattutto del dramma che ogni percorso di liberazione porta con sé». ³⁹ Ma è esattamente questo a determinare la divergenza tra il protagonista e il suo interlocutore: nel dialogo pasoliniano, il filosofo, non rimprovera il protagonista per

³² *Ivi*, p. 139.

³³ F. Tuscano, L. Vinciguerra, *Identificare il nulla. Il personaggio di Spinoza in "Porcile" di Pier Paolo Pasolini*, *ivi*, pp. 237-261.

³⁴ *Ivi*, p. 237.

³⁵ *Ivi*, p. 239.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 242.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, pp. 242-243.



il suo atto fusionale con i maiali, e, nonostante quello che ci aspetterebbe, non lo esorta a incarnare la sua eresia «in nome della Ragione», la qual cosa «lo riporterebbe tra gli uomini (in senso sociale, civile) liberandolo dalla schiavitù degli affetti»;⁴⁰ in breve Spinoza non è lì ad indicare la strada, la sua, per riorientare nel giusto senso la propria emarginazione. E tuttavia, Spinoza, pur nella sua emarginazione, «resta interno al fondamento del mondo borghese – quello che perde la sacralità per acquistare una “teologia della norma” (la religione al posto del sacro...). Julian ha scelto la strada a ritroso: abbandonare la religione per tornare al sacro, scomparire dal mondo borghese neocapitalista per essere divorato ritualmente dal mondo pre-borghese, naturale».⁴¹ Non si potrebbe compendiare più efficacemente l’efficacia dell’analisi dei due autori, se non con le loro stesse parole:

Julian, al contrario di Spinoza... è in senso pasoliniano un mistico, cioè ha scelto di *esistere*, e di farlo penetrando il valore antiborghese del sacro senza mediazioni razionali e scientifiche (quindi borghesi). Non ha voluto, insomma, essere un intellettuale integrato alla cultura umanista come Spinoza. Benché abbia avuto, suo malgrado, la stessa esperienza di figlio di una famiglia borghese. Per questo la sua decisione è autenticamente rivoluzionaria, ed è quella necessaria alla sua intera Epoca (borghese): il rifiuto esistenziale, non solo ideologico, del modello piccolo borghese e della cultura che ne è stata (anche a livelli altissimi) il prodotto. Il rifiuto della parola e dell’azione, cioè la scelta... del porcile... Sparire per affermare la propria diversità fino al livello estremo, definitivo.⁴²

Ma questa contrapposizione si sfuma, come mostrano Tuscano e Vinciguerra, nell’abiura conclusiva che l’ombra di Spinoza fa dell’*Etica*. Se la Ragione è intervenuta nella storia per negare Dio e la sacralità mitica dell’epoca pre-capitalistica, lo ha fatto però «sostituendo a esso un “Dio che consola” (quello delle religioni funzionali al potere, fondate sulla rassegnazione alla morte)». Spinoza intenderebbe così, grazie a Julian, che tale negazione si compie solo nella circolazione a ritroso verso l’arcaico del porcile, in una sorta di piena fusione innocente e mistica col mondo naturale, una fusione che si adempie precisamente nell’esito drammatico della pièce, in cui il protagonista è smembrato e divorato da quei maiali cui aveva indirizzato il proprio amore. Si tratta, di un martirio, di un suicidio volontario, teso paradossalmente a testimoniare l’esistenza del “Dio che non consola”:⁴³ «Una volta letta, una volta registrati i suoi effetti, l’*Etica* è stata buttata via in pasto alla vita, quasi a liberarla del Logos della filosofia, spogliata delle sue stesse ragioni, per far fronte alla realtà nuda, cruda e crudele dell’*appetitus*, alla divorante e divorata carne offerta in sacrificio alla pura esistenza».⁴⁴

Ci viene da chiederci, quali sembianze avrebbe assunto quell’ombra dopo l’abiura che Pasolini rivolse questa volta contro sé stesso, nei riguardi cioè di quel corpus di opere che egli definì “Trilogia della vita”. Nella bruciante lucidità che caratterizzò l’ultima fase della sua vita: forse non più Spinoza ma Bruno, non più Medea, ma Atteone?

