

STRATEGIE DIVERIVE DELL'ESORDIO:
TRIO SENZA PIANOFORTE DI VITALIANO TREVISAN

Matteo Giancotti

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6138-7367>

ABSTRACT IT

Questo contributo analizza il libro d'esordio di Vitaliano Trevisan, *Trio senza pianoforte* (1995), studiandone le forme espressive, enunciative, i riferimenti intertestuali (Bernhard), le ambientazioni. Lo scopo è quello di riscontrare, sul piano interpretativo, gli elementi utili a sostenere l'idea che l'autore abbia messo in atto una serie di strategie diversive che consistono nel distanziamento e nell'allontanamento dalle proprie origini, dalla propria città, dalla propria lingua. Con questa operazione, in un certo senso preliminare, di allontanamento da sé, Trevisan assume un'identità culturale, diversa dall'identità reale, che diventa fondamentale per la costruzione della sua opera.

PAROLE CHIAVE

Vitaliano Trevisan; *Trio senza pianoforte*; Autorialità; Enunciazione; Intertestualità; Temi.

TITLE

Trio senza pianoforte: diversion strategies in Vitaliano Trevisan's debut

ABSTRACT ENG

This article, focused on Vitaliano Trevisan's debut, *Trio senza pianoforte* (1995), aims to study the enunciation, intertextuality (Bernhard) and settings of the stories, three aspects that constitute the way Trevisan approached literary writing in his debut. The findings demonstrate the idea that in his first book Trevisan needed a sort of diversion strategy to move away from the city where he was born and from the language he used to speak. This is the way the author tried to give himself a cultural identity necessary to begin constructing his literary career.

KEYWORDS

Vitaliano Trevisan; *Trio senza pianoforte*; Authorship; Enunciation; Intertextuality; Themes.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Matteo Giancotti è professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Padova, dove è referente del Centro Studi Archivio Scrittori Veneti "Cesare De Michelis". Si è occupato di vari autori novecenteschi (tra i quali Clemente Rebora, Diego Valeri, Andrea Zanzotto, Emilio Lussu, Goffredo Parise, Primo Levi) e dei rapporti tra letteratura e paesaggio (A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, 2013; *Paesaggi del trauma*, Bompiani, 2017). Verte sulla didattica della letteratura il volume *Educare al testo letterario. Ap-punti e spunti per la scuola primaria* (Mondadori Università, 2022).

«Ma sono solo un geometra»
Vitaliano Trevisan

1. Molti lettori di Vitaliano Trevisan esiterebbero almeno qualche istante a dover dire quale sia il primo libro pubblicato dallo scrittore vicentino. Alcuni sarebbero portati d'istinto verso *I quindicimila passi* (2002), altri, più accorti, risponderebbero *Un mondo meraviglioso* (1997); pochi in ogni caso, credo, risalirebbero subito al vero esordio, cioè alla pubblicazione di *Trio senza pianoforte* nel 1995.¹

Questo libro di 62 pagine, che contiene tre racconti, fu stampato da GR Grafiche di Monticello Conte Otto (Vicenza) per conto di Editrice Veneta, un piccolo marchio con sede a Vicenza. Il marchio, passato attraverso una cessione di ramo d'azienda, esiste ancora; ciò che più interessa è il fatto che esista anche il sito dell'editore, una cui sezione, «I nostri autori», reca ancora in un tondo una foto del nostro così come si presentava allora:² non un autore, ma un aspirante autore di trentaquattro anni – giacca in gessato blu, pizzetto, basette e capelli corti biondi – il cui profilo, per studi, età, esperienze professionali, non si sarebbe detto il più congruente rispetto alla proiezione di una carriera letteraria.

Non mi risulta, ma potrebbe dipendere da un difetto di informazioni, che Trevisan abbia mai fatto dichiarazioni su *questo* suo esordio. Forse non ne ha nemmeno mai fatto menzione, in pubblico. Del resto, quando *Trio senza pianoforte* è stato ripubblicato da Theoria nel 1998, con l'aggiunta del monologo *Oscillazioni*,³ l'operazione editoriale è stata condotta come se il testo fosse inedito, senza il minimo cenno alla *princeps* vicentina del 1995; la notizia biografica dice anzi: «Vitaliano Trevisan è nato a Sandrigo (Vicenza) nel 1960. Per Theoria ha pubblicato il suo primo romanzo: *Un mondo meraviglioso*». (La bandella già annette l'autore a una categoria, quella degli «“irregolari” della letteratura»).

La stampa del 1995, cui Trevisan non sembrava dare molto peso, ha invece una notevole importanza. Se Trevisan non si fosse risolto a pubblicare quei tre racconti con Editrice Veneta, le cose per lui sarebbero poi andate in modo molto diverso. Fu infatti proprio quel libro ad attirare l'attenzione di Giulio Mozzi, che si mise subito in contatto con

¹ VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Racconti*, Editrice Veneta, Monticello Conte Otto (Vicenza) 1995. Tutte le citazioni, salvo diversa indicazione, sono tratte da questa stampa con la sola indicazione del numero di pagina.

