

Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura

Andrea Rondini

Università degli Studi di Macerata

Abstract

Nello scrittore Emanuele Trevi è possibile rinvenire una teoria iniziatica della letteratura. Essa concepisce il testo letterario sia come vettore di trasformazione per il fruitore sia come depositario dell'originaria cultura iniziatica, accesso alle verità nascoste dell'esistenza. Il testo appare come uno degli ultimi, se non l'ultimo, contenitore di questa sapienza primordiale: centrale nelle società e nelle religioni antiche, oggi tale grande codice appare sostanzialmente perduto. Interlocutori di Trevi sono storici delle religioni (Schuré, Corbin, Eliade), narratori (Apuleio, Melville, Collodi, V. Woolf, Joyce), protagonisti in prima persona di viaggi iniziatici (Artaud), filosofi e critici (Agamben, Zolla, Citati, Calasso, C. Campo). La teoria elaborata da Trevi sembra voler uscire da un esclusivo perimetro letterario e recuperare una dimensione antropologica dell'espressività simbolica che contenga anche, in uno stretto circolo ermeneutico, musica e pittura. La letteratura si avvicina in ultima analisi a un'esperienza di apprendistato e a un rito sacro.

In Emanuele Trevi's work it is possible to trace an initiatory theory of literature, conceiving the literary text both as vector of transformation for the reader and as a repository of initiatic culture, providing access to the hidden truths of existence. The text appears as one of the last, if not *the* last, container of this primordial wisdom: central in the ancient society and religion, today such great code substantially seems to be lost. Trevi's fellows are historians of religion (Schuré, Corbin, Eliade), narrators (Apuleio, Melville, Collodi, Woolf, Joyce), protagonists of trips (Artaud), philosophers and critics (Agamben, Zolla, Citati, Calasso, C. Campo). Trevi's theory apparently moves beyond the perimeter of literature, recovering an anthropological dimension of symbolic expression that also features, in a narrow hermeneutical circle, music and painting. Thus literature draws near to an experience of apprenticeship and a sacred rite.

Parole chiave

Iniziazione, letteratura contemporanea, religione, M. Eliade, P. Citati, G. Celati

Contatti

andrea.rondini@unimc.it

1. Il sapere perduto

Il declino della stagione postmoderna ha avviato, come noto, una fase di riflessione che cerca di ridisegnare funzioni e caratteristiche delle pratiche letterarie in direzione di un rinnovato rapporto con il mondo (il 'ritorno alla realtà' di cui molto si è parlato e scritto); un nuovo lessico (esperienza, conoscenza, soggetto, storia...) ha tendenzialmente sostituito quello precedente (intertestualità, differenza, codice, gioco...). Si tratta di un passaggio qui esposto in modo molto sintetico e che contiene al suo interno posizioni differenti e variamente modulate. Le teorie cognitive (Casadei, *Poetiche della creatività*; Talamo; Consoli) applicate agli studi letterari, l'idea di ipermodernità (Donnarumma), oppure, sul versante creativo, generi come la non-fiction scommettono, all'interno di loro specifiche peculiarità, sulla dicibilità dell'esperienza e degli attriti storici. Similmente, grandi

autori della narrativa contemporanea come Don DeLillo o David Foster Wallace hanno attraversato il postmoderno, utilizzandone anche strategie e tecniche espressive ma per realizzare, per esempio in *Underworld* o *Infinite Jest*, stili di rappresentazione non prigionieri di un ludico autotelismo.

Interpretazione del reale, accesso al mondo, testo come forma di conoscenza erano i vettori che scandivano la mappatura delle costellazioni narrative della seconda metà del Novecento allestita da Trevi proprio alla fine degli anni Novanta (*Modelli del mondo*).

Erano vettori che contenevano *in nuce* alcuni elementi della teoria iniziatica, a partire proprio dalla cifra conoscitiva: infatti l'iniziazione «va intesa come una morte in vita, alla quale segue una nuova nascita, che è la vera nascita. È un passaggio di condizione che implica l'acquisto di una conoscenza del mondo totale e definitiva. Un percorso irreversibile» (Cadoni 20). Il processo iniziatico completa e satura le lacune del mero esserci e della nuda vita «aggiungendo al puro fatto biologico di essere venuto al mondo (sufficiente per tutti gli altri animali) una *seconda nascita*, quella che Mircea Eliade definisce *nascita mistica*» (Trevi, *Sola come Clarice* 12; cf. *Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente* 8).

Si tratta di un processo di trasformazione, un concetto molto caro a Trevi, affascinato da tutti quei testi – dalle *Metamorfosi* di Apuleio a quella loro geniale riscrittura che è *Pinocchio* (Trevi, Introduzione a *Pinocchio*), fino ai romanzi di Clarice Lispector, Bernard Malamud, Pier Paolo Pasolini – che, pur in diverso modo, si focalizzano su tale evento.¹ In questa prospettiva vengono recuperate sia la lezione dello gnosticismo² sia quella, molto importante, di Elémire Zolla con i suoi studi sulla liberazione in vita. Zolla ha costituito un rilevante mediatore culturale per la teoria iniziatica della letteratura e la sua cifra sapienziale-antropologica: nella rivista da lui fondata e diretta, «Conoscenza religiosa», si trovano già non pochi autori dell'officina treviana, da Corbin a Citati. Anche i saggi dedicati al misticismo oppure al nesso tra conoscenza e liberazione nelle filosofie indiane possono essere considerati parte integrante della biblioteca di Trevi (Zolla, *I Mistici dell'Occidente e Le tre vie*).

Si può inserire questa teoria all'interno di una secolare tradizione, alchemico-iniziatica, di origine eleusina,³ che intende abolire i confini tra opere e vita (Agamben 113-142); la letteratura diviene una pratica con cui esercitare un vero e proprio «lavoro su di sé» (113).⁴ Nella contemporaneità è stato proprio Zolla a rilanciare la concezione del racconto come storia e percorso di cambiamento, portatore di un sapere oltre-testuale, sapienziale ed esperienziale; il testo che veicola la narrazione di una vicenda iniziatica diviene un 'maestro' capace di indicare la via e le tappe per una nuova nascita del soggetto fruitore, al fine di «liberarsi da se stessi» (Trevi, *L'avventura di uno gnostico*), secondo l'*exemplum* di *Pinocchio* (Zolla, *Pinocchio e gli archetipi*).⁵ Anche Trevi punta in questa direzione: un liberato

¹ Su *Petrolio*, cfr. Fusillo 81-91.

² «Se da vivi non ottengono la resurrezione, quando moriranno non otterranno nulla»: così recita il *Vangelo di Filippo* citato in Trevi, *L'avventura di uno gnostico che collezionava segreti*.

³ «L'idea che nel lavorare a un'opera d'arte possa essere in questione una trasformazione dell'autore – cioè, in ultima analisi, la sua vita – sarebbe risultata con ogni probabilità incomprensibile per un antico. Il mondo classico conosceva tuttavia un luogo – Eleusi – in cui gli iniziati al mistero assistevano a una sorta di pantomima teatrale, dalla cui visione (*l'epopsia*) uscivano trasformati e più felici» (Agamben 116).

⁴ Agamben si riferisce a Daumal. Oltre a Daumal, nel saggio si ritrovano alcuni autori della biblioteca di Trevi: Cristina Campo, Eliade, Corbin.

⁵ Citato in Trevi, *L'avventura di uno gnostico*, articolo pubblicato sulla rivista «Conoscenza religiosa»; nel suo articolo Trevi fa riferimento anche all'antologia degli scritti di Zolla apparsa in Marchianò; su «Conoscenza religiosa» si veda anche Giardini e Salzani.

in vita è per esempio il Fidelman di Malamud il cui *iter* formativo, dopo l'abbandono delle illusioni che avevano bloccato la sua esistenza, si conclude con il raggiungimento di una identità in cui coesistono omo ed eterosessualità, a ricomporre l'unità androgina, che nella tradizione gnostica rappresenta il grado di perfezione massima (*Vangelo di Tommaso*).⁶

La dimensione iniziatica innesca un paradigma costituito da alcuni elementi chiave, tra loro collegati: primordialità, esperienzialità, religiosità, conoscenza: pratica primordiale, l'iniziazione implica il contatto con la sfera religiosa, si basa sull'idea che il letterario racconti un'esperienza di trasformazione del soggetto e l'acquisizione o la riscoperta di nuove dimensioni dell'esistenza.

L'iniziazione è però, prima di tutto, un sapere perduto: in Apuleio, nella favola di Amore e Psiche, viene rappresentata la 'scena primaria' di Trevi, la perdita, che è perdita di uno stato ancestrale; la prima notte dei due protagonisti corrisponde «a uno stato primordiale di cieca fertilità ed anonimo piacere» (Trevi, *Musica distante* 33); si potrà notare in proposito, almeno *en passant*, che il romanzo di Apuleio apre la storia della narrativa occidentale (Holzberg 3-16). Mircea Eliade – cui è dedicato un capitolo de *Il viaggio iniziatico* – ricordando come gli stessi Misteri di Eleusi siano una riproposizione 'moderna' di riti ancora più arcaici, sottolinea non poche volte la primordialità del sapere iniziatico e delle pratiche di nuova nascita, vale a dire il loro collegarsi a un tempo anteriore (Eliade, *La nascita mistica* 166-167): «Essere iniziati equivale a imparare ciò che è accaduto nel Tempo primordiale» (65).⁷ In Eliade è piuttosto evidente questa concezione religiosa ed etnoantropologica: «la creazione poetica [...] tende verso il recupero della situazione paradisiaca primordiale, quando si creava spontaneamente, quando il passato non esisteva perché non esisteva coscienza del tempo, memoria della durata temporale» (*Miti, sogni, misteri* 31).⁸ Le tradizioni primitive del resto esprimono molto chiaramente, anzi si può dire che vi siano basate, una nostalgia del paradiso (79-95). La primordialità assume allora due sensi: la narrazione iniziatica è primordiale; il rito iniziatico mette in contatto con le dimensioni ancestrali dell'Essere.

La componente iniziatica è un sapere e un *habitus* culturale-antropologico dismesso; si tratta allora di porre in atto le condizioni per ritrovarlo, di predisporre all'attesa di questo ritorno, di percepire le tracce di questa lontananza per riattivarne la presenza, almeno a livello del singolo (Trevi, *Sola come Clarice* 12). Abbracciare una teoria iniziatica della letteratura vuol dire attendere qualcosa di antico, inattuale, primitivo. Vuol dire anche ascoltare delle figure-guida (per esempio quelle de *Il viaggio iniziatico*), rievocando i testi della sapienza primordiale, allegorie di un perduto discorso del maestro (Picconi 44-54).

L'iniziazione è quella dimensione che la modernità – paradossale accumulatrice di libri su tutte le religioni ma dimentica del religioso in sé (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 91) – ha abbandonato e dimenticato; Trevi cita direttamente l'inizio de *La nascita mistica* di Eliade:

⁶ «In tutte le tradizioni sapienziali, l'unione in un solo essere del maschio e della femmina è il culmine del processo di perfezionamento: l'androgino trionfa sulle ceneri del vecchio sé e dei suoi errori. "Entrerete nel Regno", insegna ai suoi discepoli il Cristo gnostico del Vangelo di Tommaso, "allorché del maschio e della femmina farete un unico essere sicché non vi sia più né maschio né femmina"» (Trevi, *Iniziazione e metamorfosi* 17). Cfr. *Vangelo di Tommaso* in Moraldi.

⁷ Su questi aspetti si veda anche Znamenski, *Quest for Primal Knowledge* 25-47 e *The Beauty of the Primitive*.

⁸ «La continuità mito-leggenda-epopea-letteratura moderna è stata ripetutamente illustrata [...]. Ricordiamo semplicemente che gli archetipi mitici sopravvivono in un certo senso nei grandi romanzi moderni. Le prove che deve superare un personaggio di romanzo hanno il loro modello nelle avventure dell'Eroe mitico» (Eliade, *Miti, sogni, misteri* 30).

«Una delle caratteristiche del mondo moderno è la scomparsa dell'iniziazione. [...] l'iniziazione è praticamente inesistente nella società occidentale odierna» (Eliade, *La nascita mistica* 9, cit. in Trevi, *Il viaggio iniziatico* 92). Nelle stesse pagine del celebre storico delle religioni non mancano riferimenti letterari, valorizzati nelle loro componenti mitico-iniziatiche: da Esiodo, Eschilo, Virgilio (Eliade, *Miti, sogni, misteri* 219), Orazio (39) e Luciano (281); a Julien Green (149-150), al surrealismo (31); fino a scritture di confine come quelle dei racconti chassidici di Martin Buber (109) e delle narrazioni di viaggio di Knud Rasmussen (109). Né poteva mancare Apuleio – uno degli autori-faro di Trevi – visto che nell'XI libro delle *Metamorfosi* si tematizza proprio il fulcro di morte simbolica e rinascita che fonda il culto iniziatico.⁹

Già Furio Jesi si era avvicinato alle *Metamorfosi* di Apuleio, toccando il tema del passaggio da un'età misterico-iniziatica ad una 'scettica', una linea di passaggio di cui Apuleio è un testimone, perché è colui che parla di «quegli dèi» che nella modernità «si manifestano così di rado» (Jesi, *L'esperienza religiosa di Apuleio* 226). Lo stesso Pasolini, con *Petrolio*, «mostro emerso dal passato» (Trevi, *Qualcosa di scritto* 21), intendeva riattivare la memoria di un «antico culto greco, fondato sull'iniziazione, sulla metamorfosi dell'individuo che produce la conoscenza suprema, contenuta nella visione. [...] Come fosse [...] l'ultimo degli antichi» (172).

