DOPPIOZERO

Ostinato

Andrea Cortellessa
10 Marzo 2024

s.m.
1. Persona che persiste con caparbia tenacia in un atteggiamento o in un proposito.
«su, non fare l'ostinato!»
2. *mus.*
Figurazione melodica o ritmica che si ripete invariata nel corso di una composizione.
da *Oxford Languages*

?I'm A Fool To Want You ?
Keith Jarrett Trio, Amburgo, 18 ottobre 1989

– Lei si ripete signor Céline!
– Ah, mai abbastanza! mai abbastanza!
Céline

Woody Allen, un astice, un remo (foto di scena di Brian Hamill da Annie Hall, 1977).

L'amore con Annie Hall (la studentessa e aspirante cantante jazz Diane Keaton), dice Alvy Singer (lo *stand up comedian* e aspirante commediografo Woody Allen) in *Io e Annie*, è stato «il più grande divertimento che

abbia mai avuto senza ridere». Ora che i bei tempi sono passati, e loro si sono lasciati senza drammi e da «persone mature», tornano ossessivi i ricordi e la maturità fa la fine che si può immaginare. Il ricordo-sigla, di quel *divertimento*, è la scena quasi *splastick* in cui Alvy e Annie provano a cucinare degli astici che tentano di sfuggire al loro destino: allora lui li affronta brandendo un remo che s'è trovato in casa. Alvy ci racconta di aver cercato la stessa intesa con altre donne, ma è stato «molto deprimente». Quello gli «succede sempre» è che tenta di rimettere in scena le stesse situazioni che tanto lo avevano divertito con Annie, ma la malcapitata di turno finisce ogni volta per chiedergli: «non capisco, dici sul serio o scherzi?».

Quando si stavano mettendo insieme, lui aveva avvertito Annie di essere «ossessionato dalla morte». Infatti quando a storia finita verrà il momento topico di dividersi i libri accumulati in casa, lei non avrà dubbi: «tutti i libri sulla morte sono suoi» perché lui le «regalava solo libri con la parola Morte nel titolo». Si può scommettere che uno di loro fosse *La malattia per la morte* dell'archimandrita dell'esistenzialismo, Søren Kierkegaard, perché la *gag* degli astici ripetuta invano è un rifacimento del suo testo *Gjentagelsen*, pubblicato in danese nel 1843 con lo pseudonimo di Constantin Constantius, e da noi tradotto a volte col titolo *La ripresa* e altre come *La ripetizione* (per esempio nella versione commentata da Dario Borso, uscita nel '91 e tuttora in commercio nella BUR), dove si spiega che «ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti». Il «bizzarro libriccino» mette in scena due personaggi: un giovane poeta preda di malinconia d'amore, e il filosofo che firma il testo e racconta di un suo viaggio a Berlino (come quello compiuto dallo stesso Kierkegaard in quel medesimo 1843, per consolarsi della fine del fidanzamento con Regine Olsen), quando nulla però coincise col ricordo della prima occasione.

I lettori non compresero il gioco di maschere («uno pseudonimo che sia protagonista di un resoconto», ha sintetizzato Borso, «e intrattenga un rapporto col protagonista dell'altro») e l'acrobatica ironia di Kierkegaard (che lui chiamava «comunicazione riflessa», per contrapporla a quella «diretta» dei «discorsi edificanti» firmati invece con l'ortonimo): di quel viaggio in guisa di «parodia», volta a una dimostrazione per assurdo. La vera *ripresa* non va cercata «al di fuori dell'individuo» ma «nell'interiorità dell'individuo stesso»: perché l'unica «seria» dimensione dell'esistenza, conclude "edificante" Kierkegaard, è l'«originarietà religiosa».