² <www.editriceveneta.it/it/380-Autore.html?author=320> (u.c. 02.06.2024).

³ VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*, Theoria, Roma-Napoli 1998. Non ho fatto una collazione sistematica della seconda stampa sulla *princeps*; da alcuni sondaggi, credo di poter dire che gli interventi siano stati minimi, risolvendosi in qualche correzione di refuso («empasse» > «impass»), normalizzazione dell'italiano dove necessario («Ogni modo» > «A ogni modo»), limitatissime aggiunte («quanto a qualità»; p. 57 ed. Theoria), limature sulla punteggiatura e sui corsivi.

l'autore; quello che succede dopo si sa: grazie alla mediazione di Mozzi, Trevisan è diventato un autore noto agli addetti ai lavori e poi famoso, approdando prima a Theoria, poi a Einaudi Stile Libero.⁴

2. Un'occhiata ai paratesti della *princeps* può essere utile, anche per rimettere in circolazione informazioni che in parte Trevisan ha ritenuto di cassare nell'edizione Theoria 1998. Risvolto di copertina: «Vitaliano Trevisan è nato a Sandrigo il 12 dicembre 1960 e risiede a Cavazzale. È innato in lui il desiderio di scrivere». Esergo stampato sul frontespizio: «*ho sempre avuto paura | di avere successo | nella vita | Robert Walser*».⁵ I due elementi insieme esibiscono alcune delle ragioni che hanno spinto Trevisan, nella fase iniziale della sua carriera, alla scrittura: la consapevolezza della vocazione e una contrastata ambizione (il successo visto dalla prospettiva della paura del successo, che lascia trapelare l'idea di un'opzione per il fallimento).

C'è anche una *Prefazione*, stampata in corsivo e firmata «L'autore», che riporto per esteso (non ve ne è traccia nella edizione Theoria):

Facciamo conto che queste tre storie io non le abbia mai scritte. Facciamo conto che non abbia mai immaginato nessuno psicopatico, che fosse al tempo stesso un grande suonatore di sassofono.

Immaginiamoci pure che io non abbia mai avuto alcun accesso d'ira lungo un intero mese, accesso che mi piombò a precipizio in una acuta depressione; depressione che credetti di alleviare scrivendo una storia intitolata «Passato di verdura».

Poniamo, infine, come ultima ipotesi, che non mi sia mai uscita dal cervello l'idea di un architetto ossessionato dall'architettura, dai mobili, dai muri bianchi, dalla carta, dai suoi artigiani, dai committenti eccetera; ossessionato dall'architettura da se stesso, tanto di rifiutare di essere se stesso e pensare di essere un altro, e con una convinzione così grande da confondere anche me.

Insomma: facciamo finta che io non abbia mai scritto niente.

Che sollievo sarebbe! non dovrei scrivere la prefazione. (p. 5)⁶

⁴ «All'epoca lavoravo in una libreria scientifica. Avevo già pubblicato con Theoria. Un giorno ero da un distributore di libri, aspettavo che mi consegnassero la merce, girellavo tra banchi e scaffali. Mi è caduto l'occhio su questo libretto, *Trio senza pianoforte*, pubblicato da un piccolissimo editore vicentino. Lessi poche righe. Lo comperai. Due giorni dopo cominciai a cercarlo. Lo trovai. Portai in Theoria il libro e il dattiloscritto di *Un mondo meraviglioso*. Tutto qui. Qualche tempo dopo feci leggere *I quindicimila passi* in Einaudi. Gli fecero un contratto quasi subito»: così Giulio Mozzi, nella sua unica dichiarazione rilasciata dopo la morte di Trevisan, a GIOVANNI COCCO, *Vitaliano Trevisan, il cantore "folle" della Waste Land del nostro Nord-Est*, «Il Giornale», 8 gennaio 2022.

⁵ L'esergo è anche nell'edizione Theoria ma così corretto: «*Mi spaventa l'idea che | potrei avere successo nella vita | Robert Walser*».

⁶ Ho corretto il refuso «vedura».

Si tratta, come si vede, di un testo ambiguo («Facciamo finta!»), col quale apparentemente Trevisan si schermisce e tende a sottrarsi al pubblico proprio nel momento in cui si presenta in pubblico per la prima volta; è insomma qui ancora in atto, e ne resta il segno sulla pagina, la dialettica – tipica di ogni espressione artistica iniziale, che sta sulla soglia tra privato e pubblico – di pudore e esibizione. Oltre a questo, la *Prefazione* alimenta una certa confusione tra autore, autore reale e narratore: una caratteristica che, pur nella mutazione della scrittura e dei rapporti tra i tre poli-soggetto, sarà sempre presente nell'opera di Trevisan.