Il dispositivo letterario si configura come territorio dell'antiorità: è il tentativo di attingere un *mundus imaginalis*, quel dominio, teorizzato dal filosofo e storico delle religioni islamico-iraniane Henry Corbin, né reale né irreale:

Solo il tempo narrativo può farsi carico di questo itinerario a ritroso verso una pienezza perduta [...]. Scrivere [...] vuol dire soprattutto celebrare la possibilità sempre latente di un transito: dal tempo quotidiano all'ora festiva, dal paesaggio dell'abitudine al *pays sans nom* che apre i suoi cancelli a chi ha saputo smarrire la via di casa. Perché solo in questo transito Alain Fournier [...] riconosce l'essenza del *romanesco*: il quale non ha niente a che vedere né con l'estetica del realismo [...] né con l'astratta qualità sognante della poesia simbolista. Come il *mundus imaginalis* di Henry Corbin, il *pays sans nom* che è al centro della storia non fa interamente parte né della dimensione sensibile, empiricamente verificabile, del reale né di quella degli oggetti della fantasia. (Trevi, *Musica distante* 56 – con riferimento a Alain-Fournier)¹⁰

Come l'universo letterario, il *mundus imaginalis* è un perimetro soprasensibile ma non inventato, assente ma presente in un altrove psichico, esperibile nella facoltà immaginativa, quindi non privo di enzima cognitivo; si tratta di una terra di mezzo, di un clima intermedio, dotato di referenzialità immaginale (tra l'altro un potenziale prodromo del rilancio dell'attività mitopoietica della letteratura – Casadei, *Letteratura e controvalori* 141).¹¹

⁹ «In occasione della sua iniziazione ai Misteri di Iside, Apuleio subisce “una morte volontaria” (*ad instar voluntariae mortis*) e “accosta il regno della morte” per ottenere il suo “giorno di nascita spirituale” (*natalem sacrum*). Il modello esemplare di questi riti era costituito dal mito d'Osiride» (Eliade, *La nascita mistica* 167).

¹⁰ Così Corbin descrive il *mundus imaginalis* o mondo delle Forme immaginali: «è un universo spirituale di sostanza luminosa; da una parte ha affinità con la sostanza materiale, in quanto è oggetto di percezione e provvisto di estensione; dall'altra ha affinità con la sostanza intelligibile separata, in quanto la sua natura è di pura luce. Non è né un corpo materiale composto, né una sostanza intelligibile separata, perché è un *barzak*, vale a dire un intermondo, un limite, che separa l'uno dall'altro» (Corbin 153).

¹¹ «Questo mondo immaginale è così intermedio tra i due universi: per il fatto d'essere separato dalla materia, è omogeneo al mondo delle pure Intelligenze; per il fatto di presentare figura ed estensione, somiglia al mondo delle cose materiali» (Corbin 180).

Esso si configura come un mondo non percepibile se non dalla «percezione immaginativa», un luogo «perfettamente *reale*, persino più evidente e coerente nella sua realtà, del mondo *reale* empirico percepito dai sensi» (Bertagni). Però la letteratura, con la sua vocazione al rinvenimento del dimenticato – rilanciata anche nelle recenti *Conversazioni del vento volatore* di Gianni Celati (*Letteratura come accumulo di roba sparsa*)¹² – riesce a recuperare quella dimensione archeologica: è infatti quando il sapere iniziatico sembra perduto «che il più inaffidabile e ricettivo dei saperi umani, la letteratura, fa il suo ingresso in campo. Quando quella che è stata giudicata una partita chiusa, ed è certamente una partita chiusa, rivela *anche* una sua capacità di durata ben oltre i limiti del tempo regolamentare. In un mondo ormai totalmente cristianizzato e dunque quasi del tutto privo delle necessità spirituali connesse all'iniziazione, ecco le fiabe, per esempio, così piene di temi iniziatici, o ancora molte leggende del ciclo arturiano, e soprattutto quelle su Parsifal e i misteri del Graal» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 94). Del resto, perdere è ritrovare: riprendere qualcosa che si è perduto, ricordarsi di una lontananza è quello che Cristina Campo ha insegnato (Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* 46-47)¹³ ispirandosi alla figura paradigmatica di Cenerentola (Campo, *Una rosa* 9-10) – e probabilmente bisognerebbe tenere conto anche di alcune pagine di Furio Jesi (Gasparotto 38-39).¹⁴

Si è all'interno di una strategia iniziatica di morte e rinascita – la stessa che presiede alla dinamica della confessione estatica (Trevi, *Sola come Clarice* 15)¹⁵ – quella forma di estasi indicibile che pur vuol essere detta, 'salvata' nel perimetro umano e temporale. Morire è quindi rinascere (vivere): ecco l'iniziazione alla coincidenza degli opposti, un cardine della teoria iniziatica, scandita proprio su tale paradigma (vita-morte, perdita-ritrovamento, notte-luce...). Si ricordi in questa prospettiva la valenza fondativa che riveste per Trevi il mito di Pan e Siringa narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio in cui l'arte (il suono del flauto) si accende nel rievocare una mancanza, «la voce della perduta Siringa» (Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* 36).¹⁶ Anche l'arte del ritratto (sia esso pittorico-artistico o letterario) nasce dalla perdita dell'oggetto amato (Trevi, *Presenza e assenza*), perdita risarcita – ambigualmente¹⁷ – dalla presenza virtuale veicolata dal segno.

Ecco perché in opere come *Senza verso* si ricercano gli dèi, si pratica la discesa in spazi e territori sotterranei e iniziatici,¹⁸ come nel caso di S. Clemente a Roma con le sue due scale verso il basso, una che porta alla basilica cristiana interrata e l'altra che conduce in un luogo ancor più primitivo, arcaico, alle stanze deputate al culto di Mitra (Trevi, *Senza verso* 10, 30), il culto che costituisce l'asse teosofico principale de *L'antro delle ninfe* di Porfirio (Simonini 18-19). Roma, inoltre, sembra un contenitore privilegiato di antichi mes-

¹² Cfr. Rondini, *Gianni Celati*.

¹³ «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba: tutto quello cui certi uomini non rinunziano mai, che tanto più li appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato» (Campo, *Parvo dei cervi* 151).

¹⁴ Con riferimento a Jesi, *Inattualità di Dioniso*.

¹⁵ Con riferimento al concetto di *confessione estatica* come formulato da Martin Buber.

¹⁶ «La poesia, la musica, la pittura, ci parlano solo e sempre di questa gioia sempre possibile e sempre revocabile, sono lì per piangerla (come faceva Pan) quando sparisce» (53). Si veda anche Ovidio.

¹⁷ Se da un lato l'immagine consola dell'assenza, dall'altro essa è «un veleno» in quanto «conseguenza» e «rappresentazione visibile di quella mancanza» (Trevi, *Presenza e assenza*).

¹⁸ Si ricordi che «discendere vivi nelle profondità sotterranee» è tema iniziatico per eccellenza (Eliade, *La nascita mistica* 91 e *passim*).

saggi sapienziali (come non evocare in proposito l'episodio degli scavi per la metropolitana che riportano per un attimo in vita i dipinti antichi in *Roma* di Fellini), di cui reca memoria anche un romanzo contemporaneo come *Perceber* costruito in gran parte – è lo stesso Trevi a sottolinearlo – su *Le grandi correnti della mistica ebraica* di Gershom Scholem (Trevi, *Breve guida a Perceber* 11).

La fenomenologia discenditiva si ibrida con la dimensione metaforicamente funebre di ogni iniziazione, che presuppone, prima della rinascita, la morte, seppur simbolica;¹⁹ andrebbero qui tra l'altro evocati i non pochi segmenti nell'opera narrativa di Trevi focalizzati sul superamento di soglie iniziatiche²⁰ nonché sui rapporti tra aldiquà e aldilà (Trevi, *Il libro della gioia perpetua*); in *Qualcosa di scritto* è lo stesso soggetto narrante a compiere un viaggio iniziatico e a intraprendere un cammino di trasformazione (Gasparotto 36-43).

Se da un lato si è ricordato l'apporto delle dottrine sapienziali – a cui si può aggiungere un titolo come *Discesa all'Ade e resurrezione* di Zolla – dall'altro occorrerà sempre considerare un fertile retroterra letterario, alimentato dalle opere di Parise (*Il ragazzo morto e le comete* e *I movimenti remoti*),²¹ di Manganelli (*Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*),²² da Gide (*I sotterranei del Vaticano*)²³ e da racconti novecenteschi²⁴ nonché alla base dell'interesse di Trevi per le storie di Flegonte di Tralle²⁵ e del mito platonico di Er.²⁶ La terra mitologica e divina che la letteratura deve raggiungere altro non è, nelle parole di Roberto Calasso, rilevante interlocutore di Trevi, che «il regno dei morti» (Calasso, *La letteratura e gli dei* 152). La stessa grammatica del dormire e del risvegliarsi pertiene a questi domini, esplorati da Proust nella *Recherche*, già a partire dal celeberrimo *incipit*, che ingloba e distilla elaborati incunaboli preparatori (Trevi, *Le cose di Zurbarán* 123-124).²⁷ E potrebbero parimenti essere convocate alcune intense e arcane elucubrazioni sulla fenomenologia onirica in *Aurelia* di Nerval (187).²⁸

Dell'*habitus* iniziatico rimangono delle tracce singole e soggettive. Ne *La nascita mistica* Eliade considerava alcuni capolavori moderni – l'*Ulisse* di Joyce e la *Terra desolata* di Eliot – depositari di una persistenza del sapere iniziatico e più in generale riteneva la letteratura

¹⁹ La discesa in grotte e luoghi sotterranei «ha in sé un antichissimo significato iniziatico, simile a quello dell'ingestione da parte di un mostro, o di una balena (la balena di Giona e di Pinocchio). È un itinerario di morte e rinascita» (Trevi in Cadoni 18).

²⁰ Il rapporto tra il personaggio della Betti in *Qualcosa di scritto* e la capacità del soggetto iniziatico di affrontare situazioni disforiche è sottolineato da Frasca.

²¹ Trevi, *Il ragazzo morto e le comete* 47-57.

²² Manganelli, *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti* 131-165. Su questi temi, cfr. Marelli.

²³ Trevi, *Igor il Deficiente*.

²⁴ Trevi, *Modelli del mondo* 168, con riferimento a *Il barone Bagge* di Lernet-Holenia e soprattutto a *Una lapide in via Mazzini* di Bassani, in cui l'ebreo Geo Josz, unico sopravvissuto della comunità ebraica alla deportazione nazista, «non riconosciuto da nessuno, fa ritorno a Ferrara nell'estate del '45. Appena in tempo per scoprire, scolpito su una lapide commemorativa eretta sul muro della Sinagoga di via Mazzini, anche il proprio nome, di presunto morto fra gli altri morti. Imprigionato nel suo destino di *revenant*, rifiutato dall'Ade ma incapace di far ritorno a casa propria, Geo Josz potrebbe ben figurare tra le *dramatis personae* del romanzo di Parise».

²⁵ Trevi, *L'amore fatale per una fanciulla morta* (articolo dedicato a Flegonte di Tralle).

²⁶ Trevi, *L'amore fatale per una fanciulla morta*. Cfr. Platone, *Repubblica* libro X.

²⁷ Sulla veglia e il sonno come illustrazione del pensiero primitivo e 'selvaggio' si veda Cacciavillani 8-9.

²⁸ La rilevanza del personaggio nervaliano nel proprio immaginario è ricordata in Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* 8.

un contenitore dell'inconscio sacro dell'umanità.²⁹ Anche alcune opere di Ionesco come *Il re muore* non potevano essere pienamente comprese senza evidenziarne il legame religioso con il *Libro tibetano dei morti* (Eliade, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions* 1-2); Eliade faceva anche riferimento ad alcuni saggi di critica letteraria di Jean Richer focalizzati su *Aurelia* di Nerval (Eliade, *The Quest: History and Meaning in Religion* 123). Proprio nel tempo in cui non è più dato accedere all'essenza è allora fondamentale «rifare ciò che fu fatto alle origini» (Zolla, *Mircea Eliade* 389).

La teoria iniziatica della letteratura intende riscoprire frammenti e residui di questo antico sapere e dei suoi enzimi costitutivi. Il compito archeologico che rimane è quello di rintracciare un sentiero interrotto che consenta la fuoriuscita dai perimetri consolidati alla ricerca di una «visione del mondo ancestrale e inaudita» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 34). Occorre allora comportarsi come il capitano Achab di *Moby Dick* che naviga «verso la *forza primordiale*», che nel suo caso è quella «pura e cieca, della distruzione» (Trevi, *Musica distante* 48 – corsivo nostro). Si tratta di un viaggio iniziatico di tipo 'sublime' (nel senso filosofico) alla scoperta dell'essenza tenebrosa e acida dell'Essere; così recita il capolavoro melvilliano: «Quantunque in molti dei suoi aspetti [...] questo mondo visibile appare fatto nell'amore, le sfere invisibili vennero fatte nella paura» (Melville, *Moby Dick* cap. XLII, cit. in Trevi, *Musica distante* 48); e così postilla Trevi: «La caccia interminabile è il volto romanzesco di un percorso di conoscenza di carattere iniziatico, una gnosi che deve condurre dalla semplice apparenza dell'amore all'implacabile autorità di quella paura che governa il mondo» (48); del resto una «vera iniziazione al mondo» era già al centro di un altro romanzo di Melville, *Redburn* (Trevi, *Per mari e per misteri*). La dimensione dell'avventura è una dimensione (o forse *la* dimensione) della primordialità; si pensi a Salgari: l'atarassia delle sue pagine nel descrivere scene di morte e di sangue sembra scaturire «da una notte dei tempi, da una bruma mitica, da uno stadio archetipico dell'arte del racconto. Nella sua totale mancanza di pathos di fronte alla violenza e alla morte violenta risuona qualcosa di arcaico» (Trevi, *La cassetta e il tavolino* XXI). Lo stesso grande viaggio di Knud Rasmussen raccoglie «leggende di *sapere primordiale* [...] assieme a inni e preghiere di suprema bellezza» (Trevi, *La metafisica del viaggio*). Avventura urbana (romana) ma pur sempre avventura anche quella di *Perceber* di Colombati, in cui si prova in qualche modo ad avviare un restauro cosmico, quello che la Cabala ebraica denomina *Tikkun*, il tentativo di ricomporre «l'unità perduta della *luce primordiale*» (Trevi, *Breve guida a Perceber* 12 – corsivo nostro).

Anche per le storie fantastiche narrate da Flegonte di Tralle Trevi pensa a quel 'qualcuno' che «chissà in quale occasione» ha «raccontato *per la prima volta*» quelle avventure (*L'amore fatale per una fanciulla morta*). Si associa talvolta a questo paradigma la stessa dimensione dell'oralità (Trevi, *Un cantafavole venuto da Marsala*), uno dei tratti del narratore di Walter Benjamin (Benjamin, *Il narratore*).³⁰

²⁹ «I temi iniziatici sono vivi soprattutto nell'inconscio dell'uomo moderno. Ciò è confermato dal simbolismo iniziatico di alcune creazioni artistiche – poesie, romanzi, opere figurative, film – ma anche della loro risonanza tra il pubblico. [...]. Non sorprende che i critici siano sempre più attirati dalle implicazioni religiose, e particolarmente dal simbolismo 'iniziatico' delle opere letterarie moderne. La letteratura ha un peso notevole nelle civiltà occidentali contemporanee. [...]. È dunque naturale che questi [l'uomo moderno] cerchi di soddisfare i propri bisogni religiosi, repressi o insoddisfatti, con la lettura di certi libri in apparenza 'secolari', ma che di fatto contengono Figure mitologiche camuffate da personaggi contemporanei e presentano scenari iniziatici sotto la forma di avventure di tutti i giorni» (Eliade, *La nascita mistica* 192).

