

# GENTES

| Anno IX, numero 9 | dicembre 2022 |



9

Autorizzazione n. 16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI  
UNIVERSITY PRESS

# GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali

Journal of Humanities and Social Sciences

|anno IX| numero 9| dicembre 2022 |

## Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

## Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

## Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, Università del Salento

Antonio Batinti, Accademia Petrarca di Arezzo

Sarah Bonciarelli, Université de Gand

Joseph Brincat, Università di Malta

Andrea Capaccioni, Università degli Studi di Perugia

Giovanni Capecchi, Università per Stranieri di Perugia

Massimo Ciavolella, University of California,

Los Angeles (UCLA)

Gianni Cicali, Georgetown University

Marcel Danesi, University of Toronto

Roberto Fedi, Università per Stranieri di Perugia

Mercedes Lopez Suarez, Universidad Complutense

de Madrid

Massimo Lucarelli, Université de Chambéry

Toni Marino, Università per Stranieri di Perugia

Jean-Luc Nardone, Université de Toulouse II Jean Jaurès

Fabrizio Scrivano, Università degli Studi di Perugia

Enrico Terrinoni, Università per Stranieri di Perugia

Boris Uspenskij, Università Statale di Mosca

## Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, Università degli Studi  
del Piemonte Orientale

Federico Meschini, Università degli Studi della Tuscia

Roberta Salvatore, Università degli Studi di Messina

## Comitato di redazione

Andrea Agosta

Chiara Gaiardoni

Riccardo Innocenti

Luca Padalino

Ylenia Papa

## Editore

Perugia Stranieri University Press

Università per Stranieri di Perugia

Piazza Fortebraccio 4,

06123 Perugia

## Redazione

Università per Stranieri di Perugia

Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,

06122 Perugia

email: gentes@unistrapg.it

sito web Gentes: <https://www.unistrapg.it>

Published by Perugia Stranieri University Press

Copyright © 2023

All rights reserved.

ISSN: 2283-5946

**Registrazione** n°16/2014 del 10 ottobre 2014

presso il Tribunale di Perugia

Direttore Responsabile

Antonello Lamanna

**Periodicità:** annuale (con edizioni speciali)

Tipologia di pubblicazione (pdf/online)

Lingua: Ita/Eng

Rivista distribuita con Licenza internazionale



[Creative Commons CC BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

[Attribuzione – Non Commerciale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Anno IX, numero 9 - dicembre 2022

Perugia, Italia

Online: marzo 2023

Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle

[| Riviste Scientifiche dell'Area10 |](#)

Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review

In copertina

“Di Rosso Vestite” di Giuliano Giuman (2022)

Ceramica, cm. 120 x 120

Per gentile concessione

(ph: Thomas Clocchiatti)

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

## Quaranta epifanie. Destrutturazione narrativa e tematica nei micro-racconti di Vitaliano Trevisan

**Riccardo Innocenti, Federico Masci\***

Università per Stranieri di Perugia

### *Abstract*

Questo articolo si propone di evidenziare come per Vitaliano Trevisan le raccolte di racconti *Standards vol. 1* (2002), *Grotteschi e arabeschi* (2009) e in particolare *Shorts* (2004), siano occasioni per destrutturare alcuni dispositivi tematici e narratologici, coniugando la fragilità del soggetto narrante, la labilità della trama e il dialogo con la novella italiana media del secolo XXI: «un testo che riassume il destino di un personaggio mettendo in scena uno o più momenti epifanici» (P. PELLINI, *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia in L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, pp. 769-785: 763). Con la rapida successione dei 119 inserti aneddotici di *Shorts*, Trevisan ha saputo ripensare la struttura delle raccolte di micro-racconti, elaborando una sintesi delle sopracitate istanze tematico-narratologiche e contribuendo allo sviluppo di un genere in via di definizione.

*Keywords:* Letteratura Italiana contemporanea, micro-racconto, raccolta di racconti, teoria della letteratura

This article points out that Vitaliano Trevisan's collections of short stories *Standards vol. 1* (2002), *Grotteschi e arabeschi* (2009) and *Shorts* (2004), a collection of micro stories, represent key moments in the author's process of de-construction of fictional devices and themes, combining the narrator's fragility, the plot's weakness and the connection with the typical of the Italian *novella* of the XXI century, a text that summarises the destiny of a character with the depiction of one or more epiphanic moments (P. PELLINI, *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia in L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, pp. 769-785: 763). The quick succession in *Shorts* of 119 anecdotal bits allowed Trevisan to develop a synthesis of the forementioned themes and fictional devices, contributing to the development of a defining genre.