3. Da un lato, con questa *Prefazione*, l'autore tende a far entrare il lettore nella propria vita (reale), aprendo intenzionalmente degli spiragli che indicano – peraltro esplicitamente e veridicamente – sintomi e malattia («accesso d'ira», «depressione»); dall'altro i tre racconti che formano il testo mettono in atto una strategia di diversione e distanziamento che porta il lettore lontano, se non proprio dall'autore, almeno, certamente, dal luogo delle sue origini.⁷ Il primo racconto si intitola *Uccelli. Un assolo di sax contralto* ed è ambientato in Scozia; il secondo racconto, *Passato di verdura. Un'improvvisazione*, riguarda l'impossibilità ontologica, per la città di Vicenza, di capire il jazz e, per i jazzisti vicentini, di suonarlo secondo lo spirito autentico di quella musica che è nata altrove, porta altrove e non potrà mai radicarsi a Vicenza; il terzo racconto, *Vasca imhoff. Un processo di decantazione*, parla di un architetto vicentino che ha fatto perdere le sue tracce mettendo in scena un suicidio e trasferendosi in Germania. Dunque Vicenza c'è, e intorno alla città d'origine gravitano tutte le nevrosi alimentate dal rapporto tra un autore novecentesco che si rispetti e la sua piccola patria.⁸ Ma, come abbiamo visto, tale è il grado di difficoltà dell'autore nel rapporto con la propria città che il primo referto scritto di questa relazione non può riguardare direttamente, ma solo indirettamente, il luogo d'origine, dal quale le vicende dei racconti, per reazione, o per repulsione, si allontanano. Il protagonista del primo racconto, che si fa chiamare (o crede di essere) McCastle, in realtà

⁷ L'anonimo revisore del mio testo, che ringrazio per l'osservazione, mi segnala giustamente che anche nell'ultimo libro di Trevisan, il postumo *Black Tulips* (Einaudi, Torino 2022), torna la tendenza all'allontanamento da Vicenza. Volendo racciare questa nota a un discorso più ampio, si potrebbe dire che esordio e conclusione dell'attività letteraria di Trevisan tendono dunque, quanto al movimento e all'ambientazione, ad allontanarsi dalle origini, mentre nella parte centrale della sua carriera l'autore ha prodotto testi narrativi (dai *Quindicimila passi a Works*) e saggistici (*Tristissimi giardini*) vieppiù centripeti, cioè sempre più aderenti, quanto all'oggetto di indagine, al proprio luogo di provenienza. (Ammetto che lo schema ha tuttavia una certa sua rigidità. Perché le cose funzionino davvero, bisognerebbe non considerare l'importanza, invero notevolissima, del testo *Dove tutto ebbe inizio* – un vero e proprio ritorno a casa –, pubblicato come addendum nella edizione ampliata e postuma di *Works*, Einaudi, Torino 2022).

⁸ Così si esprime il narratore-scrittore di *Vasca imhoff*: «Questa città mi uccide, eppure non riesco a immaginarmi lontano da questa città» (p. 57). Per certi versi è una frase che ricorda il *Leitmotiv* di *Ferito a morte* di Raffaele La Capria.

è Castelli, un presunto *serial killer* fuggito da Vicenza e apparentemente scomparso nel nulla proprio come l'architetto Gleria, il protagonista del terzo racconto. Il protagonista del secondo racconto (l'unico dei tre ambientato nel Vicentino), un maestro di batteria jazz, disprezza la sua città perché ritiene che Vicenza e i vicentini (e lui con loro) non siano e non saranno mai in grado di capire il jazz in quanto inadeguati a «portare il tempo» (p. 34) dello *swing*: così, il maestro di batteria che ha tagliato le proprie radici per rinascere culturalmente nel jazz, ma ha fallito l'innesto per un difetto d'origine, ormai totalmente *déraciné* e privo di punti di riferimento (privo di una patria potremmo dire) non può fare altro che uccidersi, sancendo così il proprio definitivo fallimento e, ancora una volta, il proprio inappellabile rifiuto della città d'origine.

È difficile non prestare attenzione a questi motivi, che sono diffusi in tutto il libro e si offrono in tutta evidenza all'interpretazione. Una possibile riflessione sulla loro insistenza potrebbe essere questa. Il primo libro di Trevisan porta il lettore lontano da Vicenza. Vicenza c'è, è un orizzonte ineludibile, ma distante: i protagonisti dei racconti sistematicamente se ne allontanano. Per nascere come scrittore, Trevisan ha bisogno, con le sue storie, di staccarsi da Vicenza, di recidere quella specie di cordone ombelicale che lo tiene troppo legato all'origine e gli impedisce di esprimersi.