³⁰ Interessante in questa sede notare come Baricco sottolinei la convinzione di Benjamin secondo la quale «tornando indietro alle origini si potesse tornare a riconoscere i tratti autentici del narratore.

Prende corpo da queste riflessioni un ulteriore aspetto, vale a dire un'idea di letteratura ibrida, in cui la cifra del grande codice religioso si immette nel narrativo: una ierogamia culturale che rimonta a un genere 'primordiale' come la fiaba, legata ai rituali iniziatici e alla sfera religiosa,³¹ nonché esemplare di una fase anteriore all'espressione codificata³² (non si deve dimenticare che l'attività di Trevi è tenuta a battesimo da un predicatore francescano).³³ Del resto, è proprio il *Vangelo* a costituire uno dei grandi testi della mitologia del mutamento e della conversione (Trevi e Raimo). In tale perimetro confluisce poi la linea religiosa che da Simone Weil – sull'idea di trasformazione è declinata la citazione da *Lettera a un religioso* posta in un esergo di *Musica distante* – arriva a Cristina Campo.

Gli imperdonabili della Campo pullulano di rimandi di questo tipo, spaziando dai vangeli apocrifi alla mistica e alle vite dei santi, senza contare tutti i riferimenti alle teologie e filosofie bizantine e orientali, in particolare dell'antica Cina; così che gli stessi *Imperdonabili* divengono, a loro modo, un libro 'sacro' (e naturalmente di 'teologia poetica') non di rado catalizzato sull'idea di iniziazione.³⁴ A sua volta la scrittura di Clarice Lispector è un dispositivo mistico costruito su visioni che permettono la conoscenza delle essenze (Trevi, *Sola come Clarice* 9) e scandito dalla discontinuità, essendo la visione uno stato momentaneo e fuggevole (9-10) – una fenomenologia fatta propria anche dal Trevi narratore.³⁵ Il dispositivo della visione possiede una natura conoscitiva: visioni gnoseologiche saranno quelle di Lily, la pittrice protagonista di *Gita al faro* di Virginia Woolf («I had my vision» – cfr. Trevi, *Qualcosa di scritto* 211) e da visioni è scandita la vicenda del *Petrolio* pasoliniano (del resto la *vision* di Lily inaugura la sezione finale di *Qualcosa di scritto*).³⁶

Il sacro è funzione della conoscenza e la letteratura è la conquista di un sapere. Di tale natura è il discorso che emerge da *L'antro delle ninfe* di Porfirio, di cui Trevi si è occupato in chiave teatrale (Iannucci). *L'antro* è una lettura iniziatico-allegorica di alcuni versi dell'*Odissea* (libro XIII, vv. 102-112) che narrano il ritorno di Ulisse a Itaca, lasciato dai Feaci ancora addormentato presso l'antro delle ninfe: letto in chiave neoplatonica, il *nostos* dell'eroe omerico simboleggia per Porfirio, discepolo di Plotino, il ritorno dell'anima alla sua patria divina. Il passo omerico è fin da subito portato fuori dell'ambito strettamente letterario: «Poiché la narrazione è ricca di tali oscurità, non si tratta di una finzione poetica composta casualmente per affascinare l'anima del lettore, e non è nemmeno la descrizione di un luogo reale, ma il poeta cela in essa una allegoria» (Porfirio 41). Si tratta quasi di un *mundus imaginalis*, né reale né puramente fantastico; anche le altre citazioni dal trattato porfiriano vanno – almeno per quanto riguarda tale concetto – in questa direzione, per cui l'antro non è questione di mera letteratura, né descrizione piattamente refe-

Dunque la sua affermazione [...] potrebbe essere tradotta così: Parte *originaria* e *autentica* del narrare volge al tramonto» (Baricco 6-7).

³¹ Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*. Zolla, Introduzione a *Il Signore degli Anelli*.

³² Le fiabe sono «sempre precedenti ogni loro cristallizzazione letteraria» (Trevi, Introduzione a *I racconti delle fate*).

³³ Trevi (ed.), *Storia di Fra' Michele Minorita*.

³⁴ «Non a caso la lettura delle fiabe, lingua segreta dei vecchi, è così spesso l'evento indelebile dell'infanzia. Per il bambino che le abbia lette in un paesaggio vivente, esse varranno già una prima iniziazione, se non al significato al potere dei simboli» (Campo 21).

³⁵ «Ma più che a un sogno, la mia esperienza assomiglia a una di quelle visioni dei mistici nelle quali la verità, dissolta la nebbia delle abitudini e delle convenzioni, si rivela tutta intera, inoppugnabile, eloquente» (Trevi, *La cosa vera* 135).

³⁶ Sulla derivazione nietzscheana (*La nascita della tragedia*) dell'idea di visione in Trevi si veda Gasparotto 38.

renziale, bensì conoscenza, una sorta di primo gradino iniziatico, di luogo sacro. Il perimetro nel quale ci si muove non è estetico (o perlomeno non è *solo* estetico): «Per quanto concerne la reale esistenza del luogo, mi pare che dimostrino superficialità e leggerezza quanti hanno giudicato l'antro e tutto ciò che di esso è narrato una pura finzione del poeta» (Porfirio 41).

L'oltrepassamento religioso del letterario puro si vede anche in Michaux: «C'è un modello molto importante dietro alla scrittura di Michaux, un modello che, a rigore, non si può definire letterario. La lettura delle opere dei mistici rappresenta di sicuro un momento fondamentale della sua esperienza artistica» (Trevi, Introduzione a *Conoscenza dagli abissi* 15); *Petrolio* di Pasolini riprende tra l'altro da un libro che si intitola *Antropologia religiosa* (Di Nola) un'immagine e un racconto in grado di salvare, almeno simbolicamente, l'umanità degradata (Trevi, *Qualcosa di scritto* 173-174). Non per nulla Trevi ha mostrato la sua insofferenza per la tendenza a omologare tutta la letteratura sul codice della narrativa (*Qualcosa di scritto*)³⁷.

Del resto cosa ha fatto Eduard Schuré se non narrare le vite dei grandi iniziati in pagine 'romanzesche' in cui la loro sapienza si rivela attraverso un racconto biografico di singole personalità e irripetibili caratteri (Pitagora come Gesù, Orfeo come Platone). Schuré stesso è un iniziato;³⁸ ed è anche uno studioso le cui opere non fanno parte dello specialismo e delle bibliografie *strictu sensu* scientifiche; tuttavia non è affatto detto, sostiene Trevi – sempre attratto da quelle di figure di originali, 'idioti', *outsiders*, marginali, particolarissimi santi³⁹ che però vivono in una zona della vita che costituisce un prezioso Altrove per il soggetto razionalistico, il quale s'illude di sapere – che le sue conclusioni siano così abissalmente lontane da quelle specialistiche⁴⁰ (anzi, anticipano per certi versi alcune idee di Giorgio Colli sulla convergenza tra filosofia, misticismo e iniziazione).⁴¹

Ma soprattutto si osserva un'ibridazione, una conversione dei concetti di racconto, genere letterario e in definitiva di letteratura: affinché il

percorso ascendente di tali individui eccezionali si renda visibile e descrivibile, c'è bisogno non solo di un certo numero di idee professate, ma anche [...] del "romanzo" della loro esistenza terrena. [...]. Un così marcato andamento narrativo, capace al bisogno di farsi carico anche delle più complesse ed impalpabili dottrine mistiche e iniziatiche, è indubbiamente alla base dell'efficacia artistica e del successo di Schuré, abilissimo narratore di incontri decisivi, leggende dal sapore arcano, risvegli spirituali. Questa qualità eminentemente "letteraria" del libro di Schuré [...] lo mette ai bordi, se non lo esilia del tutto, dalla storia delle religioni intesa come disciplina filologica, severamente storica. (Trevi, Introduzione a *I grandi iniziati* 13-14)

Lo sfondamento del letterario si verifica in direzione non solo religiosa ma anche antropologica. La letteratura è quell'enzima capace di far diventare l'antropologo un personaggio, di spostarlo dalla sua posizione di studioso a quella di attante: si manifesta allora in libri come *Dio d'acqua* uno «slittamento nella letteratura» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 14);⁴²

³⁷ Cfr. Donnarumma 152.

³⁸ Richard Wagner, Margherita Albana Mignaty e Rudolf Steiner «sollevarono, ognuno a suo modo, parte dei veli che ostruivano la vista di Schuré, la introdussero in preziosi reami spirituali, allargarono irreversibilmente la sua idea di "verità"» (Trevi, Introduzione a *I grandi iniziati* 7).

³⁹ Come il Pietro Tripodo di *Senza verso*. Cfr. Cortellessa, *Narratori degli Anni Zero* 339.

⁴⁰ Trevi, Introduzione a *I grandi iniziati* 12.

⁴¹ Trevi, Introduzione a *I grandi iniziati* 13-14.

⁴² Il riferimento è a Graiale.

la rinascita palingenetica non può passare attraverso un trattato, attraverso un ‘semplice’ scienziato-testimone ma necessita del racconto, della parola letteraria (e in questa direzione già si muoveva *Tristi tropici* di Levi-Strauss, analizzato in *Contro l’interpretazione* di Susan Sontag, 97-114).⁴³ Si tratta a sua volta, in questo elastico ermeneutico di ibridazioni, di una ‘letteratura’ antiletteraria, a suo modo primordiale, fondata su alcuni archetipi (a partire dal superamento della prova): «Ma un tale individuo, che si comporta come se andasse in guerra, sul piano della rappresentazione verbale non è forse un personaggio *romanzesco*, il protagonista di una peripezia?» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 31).

Tale discorso promuove una fenomenologia della virtù, una lettura non estetica ma si direbbe iniziatica, nel caso specifico di *Musica distante* concentrata sulle virtù cardinali e teologali (Fede, Speranza, Carità; Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza); un approccio, quindi, di tipo religioso, ben presente nella teoria letteraria del Novecento, da Harold Bloom (cit. in Trevi, *Breve guida a Perceber* 14) a Northrop Frye. Le letture e le analisi dello scrittore romano, allora, non avranno nulla «a che vedere [...] con la “critica letteraria”, così come essa viene comunemente intesa e praticata» (Trevi, *Musica distante* 21). Non si tratta di stabilire un giudizio di valore sull’opera, nemmeno di valutarne la riuscita estetico-formale o l’appartenenza a scuole e generi oppure ancora di rintracciarne le fonti o decodificarne la struttura – tanto per citare alcuni degli esercizi caratteristici della critica – quanto di carpirne le tracce sapienziali, il deposito antropologico, in senso lato religioso, elementi che arrivano al lettore che le voglia e sappia ascoltare come una musica distante, sempre più distante, un codice perduto ma ancora in qualche modo percepibile e quindi inseribile in un percorso di durata. Un discorso antitetico alla temporalità accelerata della contemporaneità, per la quale l’*Ulisse* joyciano non potrebbe più costituire per cinquant’anni una novità (*Alfavisioni – Sapersi molto vicini*); la funzione di stabilire opere di durata è invece uno dei compiti riproposti oggi per la critica (Casadei, *Cinque domande*).

Primordialità, religiosità e superamento della pura letterarietà si uniscono ne *I morti* di Joyce, il racconto che chiude *Gente di Dublino*. Trevi si sofferma in modo particolare sulla confessione di Gretta che rivela al marito il suo struggente innamoramento, tanto drammatico quanto platonico, per Furey: pronunciato in uno stato quasi di *trance*, il racconto di Gretta diviene riparazione, ricordo liturgico: «I think he died for me», afferma la donna.⁴⁴ La narrazione si trasforma in un rito di ‘giustizia’ nei confronti dell’innamorato che, ammalato, muore per rivedere un’ultima volta Gretta, si fa carico della rievocazione e del ritorno simbolico dello sfortunato amante – secondo una dialettica di morte e rinascita – assumendo i tratti di una parabola in ricordo di un sacrificio.⁴⁵

⁴³ L’importanza della Sontag per Trevi è segnalata da Cortellessa, *Narratori degli Anni Zero* 338.

⁴⁴ «Sono parole difficilissime da pronunciare, il cui evidente sapore liturgico sigilla il compiersi dell’avvenimento: il giovane malato, che aveva sperperato l’ultimo residuo di vita sotto la finestra dell’amata, è tornato fra i vivi» (Trevi, *Musica distante* 113).

⁴⁵ «È stato Walter Benjamin a capire meglio di chiunque altro il legame necessario e profondissimo che unisce il dolore del racconto all’esercizio della giustizia. Il narratore per lui è esattamente, come scrive in chiusura del suo saggio su Leskov, “quella figura in cui il giusto s’incontra”. Raccontare una storia significa sempre parlare una lingua che deriva la sua autorevolezza da ciò che non è più, e che torna nel mondo dei vivi affinché essi gli assegnino un luogo. Questo gesto di accoglimento [...] è il più puro, il più essenziale degli atti di giustizia. Pellegrino eternamente oscillante fra il mondo della luce e il regno delle ombre, il narratore sa bene che, come dice lo stesso Benjamin nella sesta delle *Tesi di filosofia della storia*, nemmeno i morti sono mai al sicuro, che è dunque necessario “accendere nel passato”, proprio come fosse un presente sospeso sul futuro, “la favilla della speranza”» (Trevi, *Musica distante* 110-111). Cfr. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* 78.

Si tratta di codici narrativi che sembrano riaffiorare, in modo non identico ma affine, nella contemporaneità: *Paradiso e inferno* di Stefánsson affonda le sue radici in un raccontare orale e collettivo, ‘naturale’ e ancestrale, in cui l’insegnamento sapienziale si mescola a tale sostanza narrativa ‘primitiva’ (Trevi, Postfazione a *Paradiso e inferno* 235-240). Non per nulla anche in questo romanzo torna una declinazione epico-religiosa perché il protagonista richiama, per il motivo della morte dell’amico, Achille e Gilgamesh (238); inoltre, nella seconda parte del testo il protagonista sperimenta un rito di passaggio («Orfano e derelitto, proprio nel momento in cui la sua fiammella si sta estinguendo, viene salvato da due donne fuori dal comune, due fate nordiche in abiti borghesi [...] che lo introdurranno a nuove verità, completeranno la sua iniziazione», 239).