*Keywords:* Contemporary Italian literature, micro story, collected short stories, theory of literature

1. Il paesaggio delle forme brevi nel panorama letterario italiano di questi anni mostra un duplice paradosso: da una parte risulta parzialmente verificabile una situazione di marginalità commerciale che, all'incrocio di più prospettive critiche, diventa visibile, come suggerisce Gilda Policastro, misurando «a colpo d'occhio la sproporzione esistente tra i nuovi romanzi (soprattutto di genere) e i libri di racconti (per lo più classici), ma soprattutto la schiacciante (se non totalitaria) presenza sugli scaffali di libri di racconti scritti da autori stranieri, a petto dei residuali o marginali autori nostrani» (Policastro 2014, p. 75). Dall'altra, pur considerando la necessità di non sopravvalutare una marginalità che è comunque un problema capace di coinvolgere da lontano una buona parte della tradizione letteraria italiana, diversi fattori possono suggerire l'importanza della narrazione breve nel sistema dei generi della prosa contemporanea, ma anche la sua funzione strategica. E questo è vero so-

prattutto se, come afferma Giacomo Raccis, il racconto riesce ancora a costituire uno strumento decisivo utile alla collocazione e al movimento dell'autore nel campo letterario:

Al racconto si rivolgono quei “curatori” che, attraverso lo strumento dell'antologia, tentano di fornire una campionatura attendibile di quanto di nuovo il panorama della prosa italiana propone; con i racconti si cimentano gli scriventi in cerca di affermazione, pubblicando sulle tante riviste indipendenti – cartacee o sul web – che forniscono agli editor un bacino di pesca (Raccis 2021).

L'utilità “sociologica” del genere non basta a definire un orizzonte di potenzialità che non si esaurisce solo in una supposta priorità strategica del racconto rispetto al romanzo, ma che coinvolge parallelamente forme e funzioni della sperimentazione narrativa e letteraria in modi capaci di problematizzare radicalmente l'idea di una marginalità rispetto all'influenza del modello romanzesco. Se il racconto italiano in alcuni momenti della sua storia, e in particolare nel dopoguerra, come ha dimostrato Massimiliano Tortora, ha mostrato «una fisionomia molto tradizionale, recalcitrante di fronte ad ogni ipotesi di sperimentazione narrativa» (Tortora 2014, p. 15), questo non ha esaurito, soprattutto dopo gli anni Sessanta, la sua capacità di rappresentare progressivamente un «laboratorio ove collaudare nuove soluzioni narrative» (Ivi, p. 37). E soprattutto guardando in ampiezza al contesto letterario europeo del Novecento, e alle soluzioni narrative che l'hanno tendenzialmente caratterizzato, la maggiore audacia formale e strutturale del genere breve può essere pensata, riprendendo le note posizioni di Guido Guglielmi, soprattutto in rapporto a possibilità espressive che al romanzo sembrano, da certi punti di vista, inibite: «E il racconto assume una particolare importanza nel Novecento perché diventa la struttura di base del romanzo formalmente più innovativo» (Guglielmi 2006, p. 27). Proprio perché incapace di «riassumere la totalità del mondo in una prospettiva delle prospettive», lo scrittore novecentesco concepisce il racconto come possibilità «di disperdere la storia in una pluralità di incidenti narrativi» (*Ibidem*), in modo da farla continuamente deviare, e impedirle di assumere una configurazione definita. Tentare però di attraversare criticamente una fenomenologia delle narrazioni che adottano una forma breve e brevissima nell'Italia del XXI secolo attraverso l'enucleazione particolare di un singolo autore significa riproporre un paradosso simile a quello dichiarato in precedenza ma al contempo implica il proiettarsi verso un orizzonte problematico peculiare. Rivendicare oggi la scelta della narrazione breve in modi trasgressivi, antagonisti, polemici nei confronti della pervasività commerciale del romanzo