Proprio l'esito religioso, e anzi devozionale, del suo pensiero ne ha fatto sottovalutare l'influsso sull'opera, radicalmente laica invece e infatti disperata, di Vitaliano Trevisan (fanno eccezione alcuni ottimi contributi di Marine Aubry-Morici, una cui sintesi recente si può leggere anche qui); ancorché le tracce in tal senso siano molto evidenti. Ha valore infatti di *mise en abîme* l'esergo del *Ponte*, «Quando se ne offre l'occasione favorevole, ciò che è nascosto si rivela | SK» (la provenienza è stata individuata da Aubry-Morici: dal testo *Silhouettes*, compreso in *Enten-Eller*, dove Kierkegaard tratta la « sofferenza accompagnata dall'ossessione continua per il proprio dolore, la recriminazione sopra fatti e pensieri che non lascia intravvedere all'orizzonte nessuna pace per l'anima»), il quale appunto *rivela* l'ispiratore più profondo della «trilogia» che *Il ponte* conclude e che ora è stata raccolta per la prima volta, col titolo appunto *La trilogia di Thomas*, da Einaudi (edizione cui rinviano qui le mie citazioni: questa è a p. 259). Peraltro già *Shorts* (Einaudi Stile Libero 2004) recava un esergo da Kierkegaard (da *La rotazione delle colture*, un altro dei saggi di *Enten-Eller*): «Come dunque, secondo la dottrina di buon senso sociale, in una certa misura si varia il terreno […], si deve anche, in tale modo, costantemente variare se stessi» (contro la «noia»: la cui «vertigine» è «infinita», «come quella che viene dal guardar giù in un infinito abisso»).

Ma soprattutto al tema della *Ripresa* alludeva già il racconto intitolato *Accanto a una tomba*, nel 2002 compreso nel volume *Standards vol. 1* (uscito nella bellissima collana «Indicativo presente» allora diretta per Sironi dal mentore di Trevisan, Giulio Mozzi): il quale poi, segnala la nota conclusiva, è la ri-scrittura di un testo dello stesso Kierkegaard (quello omonimo nei *Tre discorsi per occasioni immaginarie* del 1845). Il sottotitolo di Trevisan, *Un giro di vite*, come dice Aubry-Morici certo allude al celebre racconto di fantasmi (o di psicosi) così intitolato nel 1898 da Henry James; ma forse anche a un passo della *Ripresa*: «chi non ha fatto il giro della vita prima di cominciare a vivere, non giungerà mai a vivere».

Quello inscenato da Trevisan in *Accanto a una tomba* è appunto un "ritorno": in un piccolo paese dove il narratore era stato molto tempo prima in compagnia di una donna, e dove ora vuole portare la sua nuova compagna. Arrivato in quel cuore di tenebra, però, non riesce a mettervi piede: la tomba che sin dall'inizio associa oscuramente a questo suo luogo dell'anima – capisce solo adesso – è la *sua* tomba. Chi narra la storia è uno spettro: come in un altro straordinario racconto di Henry James, *The Jolly Corner* del 1908, il cui protagonista, dopo tanti anni passato all'estero, torna un'ultima volta nella casa dove è cresciuto prima che venga demolita. Solo alla fine capisce che la presenza che infesta quel luogo altri non è che lui stesso (nel bel film tratto da *The Turn of the Screw* nel 2001, *The Others*, era questo il "giro di vite" impartito da Alejandro Amenábar al racconto di James).

Anche *Accanto a una tomba*, dunque, inscena uno sdoppiamento della personalità. In un modo o nell'altro rispondono a questa diagnosi un po' tutti i protagonisti del "primo" Trevisan, a partire dal sassofonista «Adalberto» protagonista di *Uccelli. Un assolo di sax contralto* (primo dei tre testi pubblicati privatamente, nel 1995, col titolo *Trio senza pianoforte*), come quelli ora raccolti nella *Trilogia di Thomas*: testi accomunati anzitutto – scrive Emanuele Trevi nella partecipata e penetrante postfazione al volume – dalla sostituzione, alla frusta attrezzeria della «trama» («il mio disinteresse per la trama è autentico», diceva Trevisan a Gilda Policastro in «Le parole e le cose» nel 2019, «ed è tutt'ora così: la vera sfida è quella di riuscire a raccontare una storia rinunciando il più possibile a trama e personaggi. Una sfida e una ricerca: d'altra parte la scrittura o è ricerca o non è»), di un «*decorso*, come lo attribuiremmo più a una malattia che a un atto linguistico» (p. 397). È ancora a Kierkegaard che ci si rivolge per capire meglio questa «situazione psichica», i cui sintomi sono – osservava Paolo Zublena, sull'«Indice», all'apparire del *Ponte* – «la temporalità bloccata e la depersonalizzazione melanconica».

Nella *Malattia per la morte*, testo pubblicato nel 1849 con lo pseudonimo Anti-Climacus, la tesi è esposta da Kierkegaard nei titoli delle due parti, «La malattia per la morte è la disperazione» e «La disperazione è il peccato». Una morte che sia la fine di tutto, per dirla con Thomas Bernhard, è un'*Estinzione* ossia, come nel sottotitolo del testo così intitolato, *Uno sfacelo*. Nella concezione cristiana professata da Kierkegaard, invece, la morte è il passaggio alla «gloria di Dio», dunque in realtà «un transito *per la vita*». Induce alla «disperazione», di contro, la prospettiva di una morte che abbia come unico effetto sé stessa (questo il senso del sintagma «per la morte»).

