

Una traccia di senso non narrativa La musicalizzazione del romanzo nella prosa di Vitaliano Trevisan

Arianna Grossi
Universität Leipzig
ariannagrossi@outlook.it
<https://orcid.org/0009-0006-5269-4683>

ABSTRACT

This contribution intends to report some results of a larger study dedicated to the interaction between music and writing in Vitaliano Trevisan's prose. In particular, the study is focused on three non-novels: *Un mondo meraviglioso: Uno Standard* (1997), *I quindicimila passi: Un resoconto* (2002), *Il ponte: Un crollo* (2007), and the collections *Standards vol. 1* (2002) and *Shorts* (2004). The essay follows principles and methods of comparative analysis of the specific field dealing with the musicalization of fiction, as a peculiar determination of musical-literary intermediality. Furthermore, considering the relevant role of jazz practice's model, this contribution also fits into the field of jazz fiction. Within the poetics of the author, analogies, metaphorical association, hybridisation and imitation consciously operate in the narrative project. The musical interference is manipulated starting from the construction of the spatio-temporal narrative device, to consequently determine processes of deconstruction of the subject, shattering of the structures of the novel and cases of *verbal music*, as well as the poetics of collapse, the aesthetics of repetition and the significant value of silence.

Keywords

Vitaliano Trevisan, Musicalization of Fiction, Intermediality, Jazz fiction, Experimentation

Tra le relazioni che la letteratura ha istituito con altri media e arti, il rapporto con la musica rappresenta una delle forme più antiche e prolifiche di intermedialità. Esplorando le possibili realizzazioni di questa interazione, la musicalizzazione della narrativa merita particolare attenzione per sperimentazione formale e indagine estetica, nonché per il ruolo cruciale che ricopre nei processi di rinnovamento del romanzo moderno. Infatti, se è vero che il punto di contatto tra musica e letteratura viene individuato non nelle strutture intrinseche declinate nella loro irriducibilità tecnica mediale specifica bensì sul piano delle strategie percettive,¹ risulta però fondamentale sottolineare che a partire dal secolo scorso numerosi romanzieri hanno dichiarato esplicitamente la propria intenzione di orientare la ricerca verso i principi di composizione musicale.² Autori come Broch, Kundera, Pinget, Huxley, Gailly, Carpentier, traendo ispirazione da modelli musicali, inseguono la possibilità di ridefinire i canoni compositivi e sottrarre la forma alla sola funzione di sostegno della trama.³ Le strutture dell'arte musicale possono quindi rappresentare un bacino di modelli di riferimento cui attingere per riorganizzare la concezione e l'architettura formale del romanzo.⁴

Alcuni grandi autori del modernismo europeo e della stagione letteraria successiva sono stati ampiamente studiati dalla critica in ottica di musicalizzazione.⁵ Risulta invece più difficile ritrovare lo stesso approccio analitico applicato in modo sistematico alla letteratura italiana contemporanea, o all'intera opera di un autore. Molti studiosi hanno condotto ricerche scrupolose in questo campo limitatamente ad alcune specifiche forme di intermedialità o influenza, a singoli testi o particolari motivi tematici. Nel tentativo di ampliare gli orizzonti metodici e suggerire diverse prospettive di ricerca, in questo breve approfondimento si raccolgono alcuni risultati di uno studio più ampio⁶ dedicato alla prosa di Vitaliano Trevisan (1960-2022), autore vicentino scomparso pochi anni fa. In particolare, il lavoro si è focalizzato sui tre non-romanzi della trilogia di Thomas, ovvero *Un mondo meraviglioso: Uno standard* (1997), *I quindicimila passi: Un resoconto* (2002), *Il ponte: Un crollo* (2007), con il supporto di altri testi, tra cui le raccolte di *Standards vol. 1 e Shorts*.

Lo studio si pone in continuità con i principi e le modalità di analisi comparatistica utilizzati in ambito di musicalizzazione del romanzo in quanto determinazione peculiare di intermedialità musico-letteraria. Questo specifico settore di ricerca, avviato da Brown e Scher, è stato formalizzato e legittimato dai contributi del professor Werner Wolf, mentre ha trovato sviluppo successivamente in Italia con Rizzante e Carretta.⁷ Inoltre, considerata anche la presenza rilevante del modello jazzistico, il presente contributo si inserisce contestualmente nell'ambito di studio della jazz fiction. Sono stati evidenziati i rapporti di analogia, associazione metaforica, ibridazione e imitazione, operanti consapevolmente nel progetto autoriale e finalizzati a una scrittura sperimentale di rottura dei canoni. Nella concezione estetico-letteraria dell'autore, l'interferenza musicale viene manipolata a partire dalla costruzione del

¹ R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005, pp. 37-38.

² W. Nardon & S. Carretta (a cura di), *Comporre: L'arte del romanzo e la musica*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filosofici dell'Università degli Studi di Trento, 2014, p. 211.

³ Ivi, pp. 205, 210-211.

⁴ Ivi, pp. 118, 205.

⁵ Si fa riferimento, ad esempio, ad autori come Joyce, Proust, Bernhard, Beckett.

⁶ Si tratta del lavoro di tesi magistrale da me presentato a marzo 2024 presso l'Università di Bologna, dipartimento di Filologia Moderna, corso di Italianistica.

⁷ Cfr. C.S. Brown, *Music and literature: A comparison of the Art*, Athens, University of Georgia Press, 1948 (trad. it. *Letteratura e musica: una comparazione delle arti*, a cura di E. Pantini, Roma, Lithos editrice, 1996); P. Scher, *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984; W. Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999; S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano, Mimesis, 2019.

dispositivo narrativo spazio-temporale, per determinare conseguentemente i processi di decostruzione del soggetto, frantumazione delle strutture del genere, esiti di *verbal music*, nonché la poetica del crollo, l'estetica della ripetizione e il valore significativo del silenzio.