significa infatti, secondo la lettura proposta da Pierluigi Pellini, trasformare «la libertà sperimentale, il partito preso del frammento e del non finito» (Pellini 2020, p. 763) in strumenti utili a rivelare «complicità profonde con un'idea tradizionale di letteratura - quanto le [...] ricette un po' stereotipate del nemico conclamato, il romanzo di successo» (Ivi, p. 771). Letterarietà più o meno esibita; vocazione sperimentale; apparente marginalità, tratti parziali che non sono in grado di esaurire il panorama della produzione letteraria complessiva del genere racconto ma che possono essere grossomodo rubricati, senza pretese di esaustività, in due sintetiche tendenze: «da un lato un filone di micro-racconti che ha tangenze con il *poème en prose*; dall'altro una novella che a volte nasconde, e più spesso esibisce, nostalgie (neo-) realiste» (*Ibidem*). Rispetto al quadro delineato il caso rappresentato dalla produzione breve di Vitaliano Trevisan potrebbe rappresentare non solo una sfumata eccezione, da cogliere nella contraddittorietà delle sue manifestazioni, ma anche un momento particolare di approfondimento delle questioni appena delineate. Volendo poi seguire ancora il suggerimento di Pellini si potrebbe capire come, se rapportato al panorama dei micro-racconti simil *poème en prose*, il lavoro di Trevisan possa distinguersi perché capace di dare spazio alla rappresentazione di una tensione mimetica a cui fa da contraltare una presenza non marginale del soggetto, che domina e modella la narrazione, e per una forte dose di complessità e ambivalenza, anche intertestuale, del racconto. Mentre per quanto riguarda la tendenza legata al «nuovo interesse per forme narrative o d'inchiesta documentaristiche e di non-fiction» (Donnarumma, Policastro p. 9) oppure indirettamente all'influenza di un modello narrativo che potrebbe inglobare, tra gli altri, opere di autori come Vanni Santoni, Tiziano Rossi, Ugo Cornia, è evidente in Trevisan una vocazione espressiva incapace di esaurirsi soltanto nelle forme di «una rappresentazione realistica, al tempo stesso frammentaria e coerente [...], dell'Italia contemporanea» (Pellini 2020, p. 771). Stando a sentire le dichiarazioni stesse dell'autore, questa distanza sembrerebbe assoluta: «Il realismo credo sia una cosiddetta corrente letteraria: se è così non ho rapporti; no; il mio progetto letterario è semplice: continuare a scrivere in prima persona cercando di alleggerire "io" il più possibile» (Donnarumma 2008, p. 23). Ma ad un'analisi più circostanziata delle raccolte, la questione può apparire diversamente, e meno lineare può apparire la distanza di Trevisan dagli orientamenti descritti. Già da *Standards vol. I* la necessità di allargare l'enunciazione del discorso alla «contaminazione non solo di forme discorsive letterarie ma anche ad altre, come per esempio la musica o l'arte pittorica» (Adamo, Tomasi, Malvestio 2015), come già il titolo, ispirato alla serialità dei temi musicali tipici del jazz, permette

di inferire, sembra produrre anzitutto un tentativo di «togliere narratività ai testi, senza però ritrovarsi completamente sperduti» (*Ibidem*), e di definire una strategia narrativa in grado di incardinare l'apparente assenza di trama in un monologo fitto di stratificazioni, riferimenti e tensioni interne. Il lavoro di riassorbimento e di riconfigurazione della scrittura narrativa in stile, se trova dei referenti espliciti nelle figure di Thomas Bernhard e Samuel Beckett, riesce però a definirsi attraverso alcuni strumenti particolari. La spontaneità di un lavoro autobiografico in cui il soggetto autoriale è al contempo centro della narrazione e garanzia di tenuta finzionale viene incrinata da strategie che ricalibrano la voce narrante che provocano la disseminazione di occasioni metaletterarie e metanarrative. Già nel primo racconto, *Quando cado*, proliferano momenti di autoriflessività che non sono altro che *mise en abyme* della stessa narrazione:

Ma non c'è tempo di speculare su questo: innumerevoli ricordi occupano tutto il nostro essere. Essi non si succedono né in ordine cronologico né in ordine di importanza, ma ci vengono bensì incontro da ogni direzione, alla rinfusa, anch'essi con velocità sempre maggiore, episodi importanti, futili, futilissimi e importantissimi; donne, uomini, bambini, animali, fiori, profumi, [...] gli occhi di un uomo che abbiamo detestato e il perché; le mani di una donna (Trevisan 2002, p. 9).