Un modello di critica che tende a fondersi nel racconto filosofico-spirituale, come – lo ha giustamente notato Pietro Citati – nelle pagine di Cristina Campo,⁴⁶ e anche, si potrebbe forse aggiungere, un paradigma che si inserisce in una riflessione novecentesca sulla sopravvivenza dell’antico e la rintracciabilità di sue tracce fantasmali (Didi-Huberman).

La distanza dalla ‘critica letteraria’ si riallaccia a testi come *Vere presenze* di George Steiner,⁴⁷ evidenziando un’insofferenza per il linguaggio codificato e per un’istituzionalizzazione della pratica interpretativa,⁴⁸ sostituita da una concezione della lettura testuale come recupero e ritrovamento di una forma d’esistenza⁴⁹ (conoscenza della persona prima che del testo, secondo la lezione di Cesare Garboli)⁵⁰ e come emersione della soggettività stessa del critico.⁵¹ Proprio partendo dal concetto di città secondaria di Steiner, Trevi scrive: «Dove c’erano eventi, proliferano adesso giudizi e descrizioni, esperienze mediate, perenni differimenti» (*La resistenza alla teoria* 84).⁵² Importanti sono «i linguaggi che introducono alla cosa stessa» (*Sapersi molto vicini*) e non i linguaggi che parlano dei codici, vale a dire di se stessi, come avviene secondo Trevi nel decostruzionismo (tra l’altro il riferimento alla cosa stessa è quasi una citazione da *Tifone* di Conrad e assume preciso valore teoretico – Trevi, *La cosa vera* 99-141). Compito della critica è fare in modo che l’opera non perda il contatto con l’esperienza ed evitare un approccio autodirezionato, cerebrale e narcisistico, consapevole della provocatoria idea che l’uomo non è un animale simbolico espressa dal *Territorio magico* di Bonito Oliva, esplicitamente richiamato da Trevi. Soggettività e indicazione della letteratura come vettore trasformativo del lettore sono peraltro tra i più importanti enzimi di un modo di concepire la critica oggi (Giglioli, *Oltre la critica*). Si possono in questa prospettiva spiegare le parole fortemente simpatetiche dedicate da Trevi a David Shields, capace di riproporre con forza –

⁴⁶ «La critica letteraria è un’arte che vive e fiorisce nella misura in cui si nega, si cancella e sparisce in un’altra arte. Aspira a diventare romanzo, racconto, ritratto psicologico, osservazione e meditazione morale, aforisma, allegoria, ricamo e costruzione simbolica, storia metaforica dell’universo. Il vero maestro di Emanuele Trevi [...] è una scrittrice luminosa, Cristina Campo; e la sua grande maestra, Simone Weil» (Citati, *La bellezza che brucia*). Cfr. anche Citati, *Cristina Campo*.

⁴⁷ Trevi cita il libro di Steiner in *Istruzioni per l’uso del lupo* 21-22. Il rapporto Trevi-Steiner è ricordato anche da Zinato, *Editoria e critica* 107.

⁴⁸ Trevi, *Istruzioni per l’uso del lupo* 6-8.

⁴⁹ Trevi, *Istruzioni per l’uso del lupo* 9.

⁵⁰ Oggetto «di questa “conoscenza” non è un testo ma direttamente la persona che ne è autrice. Qui viene a giorno un altro precedente [...] quello di Cesare Garboli» (Cortellessa, *Narratori degli Anni Zero* 338-339). Cfr. Rondini, *Da Matilde Manzoni a Natalia Ginzburg*.

⁵¹ Cfr. Rondini, *Autobiocritiche*.

⁵² Trevi ha recensito anche l’ultima edizione del Meridiano di La Capria: Trevi, *Novant’anni e una vita da vivere*.

anche dal punto di vista del linguaggio – un’idea di romanzo che non sia quella, piatta e standardizzata, del contenitore di trame bensì quella di una ricerca di trascrizione dell’esperienza che ibridi fiction, soggettività e memoria (Trevi, *La letteratura sperata*). La componente iniziatica possiede infatti una natura esperienziale, che fa travalicare la dimensione puramente testuale di un’opera per considerarla, invece, traccia o segno vissuto (e ri-vissuto); in tale prospettiva si noti la presenza non esclusiva ma significativa, nelle letture treviane, di testi di viaggio o marinareschi (*Gordon Pym* di Poe, *Viaggio in Oriente* di Nerval, *Moby Dick*, *Typee* sempre di Melville, *La linea d’ombra* di Conrad – un vero e proprio rito di passaggio iniziatico –,⁵³ *Il grande viaggio in slitta* di Rasmussen, *Al paese dei Tarahumara* di Artaud, *L’odore dell’India* di Pasolini, *Il pesce-scorpione* di Bouvier, *Esperimento con l’India* di Manganelli, *Viaggi e altri viaggi* di Tabucchi,⁵⁴ *Paradiso e inferno* di Stefánsson) o di narrazioni focalizzate sull’adolescenza – età iniziatica per eccellenza – da *I ragazzi della via Pál* a *Il grande Meaulnes* fino al recente *Niente* di Janne Teller.⁵⁵ Esclusi naturalmente i viaggi forzati collegati alla Shoah, la fenomenologia del viaggio e della partenza volontaria è collegata all’idea elaborata da Eliade della vita come inevitabile ‘fallimento’, vale a dire come ineludibile – per chi lo voglia compiere – percorso iniziatico, ‘obbligatorio’ desiderio di morte e rinascita, ricerca di una visione paligenetica (Eliade, *La nascita mistica* 192-193).⁵⁶ Così il libro e gli scritti di Artaud nati dal suo viaggio presso i Tarahumara rappresentano un *corpus* testuale in cui «la letteratura e l’esperienza rimangono incollate l’una all’altra, e costrette a decidere l’una del senso dell’altra» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 51). L’apprendistato filosofico-religioso e il vero e proprio *iter* iniziatico sono stati per Pitagora, nelle parole di Schuré, non «vana teoria» bensì «esperienza vissuta» (209): frutto di quest’ultima sono ulteriori esempi il *Ramayana* scritto da Valmiki, l’eremita incamminato sulla strada della perfezione;⁵⁷ i racconti taoisti *Il cavo e il vuoto* di Lieh-tzu;⁵⁸ le *Metamorfosi* di Apuleio; le *Lettere* di S. Paolo; il *Libro dell’esperienza* di Angela da Foligno; il *Grande viaggio in slitta* di Rasmussen;⁵⁹ *Gli insegnamenti di don Juan* di Castaneda con la loro natura composita di ricerca antropologica e al contempo di racconto dell’esperienza individuale.⁶⁰ La letteratura «non è qualcosa di “scritto bene”» ma, piuttosto, «una forma di conoscenza del mondo in cui, al soggetto astratto di ogni altro ordine del sapere, si sostituisce un individuo unico, psicologicamente e storicamente determinato, irripetibile nella sua conformazione» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 28). In tale prospettiva «gli strumenti della letteratura si rivelano insostituibili, non perché attraverso il loro impiego sia possibile manipolare e deformare la realtà a proprio piacimento, ma in virtù del loro potere di conferire una misura individuale, e dunque umanamente credibile, all’esperienza che viene raccontata» (29); insomma, la «letteratura è la lingua dell’individuo» (32), è una sostanza individualizzante che fuoriesce dal perimetro rigorosamente estetico per farsi veicolo di esperienza di *un* soggetto (come scrive anche il Philip Roth de *I fatti*, esplicitamente menzionato dallo stesso Trevi, *Il viaggio iniziatico* 28).⁶¹ Concetto ribadito anche nella recensione a

⁵³ Trevi, *Musica distante* 52.

⁵⁴ Cfr. Trevi, *Se on the road appare Leopardi*.

⁵⁵ Cfr. Trevi, *L’utopia concreta di via Pál* e *Quando i ragazzi scelgono di sfidarsi*.

⁵⁶ Un profondo e originale esempio di autobiografia iniziatica in Ricci.

⁵⁷ Trevi, *L’onda del porto* 71.

⁵⁸ Il volume fa parte della collana UtetExtra diretta da Trevi e Luna Orlando. Si veda sul volume e sulla collana la recensione di Pietro Citati (*In principio fu il silenzio del mondo*).

⁵⁹ Trevi, *Gianni Celati*. Oltre che esploratore, «Rasmussen era anche uno scrittore di prim’ordine».

⁶⁰ Trevi, *Il viaggio iniziatico* 30.

⁶¹ «Per me, come per quasi tutti i romanzieri, ogni avventura dell’immaginazione comincia laggiù, con i fatti, con lo specifico» (Roth 3).

Il fuoco e il racconto di Agamben (Trevi, *Il nuotatore di Kafka*) e che trova rispondenza nel richiamo alla focalizzazione su individui singoli tipica del romanzo, rimarcata dalle più recenti teorie (Mazzoni 178, 366-367 e *passim*).

Da tale impostazione deriva il rifiuto della letteratura come frutto di competenze prettamente tecniche e di sperimentazioni (o compiacimenti) formali, tratto che accomuna Trevi ad alcuni 'suoi' autori come La Capria (*Letteratura e salti mortali* e *Lo stile dell'anatra*) o Cristina Campo (*Parco dei cervi* 91). E deriva anche il rifiuto di considerare la pratica letteraria come oggetto di esclusiva interpretazione intellettuale a discapito della sua carica mitica, sensoriale, rappresentativa, come insegna Susan Sontag.⁶²

La critica posseduta dal demone intellettualistico partorisce infine anche, in ultima analisi, letture che anestetizzano la carica extratestuale della letteratura: *Se questo è un uomo* di Primo Levi (un capitolo del quale, ricordiamo, si intitola *Iniziazione*)⁶³ o il *Diario* di Anna Frank non sono solo libri; *solo* libri, li ha fatti diventare l'irrigidimento amministrativo della cosa letteraria. Trevi associa la sua riflessione agli sconvolgimenti bellici e alle atrocità che si andavano verificando (1997) nella ex-Jugoslavia, in particolare in Bosnia: «Pensavamo che Primo Levi avesse scritto in quella sua prosa meravigliosa [...] *Se questo è un uomo* perché non ci fossero più campi di sterminio. E invece, li abbiamo rivisti in televisione: gli stessi corpi offesi e denutriti [...]. Vuol dire che *Se questo è un uomo* o il *Diario* di Anna Frank hanno perso la loro guerra. Sono diventati oggetto di ipotesi e di valutazioni tutte astratte, magari difformi, ma comunque complici di un'ideologia a basso rischio, nella quale un libro sta in un luogo e la Bosnia in un altro» (Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* 44).

Forse in queste considerazioni si può vedere un modo in cui la 'giovane critica' tocchi una forma di impegno che nasce dagli assunti del proprio perimetro a partire dal rifiuto della Critica-Istituzione e dalla ricerca dell'esperienza in direzione di una presa di distanza sia dalle tecniche strutturaliste e dal 'piacere del testo' sia dalle ideologie.⁶⁴ Si tocca questo punto perché non sono mancate naturalmente le polemiche verso tale impostazione interpretativa; da chi assume un punto di vista fortiniano, piuttosto insofferente nei confronti di un soggettivismo ritenuto sganciato dagli attriti della Storia (Zinato), nonché da chi vede in essa una prevaricazione dell'Io a scapito del soggetto, di un privato che inibisce l'*agency* verso il mondo, di una condizione esibizionistica che non è «moneta barattabile nello scambio sociale» (Giglioli, *Senza trauma* 56). Inoltre, la chiave d'accesso esperienziale rischia di far promanare l'opera dalla biografia, come ha sottolineato polemicamente Carla Benedetti a proposito della interpretazione sessuologica di Pasolini operata da Trevi (Benedetti, *Il "capolavoro" di Pasolini*). Applicabili a Trevi anche le considerazioni teoriche di Casadei sulla necessità, valida pure qualora il testo punti sull'esperienza, di concepire l'opera nei termini di fatti ri-vissuti (Casadei, *Letteratura e controvalori* 154-156).

⁶² «La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante. Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. [...] Basta con tutti i duplicati, fin quando non torneremo a fare un'esperienza più immediata di ciò che abbiamo. In quasi tutti gli esempi moderni, l'interpretazione è un rifiuto filisteo di lasciare in pace l'opera d'arte. La vera arte ha la facoltà di innervosirci. Ridurre l'opera d'arte al suo contenuto [...] significa addomesticarla. L'interpretazione rende l'arte docile e accomodante» (Sontag 17-18). «Tanto tempo fa (quando la grande arte era rara) interpretare le opere d'arte doveva essere un'operazione rivoluzionaria e creativa. Oggi non lo è più. Ciò di cui assolutamente non sentiamo il bisogno è di assimilare ulteriormente l'Arte nel Pensiero o (peggio ancora) nella Cultura» (Sontag 17-18).

⁶³ Il concetto di *iniziazione* compare anche in Levi, *I sommersi e i salvati* 1019 e 1070.

⁶⁴ La Porta – Leonelli 108-109.

2. La frattura della modernità e la rinascita sensoriale

La palingenesi parte dalla trasformazione del dispositivo corporeo e sensoriale. Si può collegare simile sovvertimento a quanto Eliade scrive a proposito del percorso iniziatico, che «conduce necessariamente al cambiamento del regime sensoriale: l'apprendista si sforza di "morire" alla sensibilità profana per "rinascere" a una sensibilità mistica» (*Miti, sogni, misteri* 113).⁶⁵

Il viaggio verso il mondo invisibile è il viaggio della perdita di sé, anche e primariamente fisica: la sparizione del vecchio io e l'affrancarsi dalla 'cultura' iniziano con un assottigliarsi della costituzionalità corporea. Eliade sottolinea l'importanza della tecnica sciamanica di meditazione sullo scheletro: «Contemplando se stesso come uno scheletro, lo sciamano abolisce il tempo e si trova di fronte la sorgente eterna della Vita» (110).⁶⁶

Si consideri il caso di Nicolas Bouvier, i cui lettori, una sorta di 'setta' letteraria sparsa in tutto il mondo, «gli riservano una venerazione ai limiti dell'iniziatico» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 51). Nei racconti di Bouvier – a partire dal suo capolavoro, *Il pesce-scorpione* – il tema odepotico, spesso di ambientazione orientale, sostiene un percorso di illuminazione scandito, come vuole ogni *iter* conoscitivo, da una serie di prove e di confini da oltrepassare; ma

quello che rende unico il punto di vista espresso da Bouvier [...] è che questo itinerario è fondamentalmente un processo di alleggerimento, una pratica concreta di inconsistenza e progressiva perdita di spessore. Spesso capitano sotto la penna di Bouvier immagini di questa consunzione, di questo costante *dimagrimento* che coinvolge simultaneamente, come ogni vera felicità, lo spirito e il corpo. Come un panno lavato e strizzato innumerevoli volte diventa sempre più liso, al limite della trasparenza, così il pellegrino sulle strade di quell'Asia di cinquant'anni fa è un uomo sempre più *traslucido*, un febbricitante, un digiunatore. (Trevi, *L'onda del porto* 134)

Si generano quindi una nuova configurazione del proprio assetto psico-corporeo e un alleggerimento della mediazione della *ratio* e dell'enciclopedia culturale nel rapporto con il mondo.