4. Una tendenza al distacco e al distanziamento, funzionale alle strategie espressive di un autore che si è sempre voluto freddo e anti-romantico,⁹ si può desumere anche dalle forme dell'enunciazione. I messaggi dei testi di Trevisan ci vengono trasmessi, fin dall'esordio, per due racconti su tre, non da una persona che parla ma da una persona che scrive; dunque, queste simulazioni di enunciati non hanno sede in una voce ma in una scrittura. Ci troviamo di fronte a questa caratteristica identitaria dello stile di Trevisan fin dalle prime righe del primo racconto:

Adalberto entrò nel pub, si levò la giacca anti-pioggia, si sedette e ordinò un caffè.
Si guardò intorno. Era l'unico cliente. Frugò in una tasca del giubbotto di pelle, ne estrasse un taccuino e una penna e prese a scrivere: [...] (p. 9)

In termini narratologici, potremmo dire che dopo i due punti abbia inizio una narrazione di secondo livello. Ma il fatto veramente interessante è che, per come Trevisan ha messo in rapporto il racconto con la sua cornice, più che di enunciato si è costretti a parlare di

⁹ Il motivo della sua avversione nei confronti di Parise è stato esplicitato da Trevisan esattamente in questi termini: in Parise, a suo dire, c'è troppo «romanticismo», è uno scrittore troppo «caldo». Naturalmente, Parise è *pars pro toto*. Cfr. VITALIANO TREVISAN, *Parise una mappa*, in *I lembi dei ricordi. Ri(n)tracciare il paesaggio di Goffredo Parise*, Antiga, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, p. 73 (sono le prime righe del testo): «Un po' in imbarazzo. Come sempre, quando si tratta di Parise. Qualcosa, nella sua scrittura, mi disturba – credo il nodo sia nel *romanticismo*, a cui, se non allergico, sono quanto meno intollerante» (corsivo nel testo).

enunciazione,¹⁰ giacché si tratta di una scrittura che viene rappresentata nel suo farsi. E che subito introduce una separazione formale tra l'autore e il narratore, il quale nella fattispecie è colui che tiene in mano la penna e il taccuino e sta scrivendo la storia che l'autore ci ha fatto pervenire. È un gioco che Trevisan porterà a livelli raffinatissimi, incominciando con l'introdurre, in *Un mondo meraviglioso*, un narratario nel ruolo di lettore («Scrivi Thomas, legge Davide») e poi rendendo sempre più complessa e perfetta questa macchina non solo nei *Quindicimila passi* ma anche e anzi ancor più nel *Ponte* (Einaudi 2007), un libro, quest'ultimo, che dal punto di vista della gerarchia e delle posizioni reciproche di enunciazioni e enunciati si configura come un vero rompicapo¹¹ del quale, probabilmente, l'unico a conoscere perfettamente il funzionamento – senza rimanerne ipnotizzato – era lo stesso Trevisan.

A dire il vero le cose si complicano già nel terzo racconto del libro d'esordio, *Vasca imhoff*, che, come abbiamo detto, è dedicato alla figura dell'«architetto vicentino Giovanni Battista Gleria», morto nell'incendio divampato nel suo studio. Bisogna intanto segnalare che il nome e la qualifica di questo personaggio corrispondono, nella realtà, al profilo di uno studioso di architettura e architetto di professione al quale Trevisan fu legato da un'amicizia profonda e duratura. Gleria è stato in assoluto una delle figure più influenti nel percorso intellettuale e creativo di Trevisan: non solo all'epoca dell'esordio e negli anni precedenti, quando a Vicenza Trevisan frequentava anche molte altre persone con cui poi ha ridotto o azzerato i contatti, ma anche molto più in là nel tempo, come è dimostrato dalla proiezione biografico-letteraria di Gleria che Trevisan ha creato con la figura dell'Eccezione in *Works*.¹²

Detto questo, è bene precisare, anche se va da sé, che il Gleria di *Vasca imhoff* è invece un personaggio letterario finzionale che si discosta parecchio dalla persona reale del Gleria amico di Trevisan. A partire ovviamente dal dato, tutto fittizio, che costituisce la funzione cardinale più importante del racconto, cioè la morte causata dall'incendio forse appiccato dallo stesso Gleria al suo studio. Dopo la morte di Gleria, uno studioso di

¹⁰ Per la distinzione tra enunciazione e enunciato faccio riferimento a ÉMILE BENVENISTE, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in ID., *Problemi di linguistica generale II*, edizione italiana a cura di Francesco Aspesi, il Saggiatore, Milano 1985 (ed. or. Gallimard, Paris 1974), pp. 96-106, specie dove il linguista spiega che l'«enunciazione scritta [...] si muove su due piani: lo scrittore si enuncia scrivendo e, all'interno del suo scrivere, fa sì che degli individui si enuncino» (p. 106). Ora, nel caso di Trevisan, questo enunciarsi interno al testo è a sua volta uno scrivere.

¹¹ PAOLO ZUBLENA, *Pensieri banali* [recensione al *Pontē*], «L'indice dei libri del mese», 10, 2007, p. 15, nota che «l'inciso diegetico "scrive Thomas"» introduce «lo spaesamento della terza persona nell'identità della prima: un primo meccanismo di spiazzamento che mette in questione la provenienza della voce [...] L'identità di questo personaggio-narratore [...] è continuamente messa in crisi».