Di una narrazione, beninteso, che mostra di procedere per concentrazione e per analogia, costruendosi via via, «con un passaggio molto musicale, che procede prima per accumulo, poi per “decumulo”» (Adamo, Tomasi, Malvestio 2015), e che attraverso questo movimento costruisce rapporti tematico-formali di simmetria dove i singoli elementi, lungi dal proporsi in un ordine definito, possono essere ripetuti anche ossessivamente. La paura dell'altezza del protagonista-narratore, ad esempio, è una costante di senso che si rifrange per accumulo, sin dal titolo, in molteplici occasioni, ed è mediata sempre da un verbo all'imperfetto:

Comunque, *pensavo fumando*, la cosa strana è che io non sia mai caduto, pur mettendomi costantemente, a ogni occasione, nella situazione più prossima possibile alla caduta [...]. Naturalmente, *pensavo fumando*, ero rimasto molto impressionato dall'incidente e mi dispiaceva per le mani di Tiziano [...]. Tutti, *pensavo fumando*, [...] ma proprio tutti si aspettavano che io, prima o poi, cadessi da qualche luogo alto, e anche oggi, visto il continuo lavoro che faccio, continuano ad aspettarselo (Trevisan 2002, p. 17).

Nel presente continuo della scrittura la circolarità e la concentrazione provocata dalle ripetizioni e dalle continue smorzature della

tensione narrativa incontrano poi un moderato tappeto paratestuale e intertestuale che, componendosi di riferimenti a Philip Larkin, a Henry James, o rifacendosi al modello beckettiano, accompagna il farsi dell'opera e cifra, da certi punti di vista, una capacità di sguardo dal peculiare «valore politico, nel senso corretto del termine» (Donnarumma, Policastro 2008, p. 23). Ed è per questo che in *Xmas Carol*, la dissezione di un rapporto affettivo include anche considerazioni sulla vita produttiva dell'Europa moderna: «E comunque a Rotterdam, in un anno, arrivano più auto giapponesi di quante ne arrivino a Brehmenhaven nello stesso anno. [...]. C'è una tale quantità di tutto, di tutto in quantità industriale, e tutto è industria» (Trevisan 2002, p. 50). Allo stesso modo, in *Accanto a una tomba*, tra i vari esiti di una visita cimiteriale che produce digressioni e altri incontri, si possono cogliere sparsi cenni di uno spazio sommerso dai rifiuti: «La marea di rifiuti montava sin dalle prime ore del giorno, all'esterno e all'interno, e continuava a salire fino alle prime ore del pomeriggio, poi una tregua, e quindi [...] fino a notte inoltrata» (Ivi, p. 80). Tra tentativi di destrutturazione della trama, rimandi a tratti iperletterari, complicazioni, accumulazioni diegetiche e squarci mimetico-polemici, la produzione breve di Trevisan riesce ad assestarsi, con una consequenzialità che porterà sia verso le prove concentrate di *Shorts*, sia verso i racconti lunghi di *Grotteschi e arabeschi*. Nel caso di *Shorts*, come si proverà a dimostrare successivamente, le caratteristiche appena abbozzate sembrano presentarsi in maniera completamente diversa, con la rastremazione dei contenuti e della narrazione in micro-racconti che si esauriscono in vuote figurazioni di senso, ma che al contempo possono paradossalmente dialogare con quella «che si potrebbe considerare come la novella italiana media del secolo XXI: un testo che riassume il destino di un personaggio mettendo in scena uno o più momenti epifanici [...]» (Pellini 2020, p. 773). In *Grotteschi e arabeschi* invece, tra la presenza paratestuale di Petrarca e il rifacimento straniato di un racconto di Poe, le storie di rovina e riconoscimento sono il prodotto di un incontro con il reale che è ancora, come ricorda Raffaele Donnarumma, «quello che si è perduto, quello che la contemporaneità idoleggia e falsifica e ciò che sempre ritorna» (Donnarumma 2014, p. 88). Per questo motivo un discorso volontariamente «incrostato di luoghi comuni» e sempre viziato da un principio di ricorsività e ossessività, non rinuncia ad un «principio di extra-località» (*Ibidem*), capace di produrre comunque sguardi critici sulle forme di organizzazione del reale. Come accade ad esempio ne *Il barilozzo di Amontillado*, che attraverso la descrizione del rapporto di lavoro

tra l'autore e il regista Matteo Garrone, lancia un attacco frontale ai sistemi di produzione artistica e agli effetti, simbolici o meno, della loro influenza: «Ma è così difficile scambiare incertezza per apertura, assenza di posizione per obiettività, vuoto per profondità. Molte carriere, artistiche e non, si fondano su questo, l'importante è che nessuno se ne accorga» (Trevisan 2009, p. 77).