Ripresa e variazione: un progetto di non-romanzo

Definiti come “trilogia inconsapevole” da parte dello stesso autore,⁸ i testi rappresentano i primi tentativi di destrutturazione del genere romanzesco sperimentata da Vitaliano Trevisan. L'intera opera dell'autore si pone costantemente in dialogo attivo e in atteggiamento di ripresa e auto-citazione nei confronti dei lavori precedenti, nonché di quelli ipoteticamente successivi;⁹ in questo caso però, i tre “non-romanzi” rivendicano a livello intra-testuale e intra-diegetico una logica tensiva che necessariamente li colloca lungo un vettore di continuità narrativa. Il protagonista dei tre libri infatti è sempre Thomas, un Thomas-personaggio ogni volta diverso ma caratterizzato dagli stessi, o molto simili, tratti biografici, dalle stesse dinamiche familiari, disturbi psicotico-depressivi bipolari, dalla medesima posizione marginale all'interno della società, collocazione geografica, attitudine alla vita, alla morte, alla malattia e al suicidio. La narrazione viene condotta nei tre non-novel attraverso l'espedito del camminare incessante del soggetto, elemento che costituisce il percorso narrativo alternativo a una trama, volontariamente evitata, mentre rispecchia e giustifica lo snodarsi di un flusso di pensiero mai finito ma solo interrotto, che prende corpo sulla pagina scritta per mezzo dello stesso protagonista. Lo sfondo dei tre libri rimane quello del nord-est italiano, in particolare della periferia diffusa di Vicenza, con allargamento alla Germania di *Il ponte*, la quale consente l'adozione di un punto di vista esterno, maggiormente distaccato ed oggettivo, funzionale all'invettiva contro il decadimento dell'Italia. Ancora, ritornano nel medesimo atteggiamento testuale ed esistenziale, la percezione temporale e la conseguente strutturazione del tempo del racconto, la caratterizzazione di una scrittura disforica, la sperimentazione formale volta alla rottura delle strutture romanzesche canoniche attraverso continue forzature, sovrapposizioni e collassi delle cornici diegetiche. La materia linguistica, oggetto primario della manipolazione autoriale e agente attivo del processo di ri-significazione, presenta gli stessi elementi sintattici, semantici e fonetici - quali frammentazione e montaggio, ripetizione e ripresa in variazione, digressione, accumulazione, disseminazione fonetica, l'uso non normato dell'interpunzione - che rendono inconfondibile l'inclinazione di una voce consapevolmente caratterizzata ritmicamente e timbricamente.

I tre non-romanzi vengono scritti da Trevisan a seguito della raccolta di esordio *Trio senza pianoforte*, pubblicata nel 1995 da Editrice Veneta e riedita nel 1998 da Theoria, con l'aggiunta del monologo *Oscillazioni*; l'autore infatti approda alla carriera di scrittore relativamente tardi:

I motivi di un'attesa così lunga vanno dalla mia condizione familiare al ceto sociale cui appartengo. Non si può dire difatti ch'io sia cresciuto in un ambiente che mi incoraggiasse particolarmente in questa direzione.¹⁰

⁸ Cfr. N. Gruarin, 'Fare soldi sul proprio fallimento: Una lunga conversazione con Vitaliano Trevisan', *il lavoro culturale*, <<https://www.lavoroculturale.org/soldi-sul-fallimento-lunga-conversazione-vitaliano-trevisan/nicolas-gruarin/2017/>> (9 gennaio 2024).

⁹ Cfr. R. Falconi, 'Su “Black Tulips” di Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=45553>> (29 gennaio 2024).

¹⁰ Intervista a V. Trevisan, 'Trevisan: vi parlo di me, dei miei racconti e dei miei colleghi con l'eskimo', *il Sussidiario.net*, <<https://www.ilsussidiario.net/news/cultura/2009/4/27/letteratura-trevisan-vi-parlo-di-me-dei-miei-racconti-e-dei-colleghi-con-l-eskimo/18330/>> (26 settembre 2023).

Trevisan si dedica per molti anni a innumerevoli lavori umili e manuali, rendicontati in *Works* (2016), memoir saggistico auto-finzionale: la sua scrittura germina da un tessuto esperienziale reale, proletario, che gli consente di osservare in presa diretta uno spaccato sociale e culturale distante dagli ambienti intellettuali, e di recuperare allo stesso tempo, sfumature, pronunce, declinazioni di una lingua parlata, che rappresentano un bagaglio lessicale ampio e diversificato cui attingere nel lavoro di selezione della parola.¹¹ In questi primi racconti sono già presenti alcuni fattori fondanti l'esplorazione narrativa dell'autore, tra i quali si annoverano gli elementi paratestuali con funzione ipertestuale e di musicalizzazione, la tecnica di scomposizione dei livelli narrativi e l'ibridazione tra generi, la presenza del musicale in quanto tematizzazione metaforica dell'esistenza e dispositivo di analogia per la costruzione della dimensione spazio-temporale. I protagonisti inoltre vengono presentati come personaggi "dissonanti", la voce narrante esplora in riflessione metaletteraria il rapporto problematico tra interpretazione, reinvenzione e riproduzione - che troverà compiutezza nell'estetica della ripetizione mutuata dallo standard jazzistico - e si toccano i temi del doppio, del suicidio, lo sfondo di Vicenza, l'invettiva contro i valori tradizionali democristiani, il grottesco e la satira umoristica.¹² Contemporaneamente Trevisan si occupa anche di saggistica, scritture e regie teatrali, recita come attore di teatro e di cinema - si ricorda il ruolo di protagonista in *Primo amore* (2004) di Garrone per cui Trevisan lavora anche alla scenografia. Negli stessi anni escono le raccolte *Standards vol. 1* (2002), *Shorts* (2004) e *Grotteschi e arabeschi* (2009): questi non-racconti presentano riscritture e calchi rifunzionalizzati dei maestri Bernhard, Beckett, Bacon, Chateaubriand, Benjamin Constant, Walter Benjamin,¹³ Edgar Allan Poe, Dostoevskij, Kafka, Kierkegaard, Keith Jarrett, Camus. Gli stessi modelli letterari vengono selezionati dall'autore per le forme di ripresa e riuso nell'articolazione compositiva della trilogia.

La sperimentazione tecnico-formale avviata da Trevisan con i tre non-romanzi evolve nelle forme ibride della fiction saggistica¹⁴ di *Tristissimi giardini* (2010), nel progetto metalinguistico e autobiografico delle 'jam session a tema'¹⁵ di *Works* (2016), e nel lavoro edito postumo *Black Tulips* (2022). La scrittura di Trevisan si muove sulla pagina delineando un percorso di ricerca coerente e organico, pur nella disarticolazione che la caratterizza, che investe tutti i livelli compositivi di realtà, contenuto, forma, stile, grammatica e pronuncia della parola.¹⁶ Quella dell'autore risulta essere contestualmente una lingua di matrice orale e minuziosamente 'iperlavorata e iperpensata',¹⁷ selezionata, dissezionata e ricomposta, al fine di conglobare in un unico procedimento di frantumazione la complessiva significazione dell'opera. Assimilabile a quella che Barth definisce come 'letteratura dell'esaurimento',¹⁸ l'opera di Trevisan trasforma il senso della fine in strumento linguistico e formale. I testi dell'autore non intendono porsi né come narrazione autobiografica - pur rendendo manifesto in modo lucido ed estremamente esemplificativo il dolore irrazionale da lui stesso esperito - né in quanto letteratura di

¹¹ Ibidem.

¹² S. Chemotti, *Il "limes" e la casa degli specchi: La nuova narrativa veneta*, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 212-216.