In questa linea di viaggio 'ignorante' rientrano anche *L'odore dell'India* di Pasolini (Trevi, *L'India di Pasolini*)⁶⁷ ed *Esperimento con l'India* di Giorgio Manganelli; in quest'ultimo il sovvertimento dell'approccio intellettualistico alla realtà obbliga la scrittura a farsi carico di una «costante fibrillazione percettiva che si sostituisce al vecchio, furbo, avaro "punto di vista" dei letterati in viaggio» (Trevi, *India* 360). *L'Esperimento* mette in discussione proprio «il prestigio della vista, cioè del senso più compromesso con la sfera mentale dell'esistenza» (359). Eliade, i cui libri erano molto ben conosciuti da Manganelli (Cavadini), ha parlato della trasformazione di regime sensoriale come importante tappa iniziatica; come del resto Jung, anch'egli presente nella biblioteca manganelliana,⁶⁸ aveva sotto-

⁶⁵ Scrive ancora lo studioso: «il simbolismo della morte mistica [...] si traduce [...] con *la volontà di cambiare il regime sensoriale*» (112).

⁶⁶ Lo stesso processo di perdita della consistenza di libro si può collegare alla medesima mitologia del dimagrimento (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 51).

⁶⁷ Trevi è tornato sul tema indiano in *Altro non intendo per India*.

⁶⁸ Per il riferimento agli studi di Paul Radin sul briccone divino (condotti sotto la supervisione di Kerényi e Jung), cfr. Cortellessa, *Giorgio Manganelli* 278 (ma è da vedere tutto il saggio).

lineato la necessaria messa in crisi di una mentalità eurocentrica (Nigro su Carl Gustav Jung e Aniela Jaffè). È interessante notare come il Manganelli di Trevi non sia quello 'postmoderno' dei nuovi commenti o delle paludi definitive bensì quello più esperienziale del viaggio.

Un 'esperimento' simile a quello indiano Manganelli aveva condotto con l'Europa dell'estremo Nord (Scandinavia, Islanda, isole Far Øer) de *L'isola pianeta*⁶⁹ (libro forse non estraneo all'interesse di Trevi per autori come Stefànsson). Il viaggio si carica di timbri iniziatici, sciamanici (Manganelli, *L'isola pianeta* 122-128 – il capitolo s'intitola «Il tamburo dello sciamano»)⁷⁰ e si configura come archeologia dell'Antico (le saghe medievali sono lo «stupendo documento della morte del Nord arcaico», 138) e addirittura del preumano nelle pagine dedicate all'Islanda (81). La dimensione sensoriale era stata indicata come elemento da recuperare (un'altra 'musica' perduta) anche da Susan Sontag: «L'interpretazione dà come scontata l'esperienza sensoriale dell'opera d'arte e se ne serve come punto di partenza. Ma oggi non si può più darla per scontata. Basti pensare alla moltiplicazione delle opere d'arte a disposizione di ciascuno di noi, che s'aggiungono ai sapori, agli odori e agli spettacoli contrastanti dell'ambiente urbano per bombardare i nostri sensi. La nostra è una cultura basata sull'eccesso, sulla sovrapproduzione, da cui consegue una costante diminuzione di acutezza della nostra esperienza sensoriale. Tutte le condizioni della vita moderna – la sua abbondanza materiale, il suo affollamento – congiurano a ottundere le nostre facoltà sensorie» (25-26).

La sensorialità richiama, in un particolare circolo ermeneutico, l'età primitiva: riflettendo sulla perdita di un'originaria *koìnè* tra uomo e animale, il narratore de *L'onda del porto* medita sulla grave scomparsa di «una particolare capacità sensoriale, di una particolare disposizione all'ascolto. Deve essere esistito un tipo d'uomo [...] in grado di capire le storie di quei piccoli scoiattoli, per poi raccontarle a sua volta. La "epopea animale dell'uomo primitivo" allora non significherebbe solo che l'uomo primitivo ne è l'autore. No, quest'uomo ultrasensibile e allucinato aveva dentro di lui una certa corda, che adesso è spezzata o allentata, capace di vibrare a quel suono, di tradurlo in immagini che si concatenavano in visioni complesse, miti, epopee» (Trevi, *L'onda del porto* 38 – cfr. anche 42). Non per nulla in queste pagine la 'cultura' è considerata come pregiudizio, metodo di anestetizzazione preventiva di qualsiasi sorpresa (111). In fondo la scoperta 'naturale' di stati coscienziali, di ossessioni, lo scavare ingenuo (*e quindi* tremendo) nella psiche senza preventive mediazioni intellettuali è quello che ha consentito alla letteratura di essere avanguardia gnoseologica e rampa di lancio dei saperi più rivoluzionari: basti pensare a un libro come *Gradiva* di Jensen, in sé non un capolavoro ma in grado tuttavia di stimolare l'interesse di Freud (Trevi, *Cari psicoanalisti*).

Alle spalle di tutte le considerazioni precedenti si può scorgere molto probabilmente un retroterra leopardiano, visto che era stato il poeta di Recanati a percepire, da antropologo culturale *ante litteram*, la modernità come affetta da «perdita di autenticità» e soprattutto «desertificazione della sensibilità» (Trevi, *Leopardi prosatore* 478) – e molto significativa in tal senso è anche la disastrosa esperienza urbana del poeta recanatese (Trevi, *Stupido, inetto, morto internamente*).⁷¹ In fondo il *Typee* di Melville è un viaggio verso una bellezza originaria e una sapienza millenaria prima della loro sparizione (Trevi, *I piaceri dei sensi*) e lo stesso *Clarel* è nella lettura di Zolla una disincantata meditazione, intrisa di pessimismo, sulla modernità.

⁶⁹ Giorgio Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006.

⁷⁰ Ivi, pp. 122-128 (il capitolo si intitola *Il tamburo dello sciamano*).

⁷¹ Per la segnalazione di questo saggio si ringrazia Marcello Verdenelli.

Si tratta di un discorso che consente di legare Trevi a un'importante linea della tradizione letteraria italiana, situata in una zona di frattura culturale, tra Leopardi e Monti, alle soglie della modernità. A Vincenzo Monti, Trevi riconosce il merito non solo di essersi fatto portavoce di una difesa della mitologia, quanto, soprattutto, di averne inteso al contempo la morte e la parallela 'resurrezione' – artificiale – nella letteratura, che quindi «potrà evocare e assimilare tutte le “favole antiche” ma come coltivandole in serra: al di fuori, per così dire, del loro ecosistema d'origine, ormai smarrito per sempre» (Trevi, *Sul buon uso del mito* 54).

Occorre allora ammettere che

ogni scrittura che tenti di catturare qualche bagliore della luce mitica è già, giocoforza, moderna – a qualunque epoca appartenga. Non c'è una sostanziale differenza tra Plutarco che racconta la storia di Iside e Osiride [...] e gli studi intrapresi in pieno Novecento da Giorgio Colli, nella loro ardita e rapinosa esplorazione del sottilissimo confine che unisce e separa mito e *logos* filosofico. Oggetto ermeneutico per eccellenza, il mito è sempre già accaduto, e raccontarlo ancora è l'unica strada possibile della sua comprensione. (55)⁷²

Seppur letteraturizzati – come aveva intuito Manganelli, per il quale la letteratura è una «pseudoteologia» (Manganelli, *La letteratura come menzogna* 222-223) – ed evocati nel mondo del disincanto, gli dei e le mitologie (e quindi le stesse storie iniziatiche) non sono un codice morto: sono antichi, 'inattuali', perduti, sono musica distante, ma non irrimediabilmente defunti; sono presenti malgrado tutto. La modernità è allora il tempo in cui alla letteratura rimane impresso un residuo della sua funzione religiosa; Poe e Nerval sono in tal senso figure di santità: i due scrittori «incarnano alla perfezione quel passaggio dalla religione alla letteratura che è come il peccato originale e l'atto di fondazione della modernità» (Trevi, *Il viaggio iniziatico* 105). Non a caso lo scrittore francese si era incamminato alla ricerca di Iside e di Apuleio (Nerval, *Iside* 137-148).⁷³

Un elemento di continuità e contemporaneamente uno spartiacque tra sacro e letterario – da considerare quindi all'interno di una cultura secolarizzata – era già mostrata dal *Werther* di Goethe, che Trevi considera, sulla base di alcune pagine di Robert Darnton, il primo testo laico letto come un libro religioso (Trevi, *Werther* 14). Riflessioni omologhe si ritrovano in Agamben, in particolare laddove il filosofo ricorda, sulla scia degli studi di Kerényi e di Merkelbach e citando tra l'altro Apuleio, la derivazione del romanzo da miti e misteri iniziatici⁷⁴ e definisce il racconto letterario la «duce nera» di un «mistero perduto» (13).

⁷² Per il riferimento a Plutarco, cfr. Colli. Si può forse associare a queste riflessioni l'articolo di Trevi sulla pittura di Watteau e Fragonard, che celebra, nel suo punto massimo di splendore, e quindi *in nuce* già declinante, la 'bella giornata' delle feste galanti: Trevi, *Cronaca estasiata*.

⁷³ Sulla storia e la ricezione della mitologia isidea, cfr. Baltrušaitis.

⁷⁴ «Che il romanzo derivi dal mistero è un fatto ormai acquisito [...]. Kerényi e, dopo di lui, Reinhold Merkelbach hanno dimostrato l'esistenza di un legame genetico fra i misteri pagani e il romanzo antico, di cui le *Metamorfosi* di Apuleio [...] ci forniscono un documento particolarmente convincente. Questo nesso si manifesta in ciò, che, esattamente come nei misteri, noi vediamo nei romanzi una vita individuale legarsi a un elemento divino o comunque sovrumano, in modo che le vicende, gli episodi e le ambagi di un'esistenza umana acquistano un significato che li supera e li costituisce in mistero. Come l'iniziato, assistendo nella penombra eleusina all'evocazione mimata o danzata del rapimento di Kore nell'Ade e della sua annuale riapparizione sulla terra in primavera, penetrava nel mistero e trovava in questo una speranza di salvezza per la sua vita, così il lettore, seguendo l'intrigo di situazioni ed eventi che il romanzo intesse pietosamente o ferocemente intorno al suo personaggio, partecipa in

La modernità ha inoltre ratificato il sapere come insieme di segmenti separati e chiusi nella propria unicità. Invece, come nei racconti taoisti, che affondano la propria origine in una semiosfera simbolica indifferenziata,⁷⁵ la letteratura viene spesso riportata da Trevi a una sorta di paradigma non specialistico che comprende una più generale espressività artistico-antropologica nella quale si collocano anche pittura e musica, entrambe cooptate nel riaprire il varco religioso-primordiale.

Particolarmente rilevante in tal senso la riflessione su Lily, la pittrice protagonista di *Gita al faro* di Virginia Woolf. Il suo percorso di formazione non consiste nel raggiungimento di una maturità e di una grandezza artistica – rimarrà anzi pittrice dilettante – quanto nel saper cogliere, dopo una fulminea visione interiore, l'essenza, la 'presenza',⁷⁶ la verità di un dato frammento del mondo: «Non è una questione di tecnica, di maggiore o minore abilità dell'esecuzione. In questione è la possibilità della pittura di farsi carico integralmente del significato della presenza. In un certo senso, Lily assomiglia più al pittore d'icone di Pavel Florenskij che a un artista inglese degli anni Venti. Per Florenskij, ciò che è essenziale nell'icona non è il valore artistico, ma la sua qualità di porta d'accesso al mondo sovrasensibile, al mondo della verità» (Trevi, *Musica distante* 37). Il pittore di icone diviene una sorta di ombra ancestrale di Lily perché egli «rivela allo spirito la sua splendida visione della *purezza primordiale* in forme così direttamente intuitive, che in esse si incarnano i canoni universalmente umani ed essendo esse rivelazioni uniche della vita in Cristo [...] rivelano altresì le forme sacre primordiali dell'umanità intera» (Florenskij 89 – corsivo nostro). Così, la pratica artistica di Lily si assimila all'atto di preghiera in quanto non cerca di raffigurare analogicamente, di rappresentare simbolicamente l'oggetto ma di entrare in «relazione diretta, una relazione di verità, *con la cosa stessa*» (Trevi, *Musica distante* 38). In particolare, Trevi si riferisce a questo passo: «Non si tratta di discutere se una donna è stata raffigurata bene o male, o se questo 'bene' o 'male' in misura significativa dipenda dall'intenzione dell'artista, bensì se effettivamente si tratti della Madre di Dio» (Florenskij 82-83). L'immagine è allora reale perché visione singola, visione effettuata da un singolo soggetto (Lily); la letteratura non è tecnica ma conoscenza attraverso visione soggettiva: le cose solo così possono essere considerate vere e reali; non importa la bravura, bensì una presa conoscitiva, una *mathesis singularis* che tende a scavalcare l'esteticità a favore della particolarità soggettiva che produce la verità della cosa stessa. Visione ed esperienza si riconnettono. Francis Bacon del resto 'non sa' disegnare⁷⁷ allo stesso modo in cui il grande nuotatore di Kafka 'non sa' nuotare (Kafka 883-884) – vale a dire non

qualche modo alla sua sorte, introduce comunque la propria esistenza nella sfera del mistero» (Agamben 9).

⁷⁵ «È un mondo in cui non si sono ancora tracciati confini ben precisi fra la filosofia e l'arte di tirare con l'arco, tra la religione e la magia» (Introduzione a Lieh-tzu 2). Allo stesso modo si muovono tra sacro e letteratura le favole de *Il saggio e l'elefante* (il volume fa parte anch'esso della collana UtetExtra diretta da Trevi e Orlando).