2. Uno sguardo critico sul reale, frutto di una «forte tensione etica» (Trevisan 2004, quarta di copertina), è rivendicato anche dalla quarta di copertina di *Shorts*, pubblicato nel 2004 nella collana Stile libero di Einaudi e vincitore del Premio Chiara di quello stesso anno. Il libro raccoglie 50 micro-narrazioni che condividono la «musicalità improvvisata e geometrica» (*Ibidem*) degli omonimi *shorts*, microfilmati con cui venivano presentati brani jazz durante gli anni Quaranta. Il gesto di accorciare viene offerto al lettore a partire dalla copertina del libro, recante un'illustrazione di Rosario Morra in cui una mano guantata impugna un paio di cesoie da giardino puntandole verso chi osserva. Oltre a rimandare al tema del lavoro, così caro a Trevisan, l'illustrazione fa anche riferimento a un oggetto, un testo, che è stato potato invece di essere sottoposto al lettore nella sua interezza. Le micro-narrazioni di Trevisan sono allusioni a una storia che si conclude dopo poche righe dal suo inizio, stroncando sul nascere una trama per impedirle di svilupparsi compiutamente, rifiutando così di accordare agli elementi dell'intreccio lo spazio e il ruolo che le narrazioni tradizionali solitamente concedono loro. È da rintracciare in questo gesto di amputazione l'espressione dell'avversione di Trevisan nei confronti dello *storytelling* e la sua volontà di giocare con le aspettative del lettore. Questa strategia è riassunta nel testo *Pausa* in cui il narratore, un batterista blues, compie una pausa dopo aver eseguito l'ultima rullata in preparazione al colpo di piatti che dovrebbe chiudere il brano e l'esibizione della band. La tensione narrativa arriva al culmine quando il batterista prolunga la pausa fino al momento in cui fra lui e il pubblico si apre una voragine. Allo stesso modo, dopo aver posto le premesse per un racconto, Trevisan interrompe improvvisamente la narrazione proprio quando questa dovrebbe decollare, creando così una voragine fra sé e il lettore. Oltre ad evidenziare i punti deboli del racconto di finzione (Colin 2013), questa messa in scena del deragliamento dell'intreccio ne denuda i meccanismi, mostrando l'importanza del ritmo e dei tempi con cui il racconto asseconda o frustra le sue aspettative. Nonostante la loro messa in scacco, i meccanismi dell'intreccio, deragliati o del tutto assenti, rimangono centrali nella costruzione del racconto.



Par le jeu autour de la perte du contrôle dans la configuration de l'intrigue, la nouvelle désigne ce qui la constitue et, simultanément, les possibles faiblesses dans la mise en place du récit. L'on en vient paradoxalement au même constat que pour le jeu autour des règles montrées avec ostentation: la nouvelle s'élabore à partir d'éléments dont on souligne l'usure, et qui malgré tout restent indispensables pour construire la fiction (Ivi, p. 62).