Colpisce, pensando ai *doppelgänger* di Trevisan, che all'inizio della *Malattia per la morte* le cause di questa *disperazione* vengano indicate nelle tensioni, opposte ma spesso compresenti, a «disperatamente voler essere se stesso» e a «disperatamente non voler essere se stesso». L'«ostinato», dice Kierkegaard, è colui che si chiude in sé stesso, «l'impellenza di isolarsi, è per lui una necessità vitale»: se il tempo «non va avanti», ma l'«ostinato» non riesce a star fermo, quello che fa è «marci*are* sul posto». Ed è appunto questa la «malattia mortale» (così, proprio, la chiama il narratore di *Un mondo meraviglioso* a p. 23) dei primi due «Thomas», infaticabili camminatori affetti da «psicosi maniaco-depressiva cosiddetta bipolare» (p. 107; si dirà che il precedente diretto sia *Camminare* di Bernhard, testo tradotto però solo nel 2018). Il protagonista di *Un mondo meraviglioso* (uscito una prima volta da Theoria nel 1997, ripreso da Stile Libero nel 2003) capisce che questo suo *falso movimento* si deve alla *chiusura* della quale è prigioniero («non abbiamo scampo perché siamo esattamente quello che siamo e il mondo è quello che è»: p. 17). È una coazione a ripetere quella di chi «corr*e* in avanti guardando indietro», ed è una *ripetizione perversa* se il «passato […] ritorna» nella forma in cui «non se n'è mai veramente andato» (pp. 42-3).

Nelle stesse condizioni («una malattia […] sempre ben nascosta dentro di noi: p. 155) versa il protagonista dei *Quindicimila passi* (prima edizione Stile Libero 2002), che la dromomania reca addirittura nel titolo: «Quasi tutti i giorni io cammino per molti chilometri […], ma in realtà, da dieci e passa anni, sono paralizzato. O forse […] solo incatenato» (p. 152). Come dice Kierkegaard l'«ostinazione» non riconosce «nessuna potenza sopra di sé»; e così sostituisce allo sguardo di Dio il proprio stesso sguardo su di sé. È quello che Trevi definisce l'«eccesso di ragionamento» dei personaggi di Trevisan: «un doloroso rimuginare, un sistematico far battere la lingua dove il dente duole», il che conferisce anche alla prosa il suo «sapiente meccanismo di ripetizioni e variazioni sul tema» (pp. 390-1).

I tre «Thomas» hanno un altro connotato in comune, *scrivono*: sin dall'inizio di *Un mondo meraviglioso* siamo avvisati che tutto quanto vi leggeremo è riportato da un certo «Davide», e da un innominabile estensore nei *Quindicimila passi*; nel *Ponte* invece il monologo di Thomas è riportato direttamente nel testo, ma la sua grafomania è dichiarata in abbrivo (ricordando il suo «taccuino»: «se non lo avessi sarei perduto»: p. 262). Il tema del saggio cui si dedica il protagonista dei *Quindicimila passi* (con la stessa ossessività di certi personaggi di Bernhard, come il Konrad della *Fornace* o il Rudolf di *Cemento*) è il suicidio (un «lavoro scientifico» dal quale sono escluse «le motivazioni, concentrando piuttosto la mia attenzione sulle modalità di esecuzione», p. 162; l'interesse di Thomas per il tema, però, non può essere considerato meramente *scientifico* se precisa di «esser*si* salvato dall'idea del suicidio e in definitiva dal suicidio vero e proprio, solo spostando*si* in continuazione», pp. 156-7). Già *Un mondo meraviglioso*, peraltro, ospitava quattro pagine vulneranti (45-8) dedicate alla morte violenta, per lo più autoinflitta, di «persone che ho conosciuto e che non vedo più».

Naturalmente anche questo tema – che attraversa l'intera opera (e purtroppo non solo quella) di Trevisan – è ben attestato nel *corpus* di Bernhard, il cui padre naturale si tolse la vita quando lui aveva nove anni. Ma anche in questo caso già in Kierkegaard si trova la notazione per cui è «il suicidio», per colui che s'è «chiuso in sé» e «marcia sul posto», «il pericolo […] più prossimo» (evocando pure un pericolo ulteriore: se per salvarsi l'«ostinato» apre il suo cuore a «un confidente», non è detto che in tal modo si salvi: la sua negatività si può proiettare sul «confidente» sino a fargli meditare il suo assassinio; proprio per evitare questo pericolo, l'*ostinato* la ritorce di nuovo contro di sé sino a commettere davvero il suicidio tanto prefigurato).