4. Infine, il quarto saggio, quello di Raffaele Carbone,⁴⁵ incentrato sulla presenza di Spinoza nel romanzo di Antonio Tabucchi, *Il filo dell’orizzonte*. Il saggio si apre partendo da una dichiarazione dello stesso Tabucchi a proposito del protagonista, Spino, il cui nome evoca palesemente quello del filosofo olandese.

⁴⁰ *Ivi*, p. 247.

⁴¹ *Ivi*, p. 248.

⁴² *Ivi*, p. 249.

⁴³ *Ivi*, p. 259.

⁴⁴ *Ivi*, p. 261.

⁴⁵ R. Carbone, “C’è un ordine delle cose”. *Spinoza e “Il filo dell’orizzonte” di Antonio Tabucchi*, *ivi*, pp. 351-367.



L'essenziale di tale dichiarazione sta nel frastagliare il significato di un tale rimando: «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». ⁴⁶ In effetti, l'autore pone opportunamente la questione sul senso della presenza indiretta, per il tramite di una simbolizzazione che passa per il nome del protagonista, di Spinoza nel romanzo di Tabucchi, in particolar modo in relazione al fatto che il protagonista sembra incarnare una linea di pensiero, quello che si è imposto con la denominazione di “pensiero debole”, ⁴⁷ che presenta non poche divergenze da quella del filosofo olandese.

Spino, personaggio dalla vita monotona e emarginata, lavora in una camera mortuaria, e si ritrova a compiere un'indagine tutta personale sul cadavere di un uomo assassinato (che Spino battezzerà col nome di Carlo Nobodi), la cui identità diviene enigmatica per il disinteresse di polizia e giornalisti:

Spino... intraprende una personale ricerca della sua identità, un lavoro di ricostruzione di un'esistenza, che si rivela... un'indagine e un tentativo di capire sé stesso. Tale investigazione è caratterizzata, a un certo punto quasi con ossessione, dalla costante ricerca di “un segnale nascosto, [di] un elemento apparentemente insignificante”, che in realtà potrebbe essere decisivo per sciogliere l'enigma. ⁴⁸

Due elementi, decisivi e sovrapposti, sono dunque rilevati dall'autore: 1) quello del doppio, in funzione di una costante immedesimazione del protagonista, che intravede in Nobodi sé stesso, e 2) quello della ricerca: «La ricerca dell'identità del giovane si fonde dunque con un'immersione nella propria interiorità: Spino è risucchiato dal proprio passato attraverso l'immaginazione». ⁴⁹ Ma tale ricerca non procede esattamente con la neutrale logicità di un'indagine rigorosa:

In effetti Spino cerca un legame tra indizi marginali, finendo con l'essere catturato in un processo di interpretazione che non conduce, sul piano dell'intrigo, alla soluzione del caso: egli non giunge a capire chi è stato l'assassino di Carlo Nobodi e nemmeno a ristabilire in maniera “oggettiva”, e almeno a grandi linee, la verità intorno all'esistenza del giovane. ⁵⁰

Ecco che va caratterizzandosi un personaggio qualificabile come «un soggetto privo di certezze sul mondo, che vive di ipotesi, cercando improbabili nessi tra frammenti vaghi e refrattari alla decifrazione». ⁵¹

È a questo punto che Carbone individua un primo carattere spinoziano nell'indagine di Spino: nonostante il procedimento rapsodico dell'indagine, sembra emergere dalla realtà una concatenazione, «un ordine implicito», che «consiste nella connessione necessaria tra cose ed eventi». ⁵² La realtà si esprime perciò in una trama, la cui sembianza illogica è unicamente il risultato del disagio di ricomporla nella verità delle sue connessioni. E se sussiste un'incapacità, sta nel sostare troppo frettolosamente alle apparenti incongruità delle cose. Ma Spino, a differenza di Spinoza, come precisato nello scolio della

⁴⁶ A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Feltrinelli, Milano, 1991 [1986], *Nota a margine*, p. 107, cit. *ivi*, p. 351.