Rifiutando di presentare un intreccio compiuto, il narratore rifiuta di fornire al lettore le coordinate necessarie perché egli possa interpretare il racconto senza ambiguità. Se gli elementi che compongono la trama sono strumenti al cui utilizzo lo scrittore si dovrebbe disciplinare così che il lettore possa apprezzare il loro impiego, il rifiuto di questi strumenti rappresenta per il primo una possibilità di liberazione dalle regole del gioco e per il secondo la possibilità di osservare un ricamo tessuto a metà e lasciato sul banco di lavoro, una narrazione sezionata come in una tavola anatomica. Non è un caso se il luogo prescelto per il gioco metanarrativo di messa in discussione dei meccanismi dell'intreccio e della messa in scena di questo processo (come abbiamo visto in *Pausa*) è proprio il racconto, magari nella sua forma brevissima. La sintesi garantita dalle micro-narrazioni permette, grazie all'accumulazione, un'ostentazione delle disfunzioni volontarie dell'intreccio che un romanzo non riuscirebbe a proporre e mettere al centro della storia (*Ibidem*). Quando poi la prosa disfunzionale viene inserita in un macrocontesto come la raccolta di micro-narrazioni che, data la lunghezza delle prose, rende possibile un libro contenente un gran numero di testi, questo effetto destrutturante si amplifica a dismisura. *Shorts* interiorizza la precarietà e la sintesi che rappresentano «il maggior propellente alla sperimentazione formale negli ultimi vent'anni» (Raccis 2021, p. 68.), e, in virtù dell'effetto destrutturante di cui sopra, esemplifica meglio di altre opere di Trevisan il rifiuto dell'intreccio, posizione che caratterizza le forme brevi e che ne motiva il privilegio estetico ed ermeneutico che la letteratura italiana contemporanea accorda loro (Pellini 2021). Meglio di altre opere perché, invece di limitarsi a negare l'intreccio e i suoi strumenti, Trevisan li ostenta nel loro utilizzo disfunzionale. Oltre a questa componente metanarrativa, che fa di *Shorts* uno degli esempi più illustri di raccolta di micro-narrazioni, possiamo individuare nel libro un'altra componente, metaletteraria, che percorre tutta l'opera di Trevisan. Autore generoso quando si tratta di tributare ai propri maestri i dovuti meriti attraverso riscritture esplicite, epigrafi

e citazioni in bibliografia, Trevisan ha limitato in *Shorts*, rispetto a quanto fatto sia nelle altre raccolte di racconti e nei romanzi, (indicativo in questo senso *Il ponte: un crollo*), la disposizione di elementi paratestuali, come la bibliografia, che esplicitino i modelli a cui ha fatto riferimento. Modelli che, tuttavia, non mancano di esercitare, anche se più nascostamente, la loro influenza tanto in questo libro quanto negli altri e che consistono principalmente nell'*Imitatore di voci* (1993) del sopracitato T. Bernhard e nel *Sillabario n. 2* (1982), testo che Trevisan ha omaggiato con lo spettacolo teatrale *Note ai Sillabari*. La forza modellizzante di queste due opere non si esprime soltanto per quanto riguarda gli aspetti formali del libro, consistendo entrambi in raccolte di narrazioni che nel primo caso non superano mai la pagina e che nel secondo mostrano come caratteristiche principali la natura aneddotica e la serialità, ma anche per alcune scelte tematiche. Sembrerebbe impossibile non ricondurre il taglio cronachistico dei micro-racconti di *Shorts* alle prose brevissime dell'*Imitatore di voci*, che scivolano volentieri dal fantastico al farsesco, fino al noir gotico. Come si può notare da questi due frammenti collocati in posizione di chiusura rispettivamente in *Geografia*, testo contenuto in *Shorts*, e nell'*Imitatore di voci*, testo che dà il titolo al libro di Bernhard, la riscrittura e l'imitazione rimangono per Trevisan pratiche fondanti.

A un certo punto mi venne in mente che anche io avrei potuto fargli una domanda, ma non sapevo davvero cosa chiedergli. Ci pensai un po' ed ecco che mi venne un'idea. Mi avvicinai all'ubriaco e gli chiesi di dirmi dove ci trovassimo in quel momento. Mi guardò sorpreso e disse che non ne aveva assolutamente idea (Trevisan 2004, p. 43).

Abbiamo anche potuto esprimere dei desideri, e l'imitatore di voci ci ha accontentati con la massima premura. Quando però gli abbiamo fatto la proposta di chiudere il programma imitando la propria voce, lui ha detto che non ne era capace (Bernhard 1993, p. 12).