¹² Gleria è intervenuto a una Giornata di studi su Trevisan organizzata dall'Archivio Scrittori Veneti e dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (25 settembre 2023). La sua importante relazione, intitolata *L'agrimensore T. Un resoconto interrotto o sospeso*, verrà pubblicata negli Atti, attualmente in fase di lavorazione. Nel frattempo è possibile ascoltare la registrazione del suo intervento, e di tutti gli altri interventi presentati nel corso della Giornata, a questo link: <www.youtube.com/watch?v=dtFkT2pJiRo&t=2439s> (u.c. 02.06.2024).

architettura – tale prof. Bulgaro – comincia a lavorare a un saggio «avente come oggetto la vita e le opere dell'architetto vicentino Giovanni Battista Gleria» (p. 41). Bulgaro, messosi sulle tracce di Gleria, riesce a entrare in contatto epistolare con «il principale collaboratore dell'architetto Gleria» (*ibidem*), che vive ora in Germania. Costui declina l'invito di Bulgaro a fissargli un appuntamento per un incontro di persona e propone di stendere e spedirgli un «resoconto scritto riguardante gli anni – tredici e non undici –, durante i quali avevo avuto modo di lavorare presso lo studio dell'architetto Gleria» (p. 42, corsivo mio). Dalla nostra prospettiva cronologica, non possiamo fare a meno di pensare che il dispositivo del *resoconto* è lo stesso che Trevisan utilizzerà, mettendolo a punto, in *Un mondo meraviglioso* e soprattutto nei *Quindicimila passi*, libro il cui sottotitolo è proprio «Un resoconto».

Ciò che lega in modo particolare la tecnica narrativa del resoconto utilizzata sia in *Vasca imhoff* che nei *Quindicimila passi* è un'ulteriore piega interna alla forma del resoconto, riguardante il fatto che la fonte dell'enunciazione tende in entrambi i casi a sdoppiarsi, con effetti di ambiguità e di parziale inattendibilità del narratore. Tutti i lettori dei *Quindicimila passi* sanno che i pensieri e gli stati emotivi di cui Thomas scrive si riferiscono allo stesso Thomas ma anche al fantomatico fratello di cui Thomas riporta le idee assumendole su di sé in modo tale che la differenza tra i due – così nettamente rimarcata¹³ tende a dissolversi, con un effetto ipnotico di sovrimpressione di una figura sull'altra, e la creazione di una specie di doppia prima persona: «non siamo poi così diversi, anzi, in un certo senso siamo uguali», scrive infatti a un certo punto Thomas.¹⁴

Il dispositivo non è altrettanto raffinato in *Vasca imhoff* ma è comunque efficace nel creare un effetto di confusione dei piani dell'enunciazione e delle figure dei personaggi. Come Thomas si è lasciato completamente pervadere dal pensiero e dalla figura del fratello, così il collaboratore di Gleria è in tutto e per tutto aderente alla filosofia di vita e all'estetica di Gleria: «Muri bianchi come la neve, che io stesso, cioè, l'architetto Gleria faceva tingeggiare regolarmente e invariabilmente ogni sei mesi. Un vezzo? Una mania? no, egregio professore, una necessità. Alle pareti non tollero niente, dicevo, diceva Gleria» (p. 45). Nel caso di *Vasca imhoff* diventa poi presto intuibile, come abbiamo visto già da questa citazione, che Gleria e il suo collaboratore sono probabilmente la stessa persona («io, cioè l'architetto Gleria» ammette l'estensore del resoconto, salvo poi subito correggersi, nella stessa pagina: «io non sono affatto Gleria»; p. 62). Ma se anche il problema di questa identificazione fosse risolto, si creerebbe allora un altro enigma relativo

¹³ «mio fratello era, ed è, di questo sono certo, affatto diverso da me» (VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Einaudi, Torino 2002, p. 54). Su questo aspetto GREGORY PELL, *Vitaliano Trevisan's "I Quindicimila Passi": An Aesthetic Of Repetition*, «Forum Italicum», 43, 1, 2009, pp. 117-118, ha scritto: «Often, in a way that contributes to the suspense of Trevisan's narrative, the identity of a subject is deferred to a later point in a passage before which readers are forced to assume that the predicates could belong to two or more enunciators».

¹⁴ VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi*, cit., p. 137.

al titolo di studio di Gleria il quale, coincidendo con la persona del suo collaboratore, ne verrebbe ad assumere anche la qualifica («sono solo un geometra»), alimentando peraltro in questo modo una tradizione/leggenda molto radicata a Vicenza, quella degli architetti senza laurea in architettura (Carlo Scarpa ma anche Flavio Albanese, presso il cui studio sia il Gleria che il Trevisan reali hanno lavorato).