Non va trascurato – pensando agli sdoppiamenti di entrambi gli autori, e in particolare a quello di Thomas nel «fratello» dei *Quindicimila passi*: alla cui fine si scopre essere morto a sua volta «bambino di pochi anni», in un incidente stradale insieme a sua madre, cfr. p. 251 – il dettaglio biografico per cui i pensieri di morte hanno sempre ossessionato Kierkegaard anche per la scomparsa di cinque dei suoi fratelli (Søren Aabye era l'ultimo di sette figli, e a traumatizzarlo fu in particolare la morte del suo omonimo, Søren Michael, quando lui ne aveva sei).

Dice giustamente Trevi che, «se il nome dei protagonisti ritorna nei tre libri, si tratta di tre identità simili ma distinte, dotate di storie che non combaciano tra loro. Niente *continuity*» (pp. 389-90). Eppure lo stesso Trevisan nei suoi ultimi anni si riferiva così ai suoi «i primi tre non-romanzi». La «trilogia» s'è rivelata tale, insomma, solo *a posteriori*: come prima della sua quella composta da *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable* , che in effetti Beckett non considerò mai tale (*ciò che è nascosto si rivela*, già).

Un prolungato brano dedicato a Francis Bacon nei *Quindicimila passi* (pp. 166-77) ci fa capire uno dei principi costruttivi chiave di Trevisan. La contemplazione ossessiva di un ritratto certo fa venire in mente *Antichi Maestri* di Bernhard (dove il musicologo Reger si reca sempre al Kunsthistorisches Museum di Vienna a osservare l'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto), ma non escluderei neppure un riferimento alla scena in *Teorema* di Pasolini in cui l'esistenza del ragazzo Pietro viene decisa appunto da un trittico di Bacon (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, del 1944) che gli viene mostrato, sulle pagine d'un libro, dal misterioso Ospite. Come che sia, è per caso che il «fratello» di Thomas s'imbatte in Bacon: folgorato dalla riproduzione di uno dei suoi più celebri trittici, *Three Studies for Self-Portrait* (1979). Sin da quel primo, traumatico incontro sa con certezza che in quella pittura c'è una «deformità *esatta*, rispondente al vero». Ma a fare dell'episodio una *mise en abîme* – dello sdoppiamento del protagonista dei *Quindicimila passi*, e più in generale dell'unitarietà *distorta* di quella che sarà la *Trilogia di Thomas* – è che in quell'immagine figurano tre aspetti della «stessa persona», ancorché siano tre ritratti «assolutamente diversi» (p. 167).

Francis Bacon, Three studies for self portrait (1979).

La scena che segue, in cui il «fratello» la mattina dopo prova a radersi ma nello specchiarsi trova «spaventosa» quell'immagine tesa allo spasimo, è una variazione di quella celebre di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello; ma allude pure all'interpretazione che della pittura ha dato il maggior critico di Bacon, Michel Leiris (che sarà poi fra gli ispiratori di *Black Tulips*). Quando leggiamo infatti che quel dipinto «aveva prodotto una breccia nell'armatura che fino ad allora aveva sostenuto l'immagine e l'idea di me stesso […], lasciandomi d'un tratto intravedere, attraverso quella breccia, la brutale realtà dei fatti: com'ero, come sono, come siamo, *come è*» (p. 173), allude Trevisan alla «breccia» entro la quale, secondo Leiris, si produce «il lacerarsi subitaneo di un velo o il balenare di qualche verità». Parlando di Bacon in un saggio del '71, Leiris vi vede l'«essere umano» che si mostra a sé stesso, «in modo allucinante, nel suo totale isolamento»: con quella che il pittore, nelle sue interviste a David Sylvester, chiamava «la brutalità delle cose». Ma credo che Trevisan si riferisca anche al Beckett della celebre lettera in tedesco ad Alex Kaun del 1937, che nel linguaggio si proponeva di fare «un buco dopo l'altro finché ciò che vi sta acquattato dietro, che sia qualcosa oppure niente, non comincia a filtrare». La clausola in corsivo *come è* rinvia infatti al titolo del "romanzo" di Beckett, *Comment c'est*, del '61 (e tradotto, quattro anni dopo da Franco Quadri, col titolo appunto *Come è*).