¹³ Intervista a V. Trevisan, 'Trevisan: vi parlo di me', cit.

¹⁴ L. Illetterati, 'Vitaliano Trevisan, il pericoloso sogno dell'autenticità', *Il Manifesto*, <<https://ilmanifesto.it/vitaliano-trevisan-il-pericoloso-sogno-dellautenticita>> (29 gennaio 2024).

¹⁵ A. Cortellessa, 'Vitaliano Trevisan, da dove viene', *Le parole e le cose*, <<https://www.leparoleele cose.it/?p=23386>> (29 gennaio 2024).

¹⁶ Cfr. V. Trevisan, *Un mondo meraviglioso: Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003 [1997], pp. 115-116.

¹⁷ Illetterati, 'Vitaliano Trevisan', cit.

¹⁸ J. Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, in: J. Barth, *L'algebra e il fuoco: Saggi sulla scrittura*, a cura di M. Testa, trad. D. Abeni, Roma, Minimum fax, 2013, pp. 49-71.

denuncia, o finalizzata al riscatto del reale dalla ‘congenita inesistenza’.¹⁹ Nella scrittura di Trevisan, ‘il senso della realtà si dissolve in un *delirio generalizzato d’interpretazione*’,²⁰ mentre l’azione letteraria si mobilita al fine di far esplodere le energie costruttive interne al linguaggio stesso.²¹ L’esperienza personale viene trasfigurata sulla pagina scritta permettendo all’autore di risignificare il proprio ‘frammento di presente’²² e restituire un’immagine dotata di forza rappresentativa immediata e universale.

La distorsione spazio-temporale

I Thomas protagonisti dei tre non-romanzi si muovono, camminando, in un universo finzionale che costantemente viene forzato verso l’esterno, ricalcando il gusto post-moderno di una struttura monologante e anti-narrativa protratta nel solco della tradizione sperimentale di Thomas Bernhard.²³ Il moto perpetuo è associato al flusso costante di un pensiero mai finito che si fraziona, ritarda, dilata e si aggroviglia a seconda di apparentemente non giustificati nessi relazionali, mentre dà corpo e consistenza a una dimensione temporale multidimensionale, stratificata, non cronologicamente lineare. L’avanzamento nello spazio corrisponde a una costante regressione nella memoria, la quale determina inesorabilmente e fatalmente il presente del soggetto. In tutti i testi, i tre Thomas riportano sulla pagina scritta il proprio monologo interiore: mediante titoli, sottotitoli e il tag “scrive Thomas”, la struttura formale esplicita la sovrapposizione e il gioco di cornici messo in atto dall’autore.

I procedimenti metanarrativi, volti alla rottura delle strutture romanzesche tradizionali, sono accompagnati da una scrittura disforica che congiuntamente opera al fine di concretizzare la “poetica del crollo”. La destrutturazione dell’architettura formale del romanzo avviene per mezzo del processo di musicalizzazione della prosa: Trevisan infatti ricerca nella dimensione del musicale, modelli e strutture da applicare alla costruzione dell’edificio narrativo dei tre non-romanzi, a partire dal livello microscopico della pronuncia fonetica, passando per l’espedito della tematizzazione metaforica, fino alla macro-strutturazione della dimensione spazio-temporale del racconto. Nella trilogia di Thomas la musica, oltre a essere presente come nucleo tematico, ricorre negli elementi paratestuali, nella conduzione della voce, si illumina come chiave interpretativa attraverso i riferimenti espliciti, viene utilizzata come strumento analogico nella definizione dell’estetica della ripetizione. Quest’ultima propone e legittima sia esiti di ri-significazione fonetica e sintattica, sia il riuso dei modelli letterari in attivo dialogo intertestuale.

Al fine di comprovare la portata dell’interferenza del musicale nella strutturazione complessiva dei testi, sono state analizzate in prima istanza le peculiarità dello spazio narrativo, le caratteristiche della dimensione temporale del racconto e la particolare deformazione spazio-temporale che consegue l’applicazione analogica del filtro intermediale. La distorsione del dispositivo cronotopico avviene infatti per mezzo delle logiche tecniche, percettive ed estetiche del musicale. Spazio e tempo non sembrano rispondere ai procedimenti cronotopici categorizzati da

¹⁹ A. Gialloredo, “Questo scritto non sarà un romanzo”: L’azione letteraria di Vitaliano Trevisan’, in: *HETEROGLOSSIA: Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 14, 2016, pp. 256-257.

²⁰ V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2010, p. 7. Il corsivo è del testo.

²¹ Cfr. Gialloredo, “Questo scritto non sarà un romanzo”, cit., p. 259.

²² V. Trevisan, *Il ponte: Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 98.

²³ L. Marangolo, ‘Per Vitaliano Trevisan: Una lettura stilistico narratologica de I quindicimila passi’, in: *Critica Letteraria*, 196, 2022, Napoli, p. 669.

Bachtin;²⁴ l'elemento temporale non sembra infatti poter fornire una misura attraverso cui mettere in movimento lo spazio e ordinarlo.²⁵

Il tempo e la sua percezione nei romanzi di Trevisan sembrano trovare una maggiore corrispondenza con la possibilità di distacco dalla sequenza lineare e irreversibile del tempo storico che rappresenta il vero senso del divenire musicale.²⁶ La musica può rappresentare un modello concreto del 'differimento del senso del tempo',²⁷ in quanto la sua temporalità ne rappresenta la condizione di effettiva attualizzazione²⁸ e parallelamente si configura come forma della durata, capace di sospendere il tempo ordinario per dare realizzazione ad un tempo virtuale in cui la coscienza viene assorbita per poter ascoltare lo stesso fluire reso udibile²⁹ - *'la musica rende udibile il tempo, e sensibili la sua forma e continuità'*.³⁰

Nei tre testi di Trevisan non si manifestano luoghi temporalmente declinati che fungono da nuclei di condensazione attrattiva degli eventi, ma piuttosto si configurano come mappe spazio-temporali a quattro dimensioni, il cui attraversamento rappresenta la narrazione stessa. Lo spazio non si 'immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia':³¹ più spesso i luoghi, scenario della proiezione della percezione temporale del soggetto, rimangono sospesi nella condizione atemporale della sovrapposizione di livelli multipli.

Ma mentre correvo in avanti, il mio cervello correva all'indietro: il mio corpo avanti nello spazio, la mia testa indietro nel tempo, e mi vedevo seduto sulla panchina del tasso con mio papà, mentre gli stringevo la mano. *Non ero solo allora, non ero solo*, pensavo, e correvo verso l'uscita perché ora ero solo e non potevo tollerare l'idea di essere solo al parco Querini.³²

Parimenti il tempo non acquista mai 'carattere sensibilmente concreto'³³ perché anche le rappresentazioni spaziali identificabili in uno spazio contingente e tangibile - come la veranda o la casa di strada della Commenda - risultano essere siti di confusione dei piani temporali e della coscienza soggettiva, nonché visioni allucinate, oniriche, apparizioni epifaniche impalpabili.