Sempre restando nell'ambito della forma dell'enunciazione, bisogna notare che anche il primo racconto, *Uccelli*, insiste molto sul gioco delle due voci, che però in questo caso si mantengono distinte. Nel suo resoconto scritto degli avvenimenti che ha appena vissuto, Adalberto riferisce per lunghi tratti il discorso di un altro personaggio, McCastle/Castelli, con l'intarsio dei tre piani (scrittura in *progress* sul taccuino, pensiero rievocato del narratore e discorso riferito del secondo personaggio) che sintatticamente si presenta nei modi tipici di Bernhard: «Eric Dolphy è più grande di Charlie Parker, aveva detto McCastle, pensavo» (p. 19). Il discorso che McCastle ha tenuto ad Adalberto nel corso di una intera serata, essendo di fatto un ininterrotto monologo, viene ricondotto dal narratore su un piano musicale (entrambi i personaggi sono musicisti) con la metafora dell'assolo:

Aveva iniziato il suo monologo, ma dovrei dire il suo *assolo*, e d'ora in poi lo chiamerò proprio così: *assolo*, con frasi brevi e chiare, anglosassoni mi verrebbe da dire, ma poi, un po' alla volta, quasi senza accorgersene, mano a mano che sviluppava il suo assolo, le frasi erano diventate più elaborate, lunghe e ramificate, con una profusione di subordinate addirittura schizofrenica. Il tema! pensai come folgorato, lui stava nascondendo il tema. (p. 15, corsivo nel testo)

Oltre che il tema, McCastle, come dicevamo prima, sta nascondendo la sua vera identità (altro motivo ricorrente nel libro, quello dell'incerta identità, che resterà importante in tutti i cosiddetti «non romanzi» di Trevisan) e la sua origine: anche questo aspetto può essere ricondotto all'ambito di una strategia diversiva. Questa notazione di Adalberto sul discorso di McCastle è a tal punto importante e radicata nel pensiero creativo di Trevisan da generare addirittura la struttura del libro successivo, il suo primo romanzo, *Un mondo meraviglioso*, il quale è costruito come un lungo resoconto/monologo del protagonista Thomas sviluppato per la gran parte del libro come un assolo che, appunto, nasconde il tema; tema che emerge solo nella sezione finale del testo, intitolata *Coda tema e finale*. La strategia compositiva di *Un mondo meraviglioso* è esplicitata da Thomas il quale, dopo aver vissuto gli avvenimenti che si accinge a raccontare, elabora questo piano:

tutto quello che mi è successo *io lo devo scrivere*. [...] tutto devo scrivere e lo scriverò come se fosse uno standard. Ma il tema non lo suonerò all'inizio, pensavo,

comincerò direttamente dall'assolo, farò un lungo lughissimo assolo, che nasconderà il tema fino alla fine.¹⁵

5. Anche la esibita intertestualità di *Trio senza pianoforte* ci riporta all'idea delle strategie diversive. È chiaro fin dall'uso sistematico della sottotitolazione in funzione di precisazione di un genere o di una tecnica («un assolo», «un'improvvisazione») e di predeterminazione ermeneutica («un processo di decantazione»), che Trevisan segue il modello di Bernhard.

Di fatto Trevisan riesce, inizialmente, a dare forma alla propria voce solo prendendo a prestito la voce di Bernhard: in un certo senso, potremmo dire che scrive per interposto scrittore. Questo non significa che il suo esordio sia privo di originalità; può voler dire semmai che anche per quanto riguarda la cifra stilistica e l'approccio alla scrittura, Trevisan non percorre una strada diretta ma trova più adeguata una soluzione che gli permetta di esibirsi e di schermirsi al tempo stesso: è indubbiamente Trevisan, ma sembra Bernhard. Le spie che segnalano la già compiuta metabolizzazione di Bernhard e attestano un grado di maturità elevata nell'esercizio dell'imitazione con variazioni sono molte: naturalmente il «pensavo camminando» (p. 18),¹⁶ la frequenza altissima della figura dell'epanalessi, a rendere il dettato ossessivo (basti contare le numerose ripetizioni di *fotocopia* e *fotocopiatrice* – termine non certo casuale¹⁷ – a p. 16), i truismi e le tautologie («accompagnato da altri tre musicisti, che avevano appunto il compito di accompagnarlo», p. 30; «Non ho mai risposto perché non ho risposto, egregio professore», p. 43: e qui in effetti qualcosa da migliorare c'è), la critica sociale (l'invettiva contro i medici per esempio, o contro i giornali), gli intarsi dei verbi nei nessi che mostrano l'intersezione tra tempo della storia e tempo del racconto («diceva, pensavo», p. 30). C'è poi anche qualche dettaglio prezioso che consiste in citazioni appena dissimulate: McCastle va a suonare il suo sassofono sulla scogliera a picco sul mare «un giorno sì e un giorno no» (p. 17), esattamente come Reger, in *Antichi maestri*, si reca al Kunsthistorisches Museum di Vienna rigorosamente «a giorni alterni».

Qualcosa di Bernhard poi incide anche sul piano dell'*inventio*. Quando, nel secondo racconto, *Passato di verdura*, il narratore cede la parola al suo maestro di batteria (anche in questo caso con tecnica bernhardiana, dal momento che il discorso riferito si espande fino a occupare il centro della scena narrativa), rievocandone le idee, noi lettori veniamo anche a scoprire il significato del titolo del testo:

¹⁵ ID., *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. Theoria, Roma-Napoli 1997), p. 146.