Sotto l'ostentata ossessione per Bernhard, come si vede, sin dal principio Trevisan faceva circolare altri materiali, per lui, non meno importanti: altre «refurtive», per dirla con *Works* («Bernhard Beckett Bacon Sciascia Kafka Kierkegaard Wells, tutte case che abbiamo visitato più volte nel cuore della notte»). Quando nel 2004 uscì da Sironi *Wordstar(s). Trilogia della memoria*, la sua prima raccolta di testi per il teatro che mette in scena fra gli altri «Samuel, un vecchio scrittore», disse Trevisan a Federico Platania su www.samuelbeckett.it: «mentre l'opera si andava componendo, avevo l'impressione che a parlare non fosse solo Beckett e, nella mia testa, al viso di Beckett si sovrapponeva quello di Bernhard, a quello di Bernhard si sostituiva il volto di Bacon, che a sua volta si trasformava di nuovo in Beckett».

Questa dolorosa rotazione di identità è un'altra *mise en abîme* di quella "poetica dello standard" che per tanti anni è stata, per lui, vincolo obbligante: doppio legame da manuale che della sua *malattia* rappresentava un contravveleno e insieme il sintomo più evidente. E che agli occhi di suoi lettori magari ammirati (ma che non ne comprendevano la *ratio*), come troppo a lungo sono stato anch'io (sino all'uscita di *Tristissimi giardini*, cioè, nel 2010 da Laterza), rappresentava un enigma, una remora, e all'atto pratico un'epochè. Dopo averne accennato in una recensione al *Ponte* uscita a suo tempo sul «manifesto», oggi Emanuele Trevi la descrive così (p. 393):

Uno standard è il sottotitolo di *Un mondo meraviglioso* […]. C'è dentro tutta una poetica, […] ed è un passaggio obbligato per la comprensione non solo di quel libro, ma di una componente essenziale e molto equivocata dell'opera di Trevisan, che nel 2002, a ribadire l'importanza del concetto, pubblicò anche una raccolta di prose intitolata *Standards*. […] Nel jazz, si definisce uno "standard" un brano che fa parte del repertorio comune, variamente interpretabile ma riconoscibile in quanto tale. L'epigrafe di *Un mondo meraviglioso*, tratta da un saggio di Keith Jarrett, parla di un "materiale" sonoro, una specie di giacimento a partire dal quale ogni singolo musicista si incammina nella direzione che desidera. Nessuno si sognerebbe di accusare un jazzista di plagio o di imitazione pedissequa per il semplice fatto di partire da uno standard.

Trevi parla ovviamente di Thomas Bernhard; il libro nel quale Trevisan più ragiona su questa sua ossessione è quello, fra i suoi primi, dove in apparenza è meno marcata, *Shorts* (e invece c'è sempre l'autore di *Eventi* e dell'*Imitatore di voci* dietro questi apologhi-raccontini-"brecce" presentati in ordine alfabetico per titolo: sicché si pensa pure ai *Sillabari* di un altro maestro, Goffredo Parise: sono uscite anche in volume, da Inscibboleth nel 2022, le *Note sui sillabari* di Trevisan, datate 2006 e anticipate sul numero di «Riga» su Parise curato da Marco Belpoliti e da me nel 2016). Suona sarcastico quello dal titolo *Pianista*: nel quale si rimprovera a una «*giovane promessa del jazz italiano*» di suonare il piano benissimo, ma in modo troppo simile a Bill Evans; allora lui si sforza di *variare*, ma «sembrava proprio di sentire Chick Corea». Non serve tentare di affrancarsi dallo *standard*: ché se sei affetto da quella *malattia* finirai per passare dall'uno all'altro. Ironico è dunque il citato esergo kierkegaardiano a *Shorts*: «variare se stessi» è a sua volta un falso movimento, se equivale alla «rotazione delle colture» entro lo stesso appezzamento di terreno al quale si è «incatenati».