Mi avvicinai alla casa, puntando decisamente verso il volume di sinistra, sulla cui facciata, al centro, così mia sorella, si trovava la porta di ingresso. A ogni passo la facciata e la sua forometria andavano definendosi in modo consono alle descrizioni in memoria. I miei occhi [...] registravano sempre nuovi e più dettagliati particolari del prospetto che avevo di fronte. Ma più particolari si aggiungevano, più dettagliati essi divenivano, più la realtà che mi fronteggiava, da un certo particolare in poi, cominciò a differire dal modello e dalla sua definizione [...]. Quattro finestre quadrate: la pietra delle cornici sbrecciata in più punti; tutti i balconi aperti; i vetri rotti o del tutto assenti. L'apertura della prima finestra da sinistra era attraversata, in una diagonale quasi perfetta, dalla grondaia.³⁴

Ma la cosa più sorprendente era la vista attraverso le lastre laterali: i muri che dividevano la torre dalle due ali della casa erano stati demoliti e sostituiti con lastre di cristallo, così che dalla torre, all'interno della quale mi trovavo, si aveva una vista dell'interno delle due ali della

²⁴ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, trad. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, p. 231.

²⁵ Ivi, p. 232.

²⁶ L. Berio, *Un ricordo al futuro: Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 53.

²⁷ M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento: Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007, p. 60.

²⁸ Ivi, p. 135.

²⁹ S.K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 130.

³⁰ Ibidem. Il corsivo è del testo.

³¹ Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 232.

³² Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 44. Il corsivo è del testo.

³³ Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 397.

³⁴ V. Trevisan, *I quindicimila passi: Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 124-125.

casa diroccata, che racchiudevano la torre. *Due sezioni verticali parallele, pensai cominciando a capire, due effettivi tagli verticali, paralleli e opposti, reali, e perciò brutali, di uno stato di fatto.*³⁵

La definizione della cronotopica come forma interna della parola in cui i significati spaziali vengono trasferiti ai rapporti temporali,³⁶ non può essere applicata alla dimensione concettuale della relazione spazio-temporale utilizzata da Trevisan, poiché per l'autore il movimento fondamentale avviene inizialmente in direzione opposta, dal tempo del soggetto e della parola tracciata verso lo spazio circostante. I racconti di Trevisan appaiono quindi non nella tipica compattezza narrativa di una trama unificante ma al contrario in quanto successione di segmenti digressivi privi di azione.³⁷ La *'scomposizione totale* del tessuto temporale e tematico³⁸ ricorda le potenzialità organizzative *'del tessuto sonoro per trame relazionali'*³⁹ e la deformazione di uno spazio plastico trasformato dal tempo virtuale dell'opera musicale.⁴⁰

Spaziatura: rinvio e ripetizione

Da uno studio condotto negli ultimi anni in ambito di ricerca di psicomusicologia è emerso che il significato musicale si forma in parte attraverso l'uso di mappature interdimensionali, metafore che si estendono trasversalmente su domini differenti, le quali permettono all'ascoltatore di concettualizzare e comunicare la propria percezione dell'evento sonoro.⁴¹ Le metafore concettuali⁴² che legano linguaggio e musica si fondano su immagini-schema comuni alle due sfere di espressione: la musica viene definita come movimento, paesaggio e forza in grado di indurre una condizione di moto.⁴³ Il modello descrittivo applicato alle varie concettualizzazioni personali individua cinque macroaree riassuntive delle valutazioni espressivo-visive in risposta alla musica, ovvero "flow", "movement", "force", "interior" e "wandering".⁴⁴ Risulta interessante notare come la quasi totalità delle categorizzazioni possa essere riflessa nei caratteri spaziali delle narrazioni analizzate: il fluire del pensiero del protagonista Thomas modifica e costruisce il paesaggio esteriore, Thomas è quasi sempre in movimento - che sia questa una condizione fisica, riferita all'attività mentale, o di evocazione di una situazione del passato -, il mondo interiore e la memoria del soggetto vengono proiettati all'esterno in una continua ri-creazione del reale e in una dinamica di doppia giustificazione ed evoluzione; ancora, Thomas definisce il proprio movimento un "vagabondeggiare", un continuo spostamento a piedi senza meta, scadenze o direzioni.

Lui non lo sa!, lui si crede normale, pensavo camminando verso ponte Pusterla, senza avere ancora deciso se tornare direttamente a casa, oppure continuare la mia passeggiata o meglio: il mio vagabondaggio, perché di questo si tratta: non di una passeggiata, ma di un

³⁵ Ivi, pp. 129-130. Il corsivo è del testo.

³⁶ Cfr. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 398.

³⁷ Cfr. P. Daros, 'Vitaliano Trevisan, une poétique des marges', in: S. Bedrane, C. Colin & C. Lorre-Johnston (a cura di), *Le Format court: Récits d'aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 284.

³⁸ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato: Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 161. Il corsivo è del testo.

³⁹ Ivi, p. 165. Il corsivo è del testo.

⁴⁰ Cfr. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 138.

⁴¹ S. Schaerlaeken, D. Glowinski, M.-A. Rappaz & D. Grandjean, "'Hearing Music as...': Metaphors Evoked by the Sound of Classical Music', in *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 29 (2019), p. 100.

⁴² Cfr. G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, trad. P. Violi, Roma, L'Espresso, 1982, pp. 19-30.

⁴³ Cfr. Schaerlaeken, Glowinski, Rappaz & Grandjean, "'Hearing Music as...'", cit., pp. 101-102.