⁷⁶ Si vedano passi del romanzo come questo: «Ella doveva cercare d'impadronirsi di qualcosa che le sfuggiva. Le sfuggiva al pensiero della signora Ramsay; le sfuggiva al pensiero del suo quadro. Le venivano in mente frasi, visioni pittoriche. Visioni, frasi bellissime. Ma ella voleva impadronirsi del fremito stesso dei nervi, della cosa in sé, prima della sua trasformazione concreta» (Woolf, *Gita al faro* 209-210).

⁷⁷ «Littell recupera un'affermazione [...] che sembra solo una battuta e invece rivela più di interi trattati: "Non so disegnare. Se lei mi chiedesse di disegnare qualcosa, non penso che ne sarei capace". Ma cosa significa [...] questa incapacità di disegnare? Niente di meno che il punto di origine, il big bang dell'intera opera. Il disegno non sparisce, ma viene assorbito dal gesto della pittura, e nello stesso tempo totalmente sottratto alla sfera del mentale» (Trevi, Recensione a *Trittico*).

concepiscono il loro operato come tecnica e la loro opera è scoperta, non elaborazione di contenuti già completamente conosciuti.

Una perfetta sintesi di questo discorso è la grotta di Altamira in cui il segno è al contempo artistico – metafora di un'idea primitiva di letteratura come rito strettamente intrecciato agli stadi e ai codici della vita – e, prima ancora, antropologico, legato alla cultura materiale e ai bisogni dell'esperienza, anche qui con la cosa stessa. Il primitivo non affranca l'espressività dalla scansione vitale, non indulge alle tecniche, non rintraccia le macrostrutture dei testi, ma decostruisce proprio l'artificio e vincola il segno alla datità mondana e del sé. L'uomo di Altamira opera cioè *prima* della separazione forzosa dei domini dell'estetica e della conoscenza, in cui le pratiche segniche – anche quelle iconiche – non erano supporto di poetiche ma una necessità, un valore d'uso (Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* 40-41). Si leggano in tale prospettiva, che coniuga ancora il primitivo al superamento della barriera istituzionalmente artistica, e in sostanza al superamento delle mediazioni simbolico-analogiche delle scritture, anche le riflessioni sui disegni dei bambini indiani che sembrano emanare «una specie di sottile potere taumaturgico, una volontà di protezione e di incoraggiamento. Provo sempre questa venerazione per le immagini che in qualche modo mi danno l'impressione di mirare dritte a un'essenza, a un nocciolo, al versante più nascosto e sfuggente delle apparenze. Come i pesci e le navicelle dei primi cristiani, sulle pareti delle catacombe» (Trevi, *L'onda del porto* 127). Un'espressività diretta, ancora legata al religioso, caratterizza anche scritture più elaborate come *Il libro dell'esperienza* di Angela da Foligno in cui la letterarietà si stinge, deflagra a vantaggio di una icasticità, di una 'evidenza' che azzerà qualsiasi ornato (Trevi, *L'onda del porto* 76-77).

Per questi motivi, non pochi romanzi della biblioteca di Trevi hanno infatti come protagonisti artisti o appartenenti al mondo dell'arte: oltre alla pittrice della Woolf, vi compaiono il Pons di Balzac, Swann, il raffinato esteta della *Recherche* proustiana, opera farcita di riferimenti artistici, il pittore fallito Fidelman di Malamud, Utz di Chatwin (del resto già il Werther goethiano era un disegnatore);⁷⁸ anche la Grande Illusione, la maya, ne *L'onda del porto* è una sorta di pittrice, soprattutto laddove lascia intuire in alcuni luoghi, «non segnati in nessuna carta», che il velo sottile delle apparenze, lo strato che ricopre la realtà-nulla, possa essere superato: si tratta infatti di un «ultimo esercizio di acquarello prima del nulla, prima della realtà» (Trevi, *L'onda del porto* 53). L'attenzione per la pittura è attestata poi dalle pagine su Botticelli, Vermeer (Trevi, *Musica distante*), Hokusai (Trevi, *L'onda del porto* 110-124), Giosetta Fioroni (Trevi, *Giosetta apprendista stregona*), Zurbarán (Trevi, *Le cose di Zurbarán*), per citarne solo alcune: tale presenza, al pari della musica, si motiva perché essa rappresenta una componente di un'espressività ancora indivisa, antispecialistica, non 'addomesticata' in generi e schemi; e non si dovrà dimenticare che la pittura è stata per secoli depositaria di saperi iniziatici, come mostra un classico della critica artistica del Novecento, *Misteri pagani nel Rinascimento* di Edgar Wind.

La metafora musicale è a sua volta importante perché pure il codice sonoro è *senhal* del sapere iniziatico perduto e di un mondo primitivo-antropologico; lo si ritrova nelle stesse fonti treviane come il *Pesce-scorpione*: «Il tempo era sospeso. [...] c'era una perfezione sovrana e caduca, e una musica che riconoscevo. La lira d'Orfeo o il flauto di Krishna. Quella che risuona quando il mondo appare nella sua *trasparenza e semplicità originali*» (Bouvier, *Il pesce-scorpione* 4). Il perimetro musicale scatta significativamente nel viaggio indiano di Manganelli, a contatto con la sfera del sacro (il tempio di Ellora): «Il regime percettivo più adatto a questa prospettiva-sintomo non a caso è più vicino alla poesia e al

⁷⁸ Balzac, Proust, Chatwin (con il saggio di Benjamin su Fuchs) sono menzionati in Trevi, *Il collezionista come personaggio*.

limite alla musica che alla linearità di qualunque discorso referenziale, che presuppone un altrettanto “lineare” funzionamento dei sensi» (Trevi, *India* 360). Lo scheletro che poco fa si richiamava possiede, inoltre, in questo circolo antropologico-artistico, una sua musica (Artaud 148). La dimensione sonora ritorna nei simboli mariani presenti nella pittura di Zurbarán: elementi come l’acqua e la rosa che compaiono ciclicamente in molte opere dell’artista vanno a formare una ‘litania’ il cui valore espressivo consiste proprio in tale circolarità di riferimenti; la pittura di Zurbarán diviene in tal modo musica religiosa: la litania «è un tipo di discorso in cui la variazione e la ripetizione, alleandosi, finiscono per prendere il sopravvento sul significato in quanto tale. Il linguaggio evoca e celebra molto più di quanto designi e interpreti, usurpando prerogative che appartengono di diritto alla musica. Come nella recitazione dei mantra nei monasteri buddisti, anche in queste forme di devozione popolare cattolica la durata ha un’importanza molto maggiore dello sviluppo narrativo – il cerchio divora la linea» (Trevi, *Le cose di Zurbarán* 125).

Pittura e musica sono intrecciate in *Ritratti di Fidelman* di Malamud, definito nel titolo originale come esposizione (*Pictures of Fidelman: An Exhibition*), con richiamo ai *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij⁷⁹ e forse si potrebbero considerare in tale luce i riferimenti musicali richiamati da Trevi per alcuni autori come Kerouac, per esempio il bepop per la scrittura e il ritmo di *On the road* e de *I vagabondi del dharma* (Trevi, *Sulla strada*).

3. In dialogo con Celati, Citati e Calasso

Studiato e assorbito negli anni giovanili, il sapere etno-antropologico occupa un posto molto rilevante nella poetica di Gianni Celati (Cortellessa, *Africa*). Per non fare che qualche rapido esempio, in *Fata Morgana* vengono descritti i riti iniziatici cui sono sottoposti gli adolescenti (137-138) e anche il recente *Passar la vita a Diol Kadd*, ambientato in un micro-villaggio del Senegal, vi fa riferimento (17 e 21), configurandosi esso stesso come viaggio iniziatico. Trevi stesso, parlando del *Grande viaggio in slitta* di Rasmussen, sottolinea questo fondamentale versante della poetica celatiana e iscrive lo scrittore nel perimetro di un’anamnesi, di un’operazione archeologica volta a recuperare una *koine* gnoseologica ed esperienziale: «Nell’idea di letteratura che Celati ha nutrito e sviluppato lungo tutta la sua carriera, idea fondata sulla continua circolarità della parola e dell’ascolto, questa situazione dello scrittore che arriva *in extremis* a dare voce a un mondo in via di sparizione è quella fondamentale» (Trevi, *Gianni Celati*). Ed è proprio Rasmussen a rappresentare l’*exemplum* di questo discorso: il viaggiatore danese-groenlandese, mistico vagabondo, entra in contatto con gli eschimesi prima che la loro civiltà fondata sullo sciamanesimo venga distrutta dall’uomo bianco. Pur non essendo uno ‘studioso-scienziato’ (come non lo era Schuré), le capacità di ascolto di Rasmussen e la sua passione di archeologo culturale lo apparentano alla costellazione di testi paradigmatici treviani:

Solo nel 1951 Mircea Eliade pubblicherà la sua opera fondamentale sullo sciamanesimo e le cosiddette ‘tecniche dell’estasi’. Rasmussen non possiede un raffinato quadro teorico, ma in compenso è uno straordinario ascoltatore [...] Rasmussen insomma è uno di quegli uomini preziosi che sono stati capaci, con la passione e l’intensità delle loro domande, di farsi carico di tradizioni millenarie un attimo prima che la modernità le estinguesse senza rimedio. Appartiene alla stessa famiglia di John Neihardt, che ascoltò le storie dei pelleros-

⁷⁹ Trevi, *Iniziazione e metamorfosi* 10.

sa dalla bocca di Alce Nero, e di Marcel Griaule, etnologo francese che fu ammesso alla ‘conoscenza medica’ dei dogon del Mali. (Trevi, *La metafisica del viaggio*)

Sembra questo l’impegno della poetica treviana, quello di non recidere il filo con il sapere del *mitos*, in tal modo apparentandosi alla riflessione di Roberto Calasso, esplicitamente citato da Trevi,⁸⁰ del quale si possono richiamare le meditazioni sul tramonto del ‘religioso’ nella modernità, soppiantata da un nuovo idolo, la Società (Calasso, *La letteratura e gli dei* 143-145), e soprattutto quelle sulla residenza del letterario nelle zone di *manque*: «La perdita precede ogni presenza; questo è il regime in cui vive ogni immagine. E questo permette di capire perché la letteratura abbia così agilmente ritrovato e ristorato gli idoli fuggiaschi, in quanto guardiana di ogni luogo attraversato da fantasmi» (103). I motivi della morte come atto fondativo-generativo e della rinascita di un *mundus imaginalis* erede di un universo remoto e distante ritornano nelle riflessioni di Trevi su un’altra opera di Calasso, un nuovo ‘esperimento’ con l’India, *L’ardore*, saggio dedicato ai riti vedici praticati nell’India settentrionale, attorno al 1000 a.C., dagli Arya e alle loro complesse liturgie sacrificali, unico modo per avvicinarsi agli dèi.⁸¹ Calasso «sa bene che nessuna iniziazione posticcia può riscattare la condizione di eterni profani che ci è toccata in sorte. Ma non siamo incapaci di quella forma di *ardore* che consiste nell’attenzione, nello studio, nell’invenzione di nuove forme. I confini dell’Aryavarta, che per gli uomini vedici coincidevano con quelli del mondo intero inteso come terra dei sacrifici, si sono ristretti alla mente dei singoli. Lamentarsene non servirebbe a nulla. È lì che bisogna giocare la partita [...]. Ed è lì che le tracce di una vita inconcepibile e le parole di una lingua morta possono riverberare ciò che resta della loro luce» (Trevi, Recensione a *L’ardore*).

Ritornano anche qui parole-chiave della poetica di Trevi: infatti gli Arya – i nobili, secondo la definizione che gli uomini vedici davano di se stessi – erano «esseri remoti, non solo dai moderni ma dai loro contemporanei antichi. Distanti non già come un’altra cultura, ma come un altro corpo celeste» (Calasso, *L’ardore* 17). E caratteristiche non troppo dissimili si possono predicare anche dei Tarahumara di Artaud, una Razza-Principio che vive in un mondo anacronistico (Artaud 90).

A fronte di alcune convergenze, l’idea di letteratura assoluta di Calasso è però in ultima istanza diversa da quella di Trevi, probabilmente meno disposto a farsi lusingare da una concezione che rischia di portare il testo fuori da un perimetro umano-esperienziale, a vantaggio di un assoluto iperuranico focalizzato su alterità ultramondane.

Oltre che con Calasso, il discorso dello scrittore romano mostra alcuni punti di contatto con quello di Pietro Citati, un «mago della critica» le cui letture hanno spesso tratto alimento da saperi ‘iniziatici’, come il neoplatonismo, la gnosi o la Cabala (Lagazzi, *Il mago della critica* 67-76); il *Viaggio iniziatico* è tra l’altro a lui dedicato. Ne *La luce della notte* – ricordata da Trevi nel suo contributo per l’*Atlante* einaudiano – si fa più volte riferimento alla letteratura come racconto di iniziazioni e depositaria dei segreti della metamorfosi («la letteratura non può raccontare che magia e metamorfosi», 97); si pensi ai capitoli dedicati a *Iside e Osiride* (86-93) di Plutarco o alle *Metamorfosi* di Apuleio (93-109); del resto,

⁸⁰ «“La composita tribù degli dei – ha scritto Roberto Calasso – sussiste ormai soltanto nelle sue storie e nei suoi idoli dispersi”. Eppure, “il potere delle loro storie continua ad agire”. Anche in un mondo dove “la via del culto” è irreparabilmente sbarrata. Perché nel frattempo, quasi a compensare quel portentoso fenomeno di impoverimento spirituale a fantastico che gli uomini dell’età romantica per primi hanno presagito con tanta lucidità, “apparire nei libri” è diventata “la condizione naturale degli dei”» (Trevi, *Sul buon uso del mito* 55 – per la citazione di Roberto Calasso, cfr. *La letteratura e gli dei* 28-29).

⁸¹ Si tratta di rituali descritti, in sanscrito, nel *Brahmana dei cento cammini*.