¹⁶ Per questa struttura, destinata a diventare il fulcro della prima fase della scrittura di Trevisan, si veda lo studio di FABIO MAGRO, *Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su "Il ponte. Un crollo"*, «Giornale di storia della lingua italiana», 2, 2, 2023, pp. 139-149.

¹⁷ La frequenza del significante agisce, moltiplicandone l'effetto, sulla semantica di un termine già di per sé attinente alla ripetizione.

[...] facciamo del jazz un bel passato, per così dire, e lo mangiamo e lo diamo da mangiare a quelli che vengono ad ascoltarci, mi disse, pensavo. [...] Falsifichiamo tutto il jazz per poterlo suonare, disse il mio professore di batteria jazz durante quell'ultima lezione, pensavo. Tritiamo e poi filtriamo tutto il jazz e ne facciamo un passato e costringiamo i nostri allievi a mangiarlo, anche se non ne hanno nessuna voglia. Non ci facciamo nessunissimo scrupolo e costringiamo i nostri allievi, e quelli che vengono ad ascoltarci, a mangiare il nostro passato di verdura jazzistico, perché anche noi abbiamo dovuto mangiarlo. (p. 36)

Questa analogia alimentare rivela varie cose, tra le quali anche il rifiuto di un certo tipo di apprendistato meramente istruttivo, che tende a impoverire i modelli per renderli più facilmente trasmissibili; e rivela anche, aspetto altrettanto significativo per la ricerca di Trevisan, il rifiuto delle mediazioni.

Per come è formulata da Trevisan, l'analogia tra cultura e alimentazione si può far risalire al Bernhard di *Antichi maestri* e alla famosa invettiva contro Heidegger:

Heidegger era una mente inzuppata di kitsch, diceva Reger, esattamente come Stifter, eppure era assai più ridicolo ancora di Stifter, che era stato davvero *una tragica apparizione*, a differenza di Heidegger che è *sempre* stato *soltanto comico*, piccolo borghese come Stifter, altrettanto spaventosamente megalomane, un imbecille delle Prealpi, credo, giusto quello che ci vuole per il minestrone della filosofia tedesca. Heidegger se lo sono pappato tutti a grandi cucchiariate, con una fame da lupi, per decenni, come nessun altro, rimpinzando così i loro stomaci di germanisti e di filosofi tedeschi.¹⁸

Trevisan piega questi termini, letterali e metaforici (minestrone e nutrimento culturale) in funzione di un discorso tutto nuovo e diverso, quello della ricezione sempre deficitaria di un linguaggio artistico (il jazz) radicato altrove, ma l'origine bernhardiana è evidente. Ancora una volta, Trevisan gioca di seconda intenzione: non si espone direttamente, ma lavora al riparo, per così dire, del suo esibito modello.

6. La relazione della scrittura di Trevisan con l'opera di Bernhard ci conduce verso l'ultimo argomento di questa parziale trattazione degli aspetti salienti di *Trio senza pianoforte*. Sotto la traccia di questi racconti, e poi in modo insistente lungo tutta la cosiddetta trilogia di Thomas,¹⁹ lavora un dubbio talmente profondo da mettere quasi in discussione la liceità dell'espressione artistica. Questo dubbio fondamentale, quasi un'ossessione per Trevisan, riguarda l'originalità. Che senso ha l'arte, dice in sostanza il maestro

¹⁸ THOMAS BERNHARD, *Antichi Maestri*, trad. italiana di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985), pp. 57-58 (corsivi nel testo).

¹⁹ Si veda ora la pubblicazione complessiva dei tre «non romanzi» sotto quest'unico titolo, con bella postfazione di Emanuele Trevi: VITALIANO TREVISAN, *Trilogia di Thomas. Un mondo meraviglioso. I quindicimila passi. Il ponte*, Einaudi, Torino 2024.

di batteria jazz nel suo ultimo monologo, per artisti la cui massima ambizione non può che essere quella di ripetere (nella migliore delle ipotesi) didascalicamente ciò che è già stato fatto da altri in modo peraltro eccellente e inimitabile? Scrivendo *Trio senza pianoforte* Trevisan sembra volersi convincere che anche se tutto pare già detto, scritto, fatto, suonato etc., vale comunque la pena di tentare di esprimersi, ben sapendo che non si potrà mai ambire a ottenere una voce del tutto originale. È un argomento molto importante per lui, sul quale infatti tornerà anche in una pagina di *Un mondo meraviglioso*, là dove Thomas afferma che «non ci sono più storie perché tutte le storie sono già state scritte e non c'è più nulla che si possa scrivere più di quello che è già stato scritto» etc.²⁰

E comunque, nonostante queste perplessità, che in *Un mondo meraviglioso* sono ricondotte al loro vero oggetto di interesse, la letteratura, mentre in *Trio senza pianoforte* sono metonicamente spostate sulla musica e sull'architettura (ecco un altro diversivo!), Thomas decide di scrivere: «tutto quello che mi è successo *io lo devo scrivere*». ²¹ È molto probabile, del resto, che Trevisan sia riuscito a risolvere il suo dubbio originario, potenzialmente paralizzante, proprio grazie a una profonda riflessione sulle possibilità costitutive di un genere come il jazz, che imposta il problema del rapporto tra originalità e imitazione in termini non dicotomici e non necessariamente conflittuali.²²

Tutto sommato, in questo senso, il bilancio del libro tende più al positivo che al negativo: paradossalmente, rispetto al profilo di un autore che si è rappresentato o è stato rappresentato come autoreferenziale e isolato, un libro come *Trio senza pianoforte* manda messaggi che portano a interpretare l'espressione artistica come fatto relazionale.