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 109.

vagabondaggio senza meta, pensavo, perché se non ho una meta, e se non mi dirigo verso casa una meta non l'ho, allora non passeggio: vagabondaggio. Dio che parola del cazzo!, che verbo cazzuto. Vagabondeggiare.⁴⁵

L'elemento spaziale risulta essere il canale preferenziale della comunicazione concettuale del musicale: Jankélévitch sottolinea come il divenire musicale solleciti la metafora spaziale e di come l'ascolto proietti l'ordine temporale della musica nella visione spaziale;⁴⁶ questo meccanismo di proiezione del defluire del tempo nello spazio circostante è per altro proprio ciò che il soggetto realizza costantemente nei tre non-novel presi in esame. La spazializzazione del suono si delinea come necessità della produzione del senso, sia a livello prettamente musicale che in relazione con il soggetto: la fenditura del continuum sonoro e temporale è esigenza dell'intervallo che risponde alla legge della spaziatrice,⁴⁷ mentre al contempo l'ascolto, secondo Nancy, prevede di entrare nella spazialità stessa, poiché il senso si manifesterebbe solo come spaziatrice relazionale e in-ferma.⁴⁸

Ascoltare significa entrare in quella spazialità dalla quale, *nello stesso tempo*, sono penetrato: perché essa si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me tanto quanto verso di me: si apre in me così come fuori di me. Ed è per una tale doppia, quadrupla o sestupla apertura che un "sé" può avere luogo. Essere in ascolto è essere *allo stesso tempo* fuori e dentro, essere aperti *dal* di fuori e *dal* di dentro: dall'uno all'altro, dunque, e dall'uno nell'altro. L'ascolto produrrebbe così quella singolarità sensibile che condurrebbe alla condizione sensibile o sensitiva (*aisthética*) come tale alla modalità più ostensiva: la spartizione di un dentro/fuori, divisione e partecipazione, sconnessione e contagio. "Qui il tempo si fa spazio" fa cantare Wagner nel *Parsifal*⁴⁹

Lo spazio di risonanza di Nancy trova realizzazione nella voce narrante di Thomas, in mutuo scambio e oscillazione tra la rievocazione del sé e la proiezione della memoria nel paesaggio circostante. Lo spazio sonoro, così come quello di Thomas, non ha dunque localizzazione, poiché può essere 'ovunque e in nessun luogo'⁵⁰ in quanto proiezione spaziale di un divenire temporale,⁵¹ relativo al soggetto e al suono. La distorsione spazio-temporale dell'universo narrativo di Thomas corrisponde alla manipolazione musicale analizzata da Jankélévitch per cui lo spazio e il tempo risultano asimmetrici tra loro come passato e futuro all'interno della temporalità.⁵² Le immagini dell'abisso, del cerchio, del bordo, della sospensione e del crollo, spaziale e temporale, sono tutte figurazioni riscontrabili sia nei tre romanzi che nella musica colta a partire dai lavori di Debussy e Schönberg. La multidimensionalità, così come la frammentazione, sono caratteri di entrambe le scritture, letteraria e musicale. Inoltre, il tempo presente della narrazione di Trevisan si frantuma in micro-unità caratterizzate da interferenze, interruzioni e discontinuità: questo permette la fuga nella dimensione a-temporale della ripetizione, e al contempo rappresenta il corrispondente musicale del take, momento dell'esecuzione jazzistica, definito come fugacità in permanenza.

I *takes* sono le diverse registrazioni di uno stesso brano prima della versione definitiva, destinata poi alla pubblicazione. Data la struttura del jazz, basata sull'improvvisazione da una partitura fissa, accade che ogni *take* sia uguale e diverso dal precedente e dal successivo, sia

⁴⁵ Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 67.

⁴⁶ Cfr. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, trad. E. Lisciani-Petrini, Milano, Bompiani, 1998, p. 77.

⁴⁷ Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, cit., p. 59.

⁴⁸ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, trad. E. Lisciani-Petrini, Milano, R. Cortina, 2004, p. XXI.

⁴⁹ Ivi, p. 23. Il corsivo è del testo.

⁵⁰ Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 45.

⁵¹ Ivi, p. 18.

⁵² Ivi, p. 13.

irripetibile come la fotografia di un'improvvisazione [...] [il jazz] vive fra regola e trasgressione la propria dimensione provvisoria, quel "senso continuo di pericolo imminente".⁵³

Ciò che caratterizza la pratica jazzistica è la tensione che si crea tra il mantenimento del ritmo regolare e il gioco oscillatorio del solista intorno al battito,⁵⁴ per cui prendono corpo infinite variabili su micro-variazioni del tempo individuale, dissociato dal tempo complessivo del gruppo.⁵⁵ Queste minime oscillazioni che allungano o accorciano l'istante temporale e la cadenza dell'esecuzione sul battito, la differenziazione del tempo individuale rispetto a quello percepito esternamente, richiamano la sensazione della soggettività di Thomas di essere perennemente in ritardo, sfasato rispetto al momento ideale.

Il modello jazzistico, inoltre, si insinua nella letteratura in quanto sgretolamento, disseminazione, come elemento di frattura della pagina che può addirittura favorire la sincopazione della scrittura.⁵⁶ Secondo Stein, tramite l'intromissione del jazz nella jazz fiction, è possibile recuperare il tempo della composizione

tematizzando le circostanze temporali dell'enunciazione, attenuando la separazione spaziale fra testo e non-testo (accumulazione di varianti, indebolimento delle conclusioni e dei finali), imitando i procedimenti attraverso i quali il tempo e lo sforzo per controllarlo lasciano il segno nel discorso orale (ripetizione-variazione, combinazione e montaggio, digressione).⁵⁷

Il prototipo della pratica jazzistica irrompe nei testi di Trevisan attraverso il dispositivo della ripetizione, matrice di scrittura che investe tutti i livelli di narrazione: iterazione, ripresa e imitazione sono le diverse declinazioni in cui esso si incarna per definire conseguenze sia a livello macro che micro-strutturali. Il meccanismo fondante della ripetizione opera all'interno dei testi di Trevisan a partire dalle più piccole unità sonore - determinando figure tra le quali l'anafora, la simploche ed effetti onomatopeici - per estendersi alla ripresa ossessiva di sintagmi in concatenazione - la quale provoca una destrutturazione della sintassi in 'idee-pillola',⁵⁸ ovvero pattern che costruiscono, accelerano e ostacolano il discorso scritto -, fino alla riproposizione iterativa degli stessi motivi tematici all'interno del testo complessivo, riconoscibili come ossessivi ritorni traumatici del pensiero su sé stesso.

Uno scatto. E nella testa un suono secco, come un disco che salta, chiaro, ma appena percettibile. [...] Tutto questo, pensai ad un tratto, tu l'hai già pensato più di dieci anni fa, e anche allora stavi leggendo sul "Giornale di Vicenza" una notizia che ti aveva colto di sorpresa e ti aveva ugualmente sconvolto. [...] Un déjà-vu, pensai, una ripetizione. La notizia della morte di Pinocchio, lo stato in cui detta notizia mi aveva piombato, stato che ancora non riuscivo, o forse, penso ora, non volevo definire, aveva amplificato quella sensazione di momentaneo disorientamento, di squilibrio, tipica dei déjà-vu. Quel giorno di dieci anni fa, leggendo sul

⁵³ G. Rimondi, *La scrittura sincopata: Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 119.

⁵⁴ Si ricorda la citazione di Keith Jarrett posta in apertura di *Un mondo meraviglioso*: 'Jazz is not "about" the material. The material provides a layer of substance above or beyond which the player intends to go. It's also possible to do this by going deeper into the material. (If a song is good enough, it can provide the path, but the process is not dependent on the material). We can say our heart is beating in order for us to have our next meal or in order for us to find our real purpose in life. The fact is, however, that we can say nothing if our heart isn't beating, and it's as far from a drum machine as anything can be'.