Ma, più che una poetica, quella dello *standard* a «variare se stessi» è una coazione. O, scriveva Zublena nel 2007, un'«esistenza mancata»: così alludendo al Ludwig Binswanger di *Tre forme di esistenza mancata* appunto. Delle tre sindromi psichiche descritte in quei saggi (ancora un trittico!), accomunate dall'«"arrestarsi" […] dell'*autentica mobilità* storica dell'esistenza» che si traduce spesso in un'ossessiva «marcia sul posto», a interessarci più da vicino è l'ultima, il *Manierismo*. La forzatura stilistica corrisponde per Binswanger al «distorcimento del volto», alla «smorfia, alla deformazione»: e quando rinvia al celebre saggio di Heinrich von Kleist *Sul teatro delle marionette* (1810), in cui il giovane perde ogni naturalezza nel guardarsi allo specchio dopo aver ammirato una statua classica, non possiamo non pensare al brano dei *Quindicimila passi* nel quale il «fratello» di Thomas sfigura sé stesso allo specchio dopo essere stato messo a nudo dalla contemplazione di Bacon. «Il tratto essenziale del manierismo», spiegava Binswanger, «non può essere visto nel confronto con gli altri, bensì in un confronto ("malriuscito") di un'esistenza con se stessa». E in una nota del suo saggio contrappone la *ripetizione* del manierista (o dello schizofrenico) alla «ripetizione […] nel senso kierkegaardiano» (nel senso dell'autentica *ripresa*, interiore e non esteriore).

Ma col *Ponte* Trevisan giunge a una «svolta del respiro» o, per dirla con un lessico più vicino alla sua esperienza, quello "tecnico" del jazz (dev'essere stato giusto attorno al 2007 che lo conobbi di persona, dopo averlo ascoltato suonare la batteria in non so più quale festival), a un *bridge*. Proprio così si chiama infatti la sezione che in uno *standard* collega la prima esposizione del ritornello appunto alla sua «ripresa». Non solo *Il ponte* conferisce a ritroso unità strutturale alle ante del trittico (per così definirlo, *à la* Bacon, meglio che «trilogia»), ma collega pure la fase manieristica della sua opera a quella successiva "in prima persona" (o, per dirla *à la* Kierkegaard, la sua opera «riflessa» a quella «diretta»). Il *bridge* varia l'armonia del brano in una *rotazione delle colture*, diciamo, che esalta il successivo ritorno del ritornello usando un linguaggio imparentato ma non coincidente col suo (nel jazz, spesso, modulando alla sottodominante).

Il ponte mette a fuoco poi il tema del *passato*: cioè la dimensione in cui, nella forma dell'esemplarità di un Maestro (non così Antico, ma in ogni caso estinto e assente), sino a quel momento Trevisan s'era ostinato a trincerarsi. Spiega Binswanger che per la personalità manieristica non si dà «mobilità esistenziale nel senso […] dell'apertura al *futuro*»: «continua a svolgere un certo ruolo soltanto il *passato*, tanto che non si produce più nemmeno un autentico *presente*». Proprio questa impossibilità di vedersi nel futuro, cioè in *prospettiva*, verrà confessata in *Black Tulips* (Einaudi Stile Libero 2022): «Cammino, come gli antichi, con lo sguardo rivolto al passato […] il futuro non ho mai saputo né vederlo né ritrovarlo» (aggiungendo: «che io guardi in

avanti o indietro, sono stato, resto, sarò e sarò stato un uomo privo di qualsivoglia prospettiva»: da quest'ultima frase ha preso il titolo, lo scorso 25 settembre all'Università di Padova, il primo convegno di quella destinata a divenire, c'è da credere, una lunga serie: *«Privo di qualsivoglia prospettiva». Per Vitaliano Trevisan*). Ma già nel *Ponte* chi parla diagnostica la propria *malattia* come un «pensare sempre e di continuo, specialmente al passato» (p. 343).

Come tutti i titoli di Trevisan, anche questo – sempre alla maniera di Bernhard – ha un sottotitolo obliquamente allusivo, *Un crollo*. Dagli «scritti politici di Pasolini» trae la sua diagnosi sull'Italia: «a un certo punto c'è stato […] un crollo totale del passato nel presente, cosa che naturalmente ha fatto sì che anche il presente crollasse» (p. 298). Ma non è solo sul piano sociale e politico che le macerie di questo passato continuano a crollare nel presente sino a renderlo inabitabile. Se il Thomas del *Ponte* lascia la propria terra, trasferendosi a «Lehnstedt, un piccolo villaggio tra Brema e Bremerhaven» (p. 295), è perché in patria «non f*a* che imbatters*i* in persone sconosciute che conosc*e*, e in luoghi irriconoscibili che pure *ha* conosciuto e ora più non riconosc*e*» (p. 335). Ma quel *passato* lo viene a cercare anche dove crede di aver trovato scampo: il «crollo del mio passato nel mio presente» (p. 338) si produce con l'«inattesa notizia della morte di Pinocchio» (come Thomas chiama suo cugino Roberto, ennesimo *doppelgänger* della serie) in un incidente stradale.