Plutarco si poteva già considerare un precursore di questo discorso con la sua affascinata rievocazione di una cultura, quella egiziana, ormai – già per un greco antico – perduta (allo stesso modo in cui Platone, nella lettura di Giorgio Colli, provava nostalgia per la sapienza greca antecedente).⁸² Il critico afferma che, potendo scegliere in quale epoca storica del passato vivere, non avrebbe scelto né l'Atene di Pericle né la Roma di Virgilio bensì l'Urbe o Alessandria d'Egitto tra il primo e il secondo secolo dopo Cristo, quando «molti avvertivano che gli dei, sia quelli antichi, greci e romani, sia quelli nuovi (ma in realtà antichissimi) venuti dall'Oriente, stavano morendo» (Citati, *La luce della notte* 113); non a caso una sezione del volume è intitolata *La morte degli dei*. Questo particolare contrappunto di morte e rinascita⁸³ – vera e propria sistole e diastole della cultura – scandisce anche le pagine riservate a Robert Kirk, l'indagatore del regno segreto delle fate e dei coboldi, rappresentanti ed emissari di una «cultura sepolta» 'conosciuti' attraverso la 'seconda vista', l'unica in grado di percepire il popolo degli spiriti (Citati, *La luce della notte* 382-387). Occorre poi sottolineare che il titolo del capitolo dedicato ad Apuleio (*La luce della notte I*) coincide con il titolo del libro e risuona identico, è il caso di dirlo, nel capitolo focalizzato su un'altra grande storia iniziatica, *Il flauto magico* di Mozart (*La luce della notte II*, 419-440), quasi a rintracciare questa vena sotterranea e fondamentale della cultura europea; il parallelismo Apuleio-Mozart, in relazione alla componente misterico-iniziatica, è esplicitamente richiamato da Citati (*La luce della notte II*, 424-426, 438 con S. Paolo) mentre, in modo omologo, quello Apuleio-Mozart-Collodi è richiamato da Trevi.⁸⁴ Piace qui inoltre ricordare come la stessa interpretazione della *Recherche* proustiana, in particolare di episodi come la morte di Bergotte e il *Septuor* di Vinteuil, ruoti attorno al *tòpos* della patria perduta di derivazione gnostica e si ricollegli alla fenomenologia treviana dell'antiorità (Citati, *La colomba pugnata*, in *La civiltà letteraria europea* 1075-1077);⁸⁵ in modo omologo, la pittura è considerata in relazione al dispositivo iniziatico (Citati, *Il dolore di Demetra*, in *La civiltà letteraria europea* 573-580).

Si ricordava, all'inizio del presente lavoro, come le *Metamorfosi* di Apuleio inaugurassero la narrativa occidentale. Ebbene, le vicende di Lucio rappresentano una traccia numinosa e una scia del sacro: in esse si ritrova anche la memoria della Dea, la divinità principale della civiltà dell'Europa primordiale (7500 -3500 a.C.), uno Spirito Femminile spazzato via dalle migrazioni dei popoli indoeuropei, portatori di mitologie maschili e guerriere: alla Dea «non rimase che un'esistenza impura e sotterranea. La sua ombra riaffiora qua e là, in una leggenda popolare trasmessa per secoli di bocca in bocca o

⁸² «Colli interpreta la nascita della filosofia in Grecia come un processo di decadenza, cioè come la perdita della sapienza originaria (*sophia*), che muore con la scrittura e la genesi del discorso filosofico» (Volpi 254 – scheda dedicata a Giorgio Colli, *La natura ama nascondersi*, 1948).

⁸³ «Solo morendo i miti possono rinascere nuovi e insieme identici, perché tutto, nel mondo, non è che questo: morte e resurrezione: il ciclo cosmico di Demetra e quello di Cristo: il crollo dell'Olimpo o del Walhalla, la caduta degli dei, e il loro ritorno in ogni anima, in ogni racconto che sappia liberarli dalle rovine del tempo» (Lagazzi, *Il castello e il giardino* XXXV).

⁸⁴ «*Pinocchio* ha pagine che rammemorano addirittura [...] *Il flauto magico*, e non si cura di occultare a sua ammirazione per Apuleio» (Trevi, Introduzione a *Pinocchio*).

⁸⁵ Citati si riferisce al *Canto della perla* stabilendo un'analogia con il capolavoro proustiano: «La *Recherche* ricorda che, per qualcuno di noi, come i grandi artisti, esiste una patria sconosciuta: un mondo differente dal nostro, fondato sulla bontà, lo scrupolo, la delicatezza, il sacrificio, il genio artistico e artigiano. Lassù vivono le Leggi: qualcuno, non sappiamo chi, le ha tracciate dentro di noi; e verso di esse noi contraiamo delle obbligazioni. [...] Anche in Proust noi dimentichiamo la nostra patria sconosciuta: cadiamo in questo mondo degradato, veniamo chiusi nel doppio carcere della terra e del corpo. Ma, intorno a noi, quanti segni della vita anteriore!» (Citati, *La colomba pugnata*, in *La civiltà letteraria europea* 1076).

nell'immaginazione di qualche poeta capace di lacerare il velo delle apparenze, per ricollegarsi a una saggezza ancestrale, del quale lui stesso non conosce la portata. Il più sublime esempio di questi imprevedibili riaffioramenti della Dea esiliata è forse la splendida invocazione a Iside che chiude *L'asino d'oro* di Apuleio, romanziere e mago» (Trevi, *Le pari opportunità nella preistoria*).

Forse, in quel poeta «capace di lacerare il velo delle apparenze, per ricollegarsi a una saggezza ancestrale, del quale lui stesso non conosce la portata», Trevi ha voluto lasciarci un autoritratto *sub specie* iniziatica, come eterno apprendista che ha disposizione le sue alchimie per far rivivere un 'tempio' letterario. E magari altri 'doppi' ancora potrebbero essere convocati: tra vita e morte – in una situazione quindi prettamente iniziatica – vive per esempio Etty Hillesum, vittima di Auschwitz; il mondo interiore di Etty, la sua profonda riflessione esistenziale-teologica, la sua pratica auto-iniziatica danno vita a un «tempio errante e invisibile» (Trevi, *Musica distante* 140), l'aura desublimata di chi ha perso tutto e vuole ritrovare tutto nel *mundus imaginalis*, coniando nel frattempo una splendida definizione di letteratura.

4. Bibliografia

- Il saggio e l'elefante. 30 rinascite del Buddha*. Torino: UTET, 2014. Stampa.
- Agamben, Giorgio. "Opus alchymicum". *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014. Stampa.
- Alain-Fournier. *Il grande Meaulnes* (1913). Ed. G. Gramigna. Milano: Garzanti, 1988. Stampa.
- "Alfavisioni – Sapersi molto vicini". *alfabeta2* 6 aprile 2014. Web. 12 dicembre 2014. <http://www.alfabeta2.it/2014/04/06/sapersi-vicini/>.
- Artaud, Antonin. *Al paese dei Tarabumara e altri scritti*. Eds. H. J. Maxwell e C. Rugafiori. Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- Baltrušaitis, Jurgis. *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito* (1985). Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- Balzac, Honoré de. *Il cugino Pons* (1847). Ed. L. Binni. Milano: Garzanti, 2011. Stampa.
- Baricco, Alessandro. Commento. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Di Walter Benjamin. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Benedetti, Carla. "Il 'capolavoro' di Pasolini. Come la cultura italiana reagì all'assassinio". *Frociò e basta*. Eds. C. Benedetti e G. Giovannetti. Milano: Effigie, 2012. Stampa.
- Benjamin, Walter. "Tesi di filosofia della storia". *Angelus novus*. Ed. R. Solmi. Torino: Einaudi, 1962. Stampa.
- . *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Note e commento di A. Baricco. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Bertagni, Gianfranco. "Mundus Imaginalis, o l'Immaginario e l'Immaginale (Henri Corbin)". *in quiete. Il Sito di Gianfranco Bertagni*. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.gianfrancobertagni.it>>.

- Bloom, Harold. *La Kabbalah e la tradizione critica* (1975). Milano: SE, 2014. Stampa.
- Bonito Oliva, Achille. *Il territorio magico* (1971). Firenze: Le Lettere, 2009. Stampa.
- Bouvier, Nicolas. *Il pesce-scorpione* (1982). Ed. B. Sebaste. Roma-Bari: Laterza, 2006. Stampa.
- . *Il Doppio Sguardo*. Ed. L. Marfè. Introduzione di M. T. Giaveri. Pisa: Ets, 2012. Stampa.
- Buber, Martin. *Confessioni estatiche* (1909/1921). Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- Cacciavillani, Giovanni. *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*. Roma: Donzelli, 2004. Stampa.
- Cadoni, Alessandro. "In ogni limite c'è un dio. Conversazione con Emanuele Trevi". "Petrolio e dopo". A cura di A. Cadoni. *Parol* (luglio-dicembre 2012). Stampa.
- Calasso, Roberto. *La letteratura e gli dei*. Milano: Adelphi, 2001. Stampa.
- . *L'ardore*. Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- Campo, Cristina. *Gli imperdonabili* (1987). Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano: Bruno Mondadori, 2011. Stampa.
- . "Cinque domande sulla critica". Eds. G. Policastro e E. Zinato. *Allegoria* 65-66 (2012). Stampa.
- . *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*. Roma: Donzelli, 2014. Stampa.
- Castaneda, Carlos. *Gli insegnamenti di don Juan* (1968). Milano: Rizzoli, 1999. Stampa.
- Cavadini, Mattia. *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*. Milano: Bompiani, 1997. Stampa.
- Celati, Gianni. *Fata Morgana*. Milano: Feltrinelli, 2005. Stampa.
- . *Conversazioni del vento volatore*. Macerata: Quodlibet, 2011. Stampa.
- . *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*. Milano: Feltrinelli, 2011. Stampa.
- Citati, Pietro. *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo* (1996). Milano, Adelphi, 2009. Stampa.
- . "La bellezza che brucia". *La Repubblica* 21 ottobre 1997. Stampa.
- . *La civiltà letteraria europea. Da Omero a Nabokov*. Ed. P. Lagazzi. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- . "Cristina Campo: La nostalgia mi ruba i colori della vita". *Corriere della Sera* 5 gennaio 2012. Stampa.
- . "In principio fu il silenzio del mondo". *Corriere della Sera* 31 maggio 2014. Stampa.
- Colli, Giorgio. *Filosofi sovrumani*. Ed. E. Colli. Milano: Adelphi, 2002. Stampa.
- Consoli, Gianluca. "L'immaginazione al lavoro. Che cosa e come conosciamo dal romanzo". *Enthymema* V (2011). Web. 12 dicembre 2104. <<http://www.riviste.unimi.it/index.php/enthymema>>.

- Corbin, Henry. *Corpo spirituale e Terra celeste* (1960). Milano: Adelphi, 2002. Stampa.
- Cortellessa, Andrea. "Giorgio Manganelli: l'inferno del nostro affanno". *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*. Firenze: Le Lettere, 2008. Stampa.
- . "Africa". *Gianni Celati*. Eds. M. Belpoliti e M. Sironi. *Riga* 28 (2008). Stampa.
- . "Narratori degli Anni Zero". Ed. A. Cortellessa. *L'Illuminista* (gennaio-dicembre 2011). Stampa.
- Darnton, Robert. *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese* (1984). Ed. R. Pasta. Milano: Adelphi, 1988. Stampa.
- Daumal, René. *Il lavoro su di sé: lettere a Geneviève e Louis Lief*. Ed. C. Rugafiori. Milano: Adelphi, 1998. Stampa.
- Didi-Huberman, Georges. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002). Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- Di Nola, Alfonso M. *Antropologia religiosa*. Firenze: Vallecchi, 1974. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2014. Stampa.
- Eliade, Mircea. *Miti, sogni, misteri* (1957). Torino: Lindau, 2007. Stampa.
- . *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione* (1958). Brescia: Morcelliana, 2002. Stampa.
- . *The Quest: History and Meaning in Religion* (1969). The University of Chicago Press, 1984. Stampa.
- . *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*. The University of Chicago Press, 1976. Stampa.
- Flegonte di Tralle. *Il libro delle meraviglie*. Eds. T. Braccini e M. Scorsone. Torino: Einaudi, 2013. Stampa.
- Florenskij, Pavel. *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922). Ed. E. Zolla. Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- Frasca, Damiano. "Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi". *Between* 7 (2014). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.Between-journal.it>>.
- Frye, Northrop. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura* (1982). Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- Fusillo, Massimo. "Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in *Petrolio*". "Petrolio e dopo". Ed. A. Cadoni. *Parol* (luglio-dicembre 2012). Stampa.
- Gasparotto, Lisa. "Emanuele Trevi. *Qualcosa di scritto*. Un romanzo di iniziazione. Storia quasi vera di una visione". "Petrolio e dopo". Ed. A. Cadoni. *Parol* (luglio-dicembre 2012). Stampa.
- Giardini, Dorella e Stefano Salzani. "Conoscenza religiosa", *rivista letteraria del Novecento*. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.agiati.it>>.
- Giglioli, Daniele. "Oltre la critica". *Treccani.it. L'enciclopedia italiana. XXI Secolo* (2009). Web. 12 dicembre 2014. <<http://in www.treccani.it>>.
-

- . *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2011. Stampa.
- Griaule, Marcel. *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmel* (1948). Ed. B. Fiore. Traduzione di G. Agamben. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Stampa.
- Holzberg, Niklas. "Lettore, attento: ti spasserai". *Il romanzo*. Vol. V. *Lezioni*. Eds. F. Morretti, P. V. Mengaldo e E. Franco. Torino: Einaudi, 2003. Stampa.
- Iannucci, Alessandro. "L'antro dei classici. A proposito di *Odissea: doppio ritorno* di Luca Ronconi". *Annali Online di Ferrara – Lettere 2* (2007). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.annali.unife.it>>.
- Jesi, Furio. "L'esperienza religiosa di Apuleio nelle *Metamorfosi*". *Letteratura e mito* (1968). Con un saggio di A. Cavalletti. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- . "Inattualità di Dioniso". Prefazione. *Dioniso*. Di H. Jeanmaire. Einaudi: Torino, 1972. Stampa.
- . *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- Joyce, James. *Gente di Dublino* (1914). Ed. D. Benati. Milano: Feltrinelli, 2014. Stampa.
- Jung, Carl Gustav Jung e Aniela Jaffè. *Ricordi, sogni, riflessioni* (1961). Milano: il Saggiatore, 1965. Stampa.
- Kafka, Franz. *Tutti i romanzi, i pensieri, racconti, aforismi*. Eds. I. A. Chiusano e G. Raio. Roma: Newton Compton, 2010. Stampa.
- La Capria, Raffaele. *Opere*. Ed. S. Perrella. Milano: Mondadori, 2003. Stampa.
- Lagazzi, Paolo. "Il mago della critica". *Per un ritratto dello scrittore da mago*. Bergamo: Morretti & Vitali, 2006. Stampa.
- . "Il castello e il giardino". Introduzione. *La civiltà letteraria europea. Da Omero a Nabokov*. Di Pietro Citati. Ed. P. Lagazzi. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- La Porta, Filippo e Giuseppe Leonelli. *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*. Milano: Bompiani, 2007. Stampa.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Ed. M. Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Lieh-tzu. *Il cavo e il vuoto*. Torino: Utet, 2014. Stampa.
- Manganelli, Giorgio. *La letteratura come menzogna* (1967), Milano, Adelphi, 2004, pp. 222-223.
- . *Nuovo commento* (1969). Milano: Adelphi, 1993. Stampa.
- . "Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti". *Agli dèi ulteriori* (1972). Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- . *Esperimento con l'India*. Ed. E. Flamini. Milano: Adelphi, 1992. Stampa.
- . *L'isola pianeta e altri settentrioni*. Ed. A. Cortellessa. Milano: Adelphi, 2006. Stampa.
- . *La palude definitiva* (1991, postumo). Milano: Adelphi, 2007. Stampa.