In entrambi i testi un fenomeno da baraccone (un fine conoscitore della geografia per Trevisan e un imitatore di voci per Bernhard) viene smascherato dal pubblico di fronte al quale si esibisce, dimostrando l'impossibilità di ottenere una conoscenza pressoché illimitata del reale senza sacrificare ad essa una parte della propria umanità o della coscienza di sé. Assistiamo alla messa in scena di un'umanità prostrata anche nel *Sillabario n. 2* di Parise, che condivide con *Shorts* alcune presenze animali allegoriche, come i fagioli che nella prosa *Sesso* sono accostati a una coppia di umani. In *Shorts* e nei modelli ai quali Trevisan ha fatto riferimento, la vita

degli esseri umani è stravolta da forze al di là della loro comprensione, come il tragico fato che acceca il personaggio di *Kilti*, da ricondurre al modello di *Fourati* nell'*Imitatore di voci* di Bernhard, oppure rendono schiava la signora cinquantenne protagonista in *Sesso* di Parise. Si tratta di testi in cui i protagonisti vivono un'epifania negativa, sperimentando la vuotezza della loro esistenza o assistendo agli effetti della propria mancanza di umanità, testimoniando ad esempio la crudeltà nei confronti degli animali che sta al centro delle prose *Trecento bestie*, *Piccioni*, *Sparrows* e *Una famiglia di ghiri*. Rispetto al modello dei sillabari di Parise, le prose di Trevisan non si propongono di pervenire a un senso attraverso l'enumerazione del reale, modalità prescelta per raccontare il presente secondo l'epistemologia della nostra epoca (Raccis 2021), ma minano dall'interno la possibilità stessa della costruzione di senso attraverso la struttura dell'intreccio. Manca, inoltre, nel modello di Bernhard e Parise, l'ambigua commistione di autobiografia e fiction che troviamo in *Shorts*, così come mancano quegli elementi testuali che, nelle prose di Trevisan, cercano di vincere il sospetto del lettore attribuendo veridicità al racconto. Esemplare, in questo senso, il già citato *Kilti*, in cui l'ambientazione resa esplicita, i puntini di sospensione che censurano il nome dei personaggi e l'inserimento di un a postilla in corsivo in cui l'autore si rivolge direttamente al lettore per ringraziare chi gli ha fornito informazioni circa la storia raccontata garantiscono la veridicità della narrazione (Trevisan 2004). Indicativo che questo testo, che dovrebbe riportare un fatto di cronaca, sia seguito dalla prosa *Icône*, d'evidente ispirazione gotica e horror. Dimostrando di saper padroneggiare gli elementi fondanti delle micronarrazioni che popolano il panorama letterario dell'Italia contemporanea, come il rifiuto dell'intreccio e la messa in scena di un personaggio attraverso uno o più momenti epifanici (Pellini 2020), e destreggiandosi con una strategica ambiguità che impiega elementi metanarrativi e metaletterari, realismo e fiction, Trevisan è riuscito a comporre vuote figurazioni di senso che riassumono il destino umano in un'assenza, un vicolo cieco.

---

\* Il paragrafo 1 è attribuito a Federico Masci; il paragrafo 2 a Riccardo Innocenti

## Bibliografia

- Donnarumma R., Policastro G. (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», 57, 2008.
- Adamo P. G., Tomasi F., Malvestio M., (a cura di), *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan*, in «Le parole e le cose», online dal 25 maggio 2016, consultato il 10 agosto 2022, URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=23115>.
- Bernhard T., *L'imitatore di voci*, Milano, Adelphi, 1993.
- Colin C., *La regle et le jeu*, in «Itinéraires», online dal 01 ottobre 2013, consultato il 10 agosto 2022, URL: <http://journals.openedition.org/itineraires/795>; DOI: 10.4000/itineraires.795.
- Cornia U., *Le storie di mia zia (e di altri parenti)*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Guglielmi G., *Un'idea di racconto*, in «il verri», 30 gennaio 2006.
- Parise G., *Sillabario n. 2*, Milano, Mondadori, 1982.
- Pellini P., *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia* in (a cura di) S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020.
- Policastro G., *Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014.
- Raccis G., *(Non) è un paese per racconti*, «Narrativa», 41 | 2019, online dal 01 novembre 2021, consultato il 11 agosto 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/354>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.354>.
- Rossi T., *Qualcosa di strano. Raccontini*, Milano, La Vita Felice, 2015.
- Santoni V., *Personaggi precari*, Roma, Voland, 2013.
- Tortora M., *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014.
- Trevisan V., *Standards vol. I*, Milano, Sironi Editore, 2002.
- Trevisan V., *Shorts*, Torino, Einaudi, 2004.
- Trevisan V., *Il ponte*, Torino, Einaudi, 2007.
- Trevisan V., *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi, 2009.
- Trevisan V., *Works*, Torino, Einaudi, 2016.