⁴⁷ *Ivi*, p. 353.

⁴⁸ *Ivi*, p. 354.

⁴⁹ *Ivi*, p. 356.

⁵⁰ *Ivi*, p. 357.

⁵¹ *Ivi*, p. 356.

⁵² *Ivi*, p. 359.



proposizione 18, parte seconda dell'*Etica*, giustamente rievocata da Carbone, si muove tramite l'immaginazione e per la memoria, e non tramite l'intelletto, per accedere all'ordine del reale. La conoscenza immaginativa, veicolata dalle affezioni, rende perciò stesso il richiamo a Spinoza da parte di Tabucchi, al contempo, «plausibile» e «in qualche maniera incongruo», esattamente per il fatto che solo l'intelletto, e non la memoria e l'immaginazione, può acquisire una conoscenza «universale, completa e adeguata». ⁵³ Di qui la questione posta da Carbone, così splendidamente formulata:

Si tratta forse di un caso di potenza dell'immaginazione? È possibile che Spino approdi alla consapevolezza di un ordine delle cose prendendo coscienza dei limiti dell'immaginazione e grazie a una ricostruzione della sua vicenda esistenziale non affidata puramente a una rammemorazione fortuita, ma a una ricerca di senso che comporta presumibilmente una conoscenza dei nessi necessari che collegano i frammenti della sua vita e che lo legano agli altri e alle cose – accompagnata dalla coscienza che un'intelligibilità totale del reale non è attingibile e che l'ordine che percepiamo assume i contorni di una geometria ignota, cioè è un ordine che non si allinea con le nostre comuni abitudini. ⁵⁴

Spino e Spinoza convergono allora sul riconoscimento (come opportunamente segnalato dall'autore) che l'ordine del reale, seppur non sia da consegnare al mero capriccio dell'irrazionale, può essere restituito altrettanto attraverso un'immagine stratigrafica, la quale renda testimonianza della dimensione articolata su più piani del razionale: ma tutto ciò, proprio nella misura in cui è accolta la rinuncia a una *pleine maîtrise* delle cose. Tale rinuncia, non è però da leggere come un atto di contrizione; al contrario, essa genera un'*hilaritas* liberatoria (tutta spinoziana), poiché effetto di un potenziamento.

Il riso enigmatico che chiude il romanzo attiene, infatti, precisamente a quell'ilarità, di cui parla Spinoza, e conseguente a un aumento della potenza di agire (*Etica*, Parte IV, Proposizione 42). ⁵⁵

Spino, come Tabucchi afferma in *Autobiografie altrui*, «compiuto tutto il decorso della malattia [,] giunto alla fine si è liberato dalla depressione, ne è uscito» e dunque «ride». Avendo preso coscienza del fatto che nulla accade per caso e che con la parola “caso” indichiamo... «la nostra impossibilità di cogliere i veri nessi delle cose che sono, e avendo ricostruito con l'immaginazione la possibile trama dei fatti con cui si è chiusa l'esistenza di Carlo Nobodi, Spino è pervenuto a una visione più chiara di sé, delle cose e degli eventi e guarda ora con un occhio nuovo all'ordine e alla connessione delle cose... poiché è capace di cogliere in un gesto «tutto, il mondo e la vita e un universo». ⁵⁶

È forse proprio in questo riso che prende corpo, con Spino, uno Spinoza più “debole”, in un senso deleuziano, per un momento scostato al di qua dell'*Amor Dei intellectualis*, e riposizionato sull'amore patico, rammemorante e immaginifico, dell'inattingibile.

⁵³ *Ivi*, pp. 360-361.

⁵⁴ *Ivi*, p. 361.

⁵⁵ *Ivi*, p. 365.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 366-367.