- Marchianò, Giovanna, ed. *Conoscenza religiosa. Scritti 1969-1983*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2006. Stampa.
- Marelli, Arianna. “La ‘volontà discenditiva’ di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in *Hilarotragoedia*”. *Between* 5 (2013). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.Between-journal.it>>.
- Marfè, Luigi. *Ritrovare il vento delle strade* (4 febbraio 2013). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.nazioneindiana.com>>.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Stampa.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Ed. M. Bacigalupo. Milano: Mondadori, 1986. Stampa.
- . *Clarel*. Ed. E. Zolla. Milano: Adelphi, 1993. Stampa.
- Michaux, Henri. *Conoscenza dagli abissi* (1961). Ed. J. Talon. Introduzione di E. Trevi. Macerata: Quodlibet, 2006. Stampa.
- Moraldi, Luigi, ed. *I Vangeli gnostici*. Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- Nerval, Gérard de. *Le figlie del fuoco*. Torino: Einaudi, 1990. Stampa.
- Nigro, Salvatore Silvano. “Viaggiare è un’esperienza passionale”. Postfazione. *Cina e altri Orientali*. Di Giorgio Manganelli. Ed. S. S. Nigro. Milano: Adelphi, 2013. Stampa.
- Omero. *Odissea*. Ed. R. Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi, 1963. Stampa.
- Ovidio. *Metamorfosi*. Ed. P. Bernardini Marzolla. Con uno scritto di I. Calvino. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- Picconi, Gian Luca. “L’adempimento del maestro: appunti su Pasolini, Siti, Trevi”. “*Petrolino e dopo*”. Ed. A. Cadoni. *Parol* (luglio-dicembre 2012). Stampa.
- Platone. *Repubblica*. Ed. M. Vegetti. Milano: Rizzoli, 2007. Stampa.
- Plutarco. *Iside e Osiride*. Ed. M. Cavalli. Milano: Adelphi, 1985. Stampa.
- Propp, Vladimir J. *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946). Torino: Bollati Boringhieri, 2012. Stampa.
- Rasmussen, Knud. *Il grande viaggio in slitta* (1932). Macerata: Quodlibet, 2011. Stampa.
- Ricci, Graciela. *Sguardo allo specchio*. Roma-Acireale: Bonanno, 2010. Stampa.
- Rondini, Andrea. “Da Matilde Manzoni a Natalia Ginzburg. Ermeneutiche di Cesare Garboli”. *Studi novecenteschi* 78 (2009): 347-394. Stampa.
- . *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*. Macerata: Eum, 2013. Stampa.
- . “Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea”. *Bollettino '900* 1-2 (2013). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www3.unibo.it/boll900>>.
- Roth, Philip. *I fatti. Autobiografia di un romanziere* (1988). Torino: Einaudi, 2013. Stampa.
- Sapersi molto vicini. Arte, letteratura, critica nell'Italia contemporanea*. Conf. Quadriennale, Roma, 5 aprile 2014. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.youtube.com>>.
- Shields, David. *Fame di realtà* (2010). Prefazione di S. Salis. Roma: Fazi, 2010. Stampa.

- Scholem, Gershom. *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1941). Torino: Einaudi, 2008. Stampa.
- Schuré, Édouard. *I grandi iniziati* (1889). Roma: Newton Compton, 2010. Stampa.
- Simonini, Laura. Introduzione. *L'antro delle ninfe*. Di Porfirio. Ed. L. Simonini. Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- Sontag, Susan. *Contro l'interpretazione* (1966). Milano: Mondadori, 1967. Stampa.
- Steiner, George. *Vere presenze* (1989). Milano: Garzanti, 1998. Stampa.
- Talamo, Roberto. "Fiction e identità narrativa". *Enthymema* VI (2012). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.riviste.unimi.it/index.php/enthymema>>.
- Trevi, Emanuele, ed. *Storia di Fra' Michele Minorita*. Roma: Salerno, 1991. Stampa.
- . Introduzione (1992). *Pinocchio*. Di Carlo Collodi. Roma: Newton Compton, 2010. Stampa.
- . *Istruzioni per l'uso del lupo* (1994). Roma: Elliot, 2012. Stampa.
- . "Il ragazzo morto e le comete. Storicità del dolore". *Goffredo Parise*. Ed. I. Crotti. Firenze: Olschki, 1997. Stampa.
- . *Musica distante, Meditazioni sulle virtù* (1997). Milano: Ponte alle Grazie, 2012. Stampa.
- . "Modelli del mondo. Strategie di rappresentazione del reale nella letteratura italiana". *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*. Ed. A. Donati. Firenze: Le Lettere, 1999. Stampa.
- . "La cassetta e il tavolino". Introduzione. *Il Corsaro Nero*. Di Emilio Salgari. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- . "Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli". *Il vescovo e il ciarlatano*. Di Giorgio Manganelli. Ed. E. Trevi. Roma: Quiritta, 2001. Stampa.
- . "Leopardi prosatore". *Tutte le poesie e tutte le prose*. Di Giacomo Leopardi. Eds. L. Felici e E. Trevi. Roma: Newton Compton, 2001. Stampa.
- . "La 'resistenza alla teoria' di La Capria". Postfazione. *Letteratura e libertà. Conversazioni con Emanuele Trevi*. Di Raffaele La Capria. Roma: Quiritta, 2002.
- . "L'utopia concreta di via Pál". *I ragazzi della via Pál*. Di Ferenc Molnár. Torino: Einaudi, 2003. Stampa.
- . *Senza verso. Un'estate a Roma* (2004). Roma-Bari: Laterza, 2012. Stampa.
- . *L'onda del porto. Un sogno fatto in Asia*. Roma-Bari: Laterza, 2005. Stampa.
- . "India". *Giorgio Manganelli*. Eds. M. Belpoliti e A. Cortellessa. Riga 25. Milano: Marcos y Marcos, 2006. Stampa.
- . Introduzione. *Conoscenza dagli abissi* (1961-1967). Di Henri Michaux. Ed. J. Talon. Macerata: Quodlibet, 2006. Stampa.
- . "L'avventura di uno gnostico che collezionava segreti". *Il Manifesto* 29 novembre 2006. Stampa.

- . “Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente: Goffredo Parise e *I movimenti remoti*”. *I movimenti remoti*. Di Goffredo Parise. Ed. E. Trevi. Roma: Fandango, 2007. Stampa.
- . “Gianni Celati”. *Gianni Celati*. Eds. M. Belpoliti e A. Cortellessa. *Riga* 28 (2008). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.rigabooks.it>>.
- . “Nella stanza separata”. *Nazione indiana* 14 febbraio 2009. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.nazioneindiana.com>>. Già pubblicato su *Il Manifesto – Alias* (s.d).
- . “Breve guida a Perceber”. *Perceber*. Di Leonardo Colombati. Roma: Fandango, 2010. Stampa.
- . *Il libro della gioia perpetua*. Milano: Rizzoli, 2010. Stampa.
- . “Iniziazione e metamorfosi: le avventure italiane di Arthur Fidelman, ‘pittore fallito’”. *Ritratti di Fidelman*. Di Bernard Malamud. Roma: Minimum fax, 2010. Stampa.
- . “La letteratura sperata”. *Nazione indiana* 9 novembre 2010. Web. 12 dicembre 2014. <www.nazioneindiana.com>. Già pubblicato su *Il Manifesto – Alias* (s.d).
- . Rec. di *L’ardore*. Di R. Calasso. *Il Manifesto – Alias* 20 novembre 2010. Stampa.
- . “Se on the road appare Leopardi”. *La Stampa* 13 novembre 2010. Stampa.
- . “La metafisica del viaggio nell’epopea di Rasmussen”. *La Repubblica* 30 giugno 2011. Stampa.
- . Postfazione. *Paradiso e inferno*. Di Jon Kalman Stefánsson. Milano: Iperborea, 2011. Stampa.
- . “Le pari opportunità nella preistoria”. Rec. di *La civiltà della Dea. I. Il mondo dell’antica Europa*. Di Marija Gimbutas *Corriere della Sera – La lettura* 19 agosto 2012. Stampa.
- . *Qualcosa di scritto*. Milano: Ponte alle Grazie, 2012. Stampa.
- . “Quando i ragazzi scelgono di sfidarsi sul senso della vita”. Rec. di *Niente*. Di Janne Teller. *La Repubblica* 1 aprile 2012. Stampa.
- . “Sul buon uso del mito”. *Atlante della letteratura italiana*. Eds. S. Luzzatto e G. Pedullà. Vol. III. *Dal Romanticismo a oggi*. Ed. D. Scarpa. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- . “Cari psicoanalisti leggete King”. *Corriere della Sera* 3 luglio 2013. Stampa.
- . *Il viaggio iniziatico*. Roma-Bari: Laterza, 2013. Stampa.
- . Introduzione. *I racconti delle fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole*. Di Charles Perrault et al. Ed. E. Giolitti. Roma: Newton Compton, 2013. Stampa.
- . “Sola come Clarice”. Introduzione. *Le passioni e i legami*. Di Clarice Lispector. Milano: Feltrinelli, 2013. Stampa.
- . “Werther: il romanzo come malattia”. *I magnifici sette capolavori della letteratura tedesca*. Roma: Newton Compton, 2013. Stampa.
- . “Igor il Deficiente”. *minima&moralia* (18 febbraio 2014). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.mimimaetmoralia.it>>.
- . “Il collezionista come personaggio”. *Conversazioni ad Altemps: conferenze sul collezionismo* 26 gennaio 2014. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.youtube.com>>.

- . "Il nuotatore di Kafka non sapeva nuotare". Rec. di *Il fuoco e il racconto*. Di Giorgio Agamben *Corriere della sera – La lettura* 1 giugno 2014. Stampa.
- . "La cosa vera". *Figuracce*. Ed. N. Ammaniti. Torino: Einaudi, 2014. Stampa.
- . "L'amore fatale per una fanciulla morta". *Il Manifesto – Alias* 11 gennaio 2014. Stampa.
- . "Le cose di Zurbarán: dall'estraneo all'intimo". *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*. Eds. C. Bertoni, M. Fusillo e G. Simonetti. Roma: Donzelli, 2014. Stampa.
- . "L'India di Pasolini". *Pasolini incontri*. Conf. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio 2014. Web. 12 dicembre 2014. <www.youtube.com>.
- . "Novant'anni e una vita da vivere". Rec. di *Opere*. Di Raffaele La Capria. *Corriere della Sera* 13 giugno 2014. Stampa.
- . "Presenza e assenza. L'ambiguo contorno che disegna un addio". *Corriere della Sera* 5 settembre 2014. Stampa.
- . "*Stupido, inetto, morto internamente*. Leopardi a Roma". Postfazione. *Questa città non finisce mai. Lettere da Roma 1822-1832*. Di Giacomo Leopardi. Novara: UtetExtra, 2014. Stampa.
- . "Altro non intendo per India". *The good life*. Ed. Niccolò Ammaniti. Milano: Feltrinelli, 2014. Stampa.
- . "Cronaca estasiata di una festa galante del '700". *Corriere della Sera - La lettura*. Stampa.
- . "Per mari e per misteri la voce di Melville". *Zapping. Periodico di politica cultura informazione*. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.zappingrivista.it>>. Già pubblicato su *Il Manifesto* (s.d.).
- . Rec. di *Trittico. Tre studi da Francis Bacon*. Di Jonathan Littel. Web. 12 dicembre 2014. <www.doppiozero.com>. Già pubblicato su *Il Manifesto – Alias* (s.d.).
- . "*Sulla strada*" di Kerouac. Intervista. Ed. Stas' Gawronski. Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.letteratura.rai.it>>.
- Trevi, Emanuele e Christian Raimo. "Dove sono andate le cose (parte terza)". *minimumfax* (febbraio-marzo 2003). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.minimumfax.com>>.
- Volpi, Franco. *Dizionario delle opere filosofiche*. Milano: Bruno Mondadori, 2000. Stampa.
- Weil, Simone. *Lettera a un religioso* (1951). Milano: Adelphi, 1996. Stampa.
- Wind, Edgar. *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958). Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- Wolf, Virginia. *Gita al faro* (1927). Milano: Garzanti, 1982. Stampa.
- Zinato, Emanuele. "Editoria e critica". *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*. Eds. A. Afribo e E. Zinato. Roma: Carocci, 2011.
- . "Stili e strategie di sopravvivenza della critica". *L'ospite ingrato* 1 (2004). Web. 12 dicembre 2014. <<http://www.ospiteingrato.org>>.

Znamenski, Andrei A. *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*. Oxford University Press, 2007. Stampa.

---. "Quest for Primal Knowledge: Mircea Eliade, Traditionalism and *Archaic Techniques of Ecstasy*". *Shaman* 1-2 (Spring/Autumn 2009). Stampa. Riedito in *academia.edu*. Web. 12 dicembre 2014.

Zolla, Elémire. *I Mistici dell'Occidente* (1963). Milano: Adelphi, 1997. Stampa.

---. "Pinocchio e gli archetipi". *Conoscenza religiosa* (aprile-giugno 1975). Stampa.

---. *Le tre vie*. Milano: Adelphi, 1995. Stampa.

---. *Discesa all'Ade e resurrezione* (2002). Milano: Adelphi, 2013. Stampa.

---. "Mircea Eliade". *Uscite dal mondo*. Ed. G. Marchianò. Venezia: Marsilio, 2012. Stampa.

---. Introduzione. *Il Signore degli Anelli*. Di John Ronald Reuel Tolkien. Milano: Bompiani, 2000. Stampa. ni,a, 200. 2011. Stampa.