Nel primo racconto, Adalberto ricorda di avere deciso di iniziare a suonare dopo aver sentito suonare Castelli, dal quale ha scoperto la propria vocazione, che non sapeva nemmeno di avere. Il secondo racconto, pur nel suo tragico epilogo, che sembra avere il significato filosofico di un'aporia, è allo stesso modo l'ammissione della necessità della relazione e del confronto nella pratica artistica, con tutto ciò che questo comporta in termini di complesso di inferiorità, di scacco, di fallimento, addirittura di rischio del ridicolo. Anche il terzo racconto, che riguarda l'architettura e non la musica, si innesta in una più ampia riflessione sul senso dell'esperienza artistica e, più precisamente, sulla dialettica tra ideazione e realizzazione dell'opera. L'architetto Gleria è costretto ad accettare il rischio che la perfezione dei suoi disegni si risolva in una concretizzazione deludente; è costretto ad accettare anche la frustrazione che ne consegue:

Un architetto ha bisogno di costruire, non può solo disegnare, e questa è la sua condanna a vita; e per costruire deve sporcarsi, e immergersi nella merda fino al collo, egregio professore, e da questa immersione nella merda fino a collo non può più uscire. Per poter costruire, e dunque vedere realizzata una mia opera, io devo

²⁰ ID., *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 115.

²¹ Ivi, p. 146 (corsivo nel testo).

²² Ho sviluppato quest'ultima riflessione a partire da un altro utile suggerimento del revisore.

continuamente infliggermi questa immersione, e tener la testa fuori è un'impresa a volta quasi impossibile. (pp. 58-59)

Incerto ancora su quale sia il vero tema della sua scrittura (ma i temi del territorio e del lavoro già cominciano a formarsi sul finale di *Vasca imhoff*), e su quale sia il timbro della propria voce, Trevisan compie con *Trio senza pianoforte* una sorta di operazione preliminare che gli permette appunto di registrare la voce e di mettere fuori tutti i dubbi, quasi a mostrarsene consapevole, che riguardano il senso dell'operare artisticamente – che significa anche pubblicamente – attraverso la scrittura. Fatto questo, può cominciare.

BIBLIOGRAFIA

- ÉMILE BENVENISTE, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in ID., *Problemi di linguistica generale II*, edizione italiana a cura di Francesco Aspesi, il Saggiatore, Milano 1985, pp. 96-106 (ed. or. Gallimard, Paris 1974).
- THOMAS BERNHARD, *Antichi Maestri*, trad. italiana di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985).
- GIOVANNI COCCO, *Vitaliano Trevisan, il cantore "folle" della Waste Land del nostro Nord-Est*, «Il Giornale», 8 gennaio 2022.
- FABIO MAGRO, *Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su "Il ponte. Un crollo"* «Giornale di storia della lingua italiana», 2, 2, 2023, pp. 139-149.
- GREGORY PELL, *Vitaliano Trevisan's "I Quindicimila Passi": An Aesthetic Of Repetition*, «Forum Italicum», 43, 1, 2009, pp. 117-118.
- VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Racconti*, Editrice Veneta, Monticello Conte Otto (Venezia) 1995.
- ID., *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*, Theoria, Roma-Napoli 1998.
- ID., *I quindicimila passi. Un resoconto*, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. Theoria, Roma-Napoli 1997).
- ID., *Il ponte*, Einaudi, Torino 2007.
- ID., *Parise una mappa*, in *I lembi dei ricordi. Ri(n)tracciare il paesaggio di Goffredo Parise*, Antiga, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, pp. 73-76.
- ID., *Black Tulips*, Einaudi, Torino 2022.
- ID., *Works*, Einaudi, Torino 2022.
- ID., *Trilogia di Thomas. Un mondo meraviglioso. I quindicimila passi. Il ponte*, prefazione di Emanuele Trevi, Einaudi, Torino 2024.
- PAOLO ZUBLENA, *Pensieri banali* [recensione al *Ponte*], «L'indice dei libri del mese», 10, 2007, p. 15.

SITOGRAFIA

<www.editriceveneta.it/it/380-Autore.html?author=320> (u.c. 02.06.2024).

<www.youtube.com/watch?v=dtFkT2pJiRo&t=2439s> (u.c. 02.06.2024).



Share alike 4.0 International License