⁵⁵ Cfr. P. Michel, 'Reprendre un "thème" de jazz, entre interprétation et improvisation - Covering a Jazz "Theme": Between Interpretation and Improvisation', in: *Volume!*, 7 (2010), p. 104.

⁵⁶ Cfr. Rimondi, *La scrittura sincopata*, cit., pp. 111-112.

⁵⁷ Ivi, p. 114.

⁵⁸ F. Minganti (a cura di), *Jazztoldtales, jazz e fiction, letteratura e jazz*, Imola, Bacchilega Editore, 1997, p. 13.

giornale la notizia del ritrovamento del corpo del piccolo Filippo, il figlio dodicenne di Pinocchio, del quale mi consideravo un secondo padre, avevo pensato più o meno le stesse cose.⁵⁹

La ripetizione permette a livello intratestuale, attraverso la segmentazione operata su unità di significato progressivamente ridotte, di determinare un ritmo prosodico peculiare fondato sul processo di ri-significazione dei significanti: pattern frasali iterati, singole parole ripetute, determinati suoni su cui la voce insiste ribattendo ossessivamente fonemi in specifiche posizioni accentuali accompagnano il gesto di svuotamento del significato standard effettuato dall'autore e comportano contestualmente nuove possibilità di dotazione del senso, derivanti dal materiale del significante. D'altra parte, la nozione di ripresa viene sfruttata dall'autore mediante la citazione manifesta di scrittori e opere considerati come propri modelli letterari, di cui vengono riproposti stilemi, attitudini, contenuti, atmosfere, in forme di *aemulatio*, riuso, rifunzionalizzazione,⁶⁰ calchi, traduzioni e trascrizioni, all'interno di logiche e progetti narrativi differenti. Questa tendenza conclamata⁶¹ non si iscrive semplicemente tra le categorizzazioni delle pratiche intertestuali, ma rispecchia una postura esistenziale della voce autoriale, la quale, tramite l'incrocio di stili, paradigmi, trame ed inflessioni diverse - siano queste narrative, letterarie oppure extra-letterarie⁶² - rende indistinta la nozione stessa di autore come singolarità,⁶³ in favore di una scrittura concepita come 'sforzo collaborativo a sostegno dell'espressione individuale'.⁶⁴ La particolare inclinazione all'interpretazione, adattamento e traduzione⁶⁵ viene riconosciuta e trasposta in letteratura a partire dalla pratica musicale dello standard jazz. L'autore esegue i propri codici di riferimento oscillando tra riproduzione e improvvisazione, ricreando e rendendo evento unico ogni volta la ripresa del modello in modo virtuosistico; ciò viene rispecchiato nella concezione del principio di scrittura come possibile ed effettiva ricreazione della realtà. La ripetizione quindi definisce una vera e propria estetica abbracciata dall'autore nella concezione delle proprie opere: transitando dallo statuto di forma a quello di struttura,⁶⁶ funge qui come principio di 'disgregazione della materia romanzesca'⁶⁷ - movimento centrifugo che corrisponde puntualmente alla poetica del crollo.

⁵⁹ Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 25.

⁶⁰ Marangolo, *Per Vitaliano Trevisan*, cit., p. 668.

⁶¹ 'Gli standard sono quei temi classici che tutti i musicisti jazz conoscono e hanno in repertorio. Eseguire uno standard significa ammettere un debito verso la tradizione e, nel contempo, affermare virtuosisticamente la propria individualità. Cosicché spesso, per un musicista jazz, incidere un disco di standard è come dare il segnale della propria maturità, del raggiunto equilibrio tra ciò che si è ricevuto e ciò che si crede di poter dare'. La citazione è di Giulio Mozzi, posta in chiusura della raccolta V. Trevisan, *Standards vol. 1*.

⁶² Cfr. P.G. Adamo, M. Malvestio & F. Tomasi (a cura di), 'L'autore, il genere, il pubblico: Intervista con Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <<https://www.leparoleelecole.it/?p=23115>> (28 novembre 2023). 'Alcuni scrivono molto bene. In effetti ho l'impressione che l'italiano migliore si trovi altrove, non nella narrativa. Anche storicamente, in Machiavelli, in Castiglione... È qualcosa che si vede anche in Sciascia, in Gadda, o Manganelli, che hanno anche modelli extraletterari. Anche in Piovene, ma non nella narrativa'.

⁶³ Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 291.

⁶⁴ Minganti (a cura di), *Jazztoldtales, jazz e fiction, letteratura e jazz*, cit., p. 37.

⁶⁵ Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 293.

⁶⁶ Carretta, *Il romanzo a variazioni*, cit., pp. 59-60.

⁶⁷ Ivi, p. 22.

Forme di musicalizzazione e conseguenze sul soggetto

Le attestazioni direttamente rilasciate dall'autore a conferma della propria intenzionalità nell'utilizzo di forme e stilemi musicali,⁶⁸ vengono definite da Werner Wolf come possibili criteri indiziari a sostegno di una ipotesi di musicalizzazione narrativa.⁶⁹ Wolf definisce questo fenomeno come una variante dell'intermedialità occulta o nascosta: il medium non dominante, ovvero la musica, plasma un'opera, i suoi significanti e la struttura dei suoi significati, in modo sostanziale anche se indiretto, lasciando al medium dominante, ovvero la scrittura, la possibilità di conservare il proprio aspetto tipico seppur iconicamente correlato a quello non dominante.⁷⁰ Per parlare di musicalizzazione narrativa non risulta sufficiente la presenza di una referenzialità, ma serve poter riconoscere un particolare modellamento del discorso, della storia e della sua struttura, tale che nel testo di finzione emergano somiglianze o analogie iconiche verificabili o identificabili, in modo convincente, con un'opera musicale o effetti del musicale.⁷¹ Ne consegue quindi che il lettore possa esperire indirettamente durante la lettura la sensazione che la musica sia effettivamente coinvolta nel processo di significazione della narrazione.⁷² Percorrendo analiticamente le forme di declinazione illustrate da Wolf è possibile riconoscere come tali gli elementi della prosa musicale sperimentata da Trevisan: la musica non viene solo raccontata, ma oltre a essere presente come passione del protagonista viene utilizzata in qualità di 'figural o narratorial thematization'⁷³ nel momento in cui metafore o similitudini musicali assumono il carattere di una riflessione meta-estetica.