A colpire Thomas è anche che la morte di «Pinocchio», ai suoi occhi, è «un déja-vu, pensai, una ripetizione» (p. 281): della morte di suo figlio Filippo, avvenuta giusto dieci anni prima. I genitori lo hanno ritenuto responsabile della disgrazia, per aver lui fatto appassionare il bambino a «quel fiume maledetto» – l'Astico, o «Astego» come lo chiama – dove il bambino è stato trovato morto: vicino a un «ponte rotto» (p. 319) non distante da un altro ponte, quello «di Piovene», tristemente noto per la quantità di «gente» che da lì s'è «buttata» (p. 321; si tratta del cosiddetto «Ponte Pilo», che collega Piovene Rocchette e Cogollo; ma è citato anche per alludere a Guido Piovene e al suo romanzo *Le furie*, del 1963, che mette in scena il territorio – suo e di Trevisan – come infestato dai fantasmi del passato). Sono in diversi anzi a essersi fatti l'idea che di quella morte Thomas possa essere responsabile non solo in astratto. Sicché – capiamo – l'«esilio» tedesco non era dovuto solo alla noia e al disgusto esistenziale. Solo "tornando sul luogo del delitto" a farvi dei «sopralluoghi», si dice Thomas, forse «riuscir*à* finalmente a mettere la parola fine a questa dannata storia» (p. 344).

Ma un *sopralluogo*, fantasticamente virato in una scissione psicotica appena meno pronunciata che nei *Quindicimila passi*, è tutta questa parte del *Ponte*: che rielabora ricordi d'infanzia ai quali fa diversi cenni *Works* (Einaudi Stile Libero 2016). In particolare «il ponte sull'*Astego*» è sede di un rarissimo ricordo che non rappresenta per chi se lo ripete una *furia* bensì, al contrario, una minuscola perla di felicità – seppure sconciata dalla ripetizione coatta, nella memoria, un po' come nell'*Ultimo nastro di Krapp* di Beckett –: «mio padre, da piccolo, mi ci portava sempre». Ma se tutto *Works* può essere letto come una *ripetizione*, che delle prime opere del suo autore rivela precisi retroscena autobiografici, già *Il ponte* era stato *una ripetizione*. Questo è infatti il sottotitolo della sua parte centrale ed eponima, cioè del "*bridge*" fra i due "ritornelli" (entrambi intitolati *Avvoltoio deficiente*): con la particolarità che questi hanno un'estensione minima (cinque pagine l'uno, nell'edizione Stile Libero 2007), mentre quella del "*bridge*" lievita macroscopicamente (136 pagine, nella medesima edizione).

Ma Trevisan imprime un giro di vite. Infatti *Il ponte*, in più d'un senso, è la ripetizione d'una ripetizione. Intanto perché il suo "intreccio", se così si può definire, rovescia il vettore di quello di *Estinzione* di Bernhard: il cui protagonista Franz Josef Murau, da tempo esiliatosi in Italia, si vede costretto a tornare in Austria quando viene raggiunto dalla notizia della morte, in un incidente stradale, di entrambi i genitori e del fratello Johannes. E poi perché, prima del *Ponte*, lo stesso *Estinzione* si può leggere sul palinsesto della *Ripresa* di Kierkegaard: anche in quel caso il viaggio a Berlino – dell'autore e del suo *avatar* nel testo – era un tentativo, destinato allo scacco, di soluzione esistenziale. O meglio, come recita il sottotitolo di Kierkegaard (*à la* Bernhard avanti lettera!), *Un esperimento psicologico*. Oltre che una *ripresa* parodica dello schema ternario della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (come lo interpreta Borso), era un «esperimento» nel senso originario, galileiano, del termine: dove a una prima osservazione empirica del fenomeno, e

all’ipotesi di una sua spiegazione, segue la verifica appunto «sperimentale» della sua *ripetizione* controllata.

Un altro lettore di Kierkegaard che figura nel pantheon di Trevisan, Franz Kafka, forse ragionò in modo simile nello scrivere, nel 1917, un brevissimo racconto (uno *short* di esattamente una pagina) che verrà pubblicato postumo da Max Brod, nel ’31, nella raccolta *Durante la costruzione della muraglia cinese*: il suo titolo è identico a quello del testo di novant’anni dopo, *Il ponte*. Manca il sottotitolo che gli darà Trevisan, ma è appunto «un crollo» quello raccontato da Kafka: chi parla è appunto un ponte, ma è anche un uomo (descrive le sue mani, i suoi piedi, le falde della sua giacca). Nessuno percorre il ponte, che si stende su «impervie altezze», finché una volta “lui” sente su di sé i passi di qualcuno. La curiosità, di vedere chi finalmente è venuto a percorrerlo, è troppa; così si gira a vederlo. Catastrofe, «un ponte che si volta!»: «non mi ero ancora voltato che già precipitavo e già ero straziato sui sassi aguzzi che mi avevano sempre fissato così pacifici dall’acqua impetuosa».