La banda di Povolaro non aveva il potere di sopprimere quel tema meraviglioso, che quel tema avrebbe resistito per sempre a qualunque attacco [...]. Sì, pensavo, il mondo è davvero meraviglioso, siamo noi che suoniamo male, abbiamo sempre suonato male e suoniamo sempre peggio, più passa il tempo, peggio suoniamo, e senza rendercene conto facciamo delle nostre vite degli spaventosi assoli fuori tempo, stonati, abborracciati, ognuno per conto suo; [...] facciamo a pezzi il meraviglioso tema che abbiamo a disposizione in tanti piccoli insignificanti pretestuosi presunti pezzetti, [...] tutti suonano e nessuno ascolta che cosa l'altro sta suonando, pensavo ballando [...]. Eppure, pensavo, se uno si ferma un attimo a pensare a quel tema da cui era partito, se uno smette per un attimo il suo assolo e ascolta, cercando di ritrovare quelle note meravigliose.⁷⁴

Come precedentemente menzionato, la musica è presente nelle indicazioni paratestuali ('paratextual thematization'⁷⁵) come si può riscontrare per esempio nel sottotitolo di *Un mondo meraviglioso*, ovvero "uno standard", oppure nel titolo del secondo capitolo dello stesso 'Coda, tema e finale', e attraverso specifici riferimenti

⁶⁸ Cfr. N. Gruarin, *Fare soldi sul proprio fallimento*, cit.

⁶⁹ W. Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 73-74. Tra le prove contestuali indicate da Wolf si annoverano documenti, fatti indiretti o periferici quali il contesto culturale generale, le concezioni della musica e della letteratura prevalenti nell'epoca dell'autore, la sua biografia e il possibile interesse personale per la musica, opere parallele per cui è già stata stabilita una musicalizzazione romanzesca o un interesse intermediale, dichiarazioni esplicite o riflessioni espresse in scritti non di finzione.

⁷⁰ Ivi, pp. 44-46.

⁷¹ Ivi, pp. 51-52.

⁷² Ivi, p. 52.

⁷³ Ivi, p. 56.

⁷⁴ Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., pp. 144-145. L'estratto rappresenta una tematizzazione che evoca una particolare esecuzione e ne fa dispositivo metaforico per una riflessione meta-estetica ed esistenziale, andando ad attualizzare attraverso l'uso della lingua un perfetto esempio di verbal music (o analogia di contenuto immaginario).

⁷⁵ Wolf, *Musicalization of Fiction*, cit., p. 56.

intertestuali⁷⁶ - che in questo caso si sovrappongono alla tematizzazione paratestuale, attraverso il sogno allucinatorio in cui Thomas suona insieme al Keith Jarrett Trio, e mediante l'esecuzione del celebre brano interpretato da Armstrong evocato antifrasticamente dal titolo.⁷⁷ Ancora, nella scrittura di Trevisan si ritrovano le forme tecniche della 'word music'⁷⁸ e delle analogie formali e strutturali. Queste ultime operano a livello della materia testuale sintattica e semantica, possono sfruttare sia dispositivi specificatamente letterari che le analogie di base che intercorrono tra musica e letteratura per ricreare nel tessuto proposizionale motivi musicali: un esempio può essere l'utilizzo del discorso indiretto libero che ricrea l'effetto di simultaneità polifonica, oppure il passaggio sopra citato dell'esecuzione sognante con il trio jazz, in cui le battute musicali vengono "tradotte" sulla pagina.

Durante lo studio condotto in sede di tesi, sono stati presi in esame alcuni tratti che presentano analogie con la dimensione del musicale, influenzati dalla particolare riflessione estetica e dalla percezione sensoriale che deriva dall'esperienza di ricezione e produzione musicali. L'analisi si è poi focalizzata sulle macrostrutture direttamente e intenzionalmente ibridate e trasposte dai modelli musicali, per verificarne le conseguenze stilistiche nella prosa narrativa dell'autore. In particolare, è stata approfondita la sfera del soggetto, nelle sue declinazioni di voce narrante, protagonista, individuo sdoppiato e de-soggettivizzato, autore, funzione e segno linguistici, ma anche controparte del lettore finzionale e reale, con i conseguenti esiti a livello di struttura e contenuto. Trevisan infatti dichiara l'intenzionale frammentazione del soggetto, la volontà di una de-soggettivazione perpetuata nell'evoluzione della sua parabola artistica, che viene sancita in prima battuta dalla netta differenza segnalata tra voce narrante e personaggio protagonista.⁷⁹ La voce narrante degli scritti di Trevisan non ha un'identità, né una collocazione definita, ma si trova a occupare uno spazio al margine di sé, della dimensione spazio-temporale narrativa, in una forma relazionale che rinvia alla stessa.⁸⁰ L'uso della prima persona permette all'autore di istituire con il lettore non solo un 'patto di realtà che rende mobili e indefiniti i confini tra scrittura autobiografica e di finzione',⁸¹ ma contemporaneamente gli concede la facoltà di creare un gioco illusorio di rispecchiamento fittizio e straniante tra i diversi livelli diegetici della struttura non-romanzesca. Nello spazio della differenza, o del rinvio, trova evidenza grammaticale e figurale l'ombra, il fantasma di una presenza-assenza che si incarna nel terzo uomo seduto in macchina con Thomas e Pinocchio durante il tragitto percorso contromano lungo la statale Marosticana:

⁷⁶ I riferimenti intertestuali possono riguardare generi musicali specifici, come nel caso delle ricorrenze di termini come standard, improvvisazioni, oscillazioni, oppure rimandare ad un'opera pre-esistente, come nel caso dell'opera di Bruckner in *I quindicimila passi* o alla versione del Keith Jarrett Trio del brano *When I fall in love* in *Standards vol. 1*, la musica di Bill Evans nel racconto *Lagestroemia*.

⁷⁷ L'analisi di questo passo può essere ulteriormente complicata rilevando la presenza anche della categoria della citazione associativa: il testo del brano di Bob Thiele e George David Weiss infatti viene riportato direttamente nel corpo della pagina ed evocato all'interno della narrazione in modo tale da restituire la percezione di una effettiva esecuzione esperita come ascoltatore da parte del lettore.

⁷⁸ Wolf, *Musicalization of Fiction*, cit., p. 58.

⁷⁹ Policastro (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, cit.: 'E non si tratta di un "monologo interiore", ma di un "processo di scrittura" (si inizia sempre con uno "scrive Thomas"), che è cosa ben diversa perché permette di muoversi sulla pagina con maggiore libertà. [...] La forma rimane il monologo, anche in *Works*, che pure è molto diverso dai precedenti. Il problema è togliere peso alla prima persona, ovvero all'io. Da *Tristissimi Giardini* in avanti, dapprima inconsapevolmente, il mio "io" si frammenta: diventa un "noi", o un egli (l'autore). L'obiettivo, in scrittura come nella vita, è renderlo il più possibile trasparente'.

⁸⁰ Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., pp. 286-287.