Che Trevisan abbia pensato anche a questo enigmatico episodio di Kafka, lo dimostra la citazione non dichiarata, ma testuale, che di queste ultime righe fa nel suo, di *Ponte* (a p. 322). Il commissario che indaga sulla morte del figlio di «Pinocchio», al «ponte rotto […] sull’Astego», deduce che Thomas abbia «una specie di ossessione per quel fiume» dal fatto che ne colleziona dei sassi che chiama «*Teste urlanti*» (p. 320). È questo il *bridge* che dà coesione alla «trilogia»: rinviando all’episodio delle «teste» di Bacon nei *Quindicimila passi*. Quei «sassi strani» però, spiega Thomas, non si trovano «al ponte rotto» bensì «poco più giù del ponte di Piovene»: quello prediletto dai suicidi, cioè.

È di *questo* ponte, e non di quello rotto sull’Astico, che Thomas rievoca l’attraversamento in compagnia di «Pinocchio», «sospesi sopra un abisso impressionante, […] un orrido di cui sentivo sempre più forte l’attrazione, mano a mano che le braccia si facevano pesanti, a ogni passo un po’ più pesanti» (p. 322). Un’inconfessabile attrazione per l’abisso, come sa chiunque soffra di vertigini, è la seduzione paradossale che conduce molti al suicidio (lo dice Cesare Pavese in una nota di diario del 1936: «l’unico modo di sfuggire all’abisso è di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi»): uno dei sintomi del «vuoto» o «irrigidimento della vita psichica», che Binswanger chiama «manierismo», è per lui proprio «un indugio sull’orlo dell’abisso». Ma quello descritto nel *Ponte* di Trevisan, a differenza che in Kafka, è un precipitare solo immaginario: esistesse o meno un «Pinocchio» spettrale che lo aveva guidato, quella volta Thomas era tornato sui suoi passi; ed era sopravvissuto. Al «commissario» dice di non avere alcuna «ossessione», per quel fiume; gli piace solo perché «è qualcosa che cambia in continuazione, a ogni stagione, a ogni piena. Però, cambia sempre nello stesso modo» (p. 323). Che è una perfetta definizione del paradosso di Kierkegaard in esergo a *Shorts*: «costantemente variare se stessi» per evitare la «vertigine […] che viene dal guardar giù in un infinito abisso».

Nel finale del *Ponte* Thomas torna dove dieci anni prima era stato ritrovato il cadavere del figlio di «Pinocchio», e vi trova «la bici di Filippo» arrugginita e ricoperta di rovi. Allora può *ripetere* l’attraversamento interrotto dieci anni prima; e di nuovo riconosciamo la situazione, se non le parole, di Kafka: «Per non cadere, ero costretto a tenermi, le braccia tese in alto, ai bordi della trave centrale del ponte. Ancora un po’, pensai, e non sarò più in grado di tornare indietro. Basta, pensai, non è rimasto più nessuno che possa farlo per te».

Nella *ripetizione* si produce però, a questo punto, un fatto nuovo: quest’ultima frase, per la prima volta, chi narra la riconosce pronunciata dalla «*sua* voce»: «era la mia voce, ora finalmente la riconoscevo». E conclude così: «Ora le parole. Le lascio cadere tutte insieme, senza curarmi dell’ordine, eppure, e non può essere un caso, la penultima è fine. E l’ultima, io» (pp. 385-6). L’attraversamento è stato compiuto, la ripetizione si è conclusa. Inizia una vita nuova: arrivato a questo punto, chi finalmente è riuscito a dire «io» sa che – lo voglia o meno – *non può tornare indietro*.

Vitaliano Trevisan
Trilogia di Thomas. Un mondo meraviglioso I quindicimila passi Il ponte
postfazione di Emanuele Trevi
Einaudi, 2024, pp. 400, € 16

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

VITALIANO TREVISAN

TRILOGIA DI THOMAS

UN MONDO MERAVIGLIOSO I QUINDICIMILA PASS
IL PONTE

Postfazione di Emanuele Trevi