⁸¹ I. De Seta, 'La scrittura cruda di Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=45959>> (28 novembre 2023).

Gli era scappato detto, ed era abbastanza. Come se fosse egli stesso a pretendere di vedere le sue stesse carte, come se al nostro tavolo, non importa quanto affollato, fosse seduto, sempre e comunque, un altro giocatore, invisibile a tutti, ma non a lui; un giocatore che godeva di credito illimitato, che arrivava con lui e si alzava con lui, sempre disposto a coprire il piatto, per quanto assurda e sproporzionata la posta. [...] In fondo, pensai alzando lo sguardo a fissare un punto preciso, ma indefinito, davanti a me, quella notte anch'io mi ritrovai costretto a mostrare le mie carte a quel giocatore invisibile che, seduto al centro del sedile posteriore, tutto piegato in avanti, [...] osservava tranquillo, come se anche quella notte ci fosse tutto il tempo per vivere e per morire.⁸²

L'atto linguistico di Thomas necessita quindi di un 'altro indistinto',⁸³ un "lui" da guardare, e che guarda, dall'esterno, per mezzo del quale poter fuggire altrove, lontano dalla propria condizione di soggetto:

Per lui, che sta scendendo le montagne, l'immagine di un cancro che divora la pianura. E tutto, per entrambi, avvolto in una nube di polveri sottili [...] Se avessi avuto una sorella di nome Margherita. Se fossi stato l'altro, quello che se n'è andato e ora sta tornando. Essere qualcun altro, una cosa che avrei sempre voluto. Strano uomo, uno che avrebbe sempre voluto essere altrove, ma tutt'altro che un viaggiatore, viaggiava sì, ma poco, per il resto era sempre a casa, dove più forte che in tutti gli altri posti era la voglia di essere altrove; e tanto potente era questo suo desiderio che, per sopravvivere era costretto a pensarsi altrove [...] e comunque lontano da me stesso, tanto lontano da poterne parlare in terza persona.⁸⁴

La proiezione dell'io si materializza nell'ombra evanescente del narratore, entità che possiede la facoltà di testimoniare il suo atto di scrittura e concede la possibilità di inglobare, non nel soggetto protagonista ma in sé, il discorso pronunciato dagli altri personaggi⁸⁵ e dallo stesso Thomas; alla fine del processo, applicando il modello beckettiano, rimane solo una voce.⁸⁶ Il gioco di sdoppiamenti e oscillazioni viene esemplificato dal passo riguardante i ritratti multipli di Bacon in *I quindicimila passi*:

Ma quando vidi per la prima volta quelle tre teste, attraverso la vetrina di piazza Matteotti, me ne restai immobile, davanti a quella vetrina, per non so quanto tempo, con gli occhi fissi su quelle tre teste, deformi di una deformità che non avevo mai visto, una deformità esatta, rispondente al vero.⁸⁷

Mi guardai attentamente allo specchio, prima di fronte, poi il profilo sinistro, quindi il profilo destro, cercando, sul mio stesso volto, una traccia, un indizio, qualcosa che spiegasse l'assurda e immotivata inquietudine che mi aveva preso appena pochi attimi prima e, cosa ancora più importante e certamente risolutiva, in che modo essa fosse collegata con la testa che per tanto tempo avevo fissato attraverso la vetrina del negozio di piazza Matteotti, la cui immagine non voleva saperne di uscirmi dalla testa.⁸⁸

Finché a un certo punto, disse mio fratello, a causa di un crampo che improvvisamente mi aveva preso il lato sinistro della bocca, paralizzandolo completamente, mi fermai di nuovo ad osservarmi e capii: non a una delle tre versioni della testa di piazza Matteotti somigliava la mia testa, ma a se stessa. La mia immagine deformata dal crampo, mi somigliava di più che l'immagine usuale, in posizione normale. Ognuna delle innumerevoli versioni del mio volto, che mi ero proposto e riproposto fino allo sfinimento davanti allo specchio, nel tentativo di

⁸² Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 20.

⁸³ Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 297.

⁸⁴ Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 128.

⁸⁵ Cfr. Gruarin, *Fare soldi sul proprio fallimento*, cit.

⁸⁶ Cfr. P. Daros, 'Une poétique de la digression: Entretien avec Vitaliano Trevisan', in: idem, *Le Format court: Récits d'aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 391-392.

⁸⁷ Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., p. 38.

⁸⁸ Ivi, p. 41.

confermare quella prima, assurda idea della somiglianza della mia testa con le tre versioni della testa di piazza Matteotti, assomigliava in realtà a me stesso, ognuna di loro comunque più conforme all'immagine di me stesso che ora, passato il crampo e rilassatisi i muscoli della testa e del collo, lo specchio mi rimandava. Per la prima volta mi ero visto dall'esterno all'interno.⁸⁹

Il soggetto viene decomposto in tutte le sue possibili rappresentazioni, fisiche, esistenziali, testuali, il trittico rappresenta la smaterializzazione dell'io nelle sue immagini parziali ma significanti in una visione di insieme,⁹⁰ il doppio di Thomas aggiunge al fenomeno della proiezione dell'io la frattura del soggetto tra un dentro e un fuori di sé e l'ulteriore sé dissociato sull'asse temporale.⁹¹ Come accennato, questo fenomeno contribuisce alla costruzione di un discorso che ingloba i diversi punti di vista all'interno della medesima voce: l'ininterrotto monologo scritto condensa una pluralità di flessioni e accenti, frammenti di realtà sovrapposti a ricreare un effetto quasi di resa polifonica. Questa scrittura sembra dare vita a quell'inquietante 'corpo immaginario e multicentrico, fatto di labbra e di gole da cui sgorgano le voci della musica'⁹² di cui parla Abbate in relazione alla dislocazione applicativa della figura retorica della prosopopea alla musica. Trevisan utilizza la tecnica dello standard per costruire una voce multifonica ai limiti di sé stessa, intrecciando una biblioteca di altre voci autoriali, trame discorsive e teatrali, libri e stili, fino a rendere indistinta la nozione stessa di autore.⁹³ La sparizione del soggetto risulta necessaria per permettere al linguaggio di attualizzare una consapevolezza fondata sullo statuto compositivo e realizzare quindi quell'oscillazione costante trasposta dal musicale alla scrittura, anche nel trattamento dell'io, in tutti i livelli di analisi. L'oscillazione viene permessa 'dall'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cess[a] di sparire':⁹⁴ in questo spazio di risonanza il soggetto, declinato alla maniera di Nancy, si costituisce come rinvio, un continuo differire da sé stesso che mai ritorna su di sé, un'entità scavata in se stessa e sottratta alla possibilità di raggiungere una pienezza o un'identità assoluta.⁹⁵ La struttura auto-riflessa della presenza sonora concettualizzata da Nancy rappresenta un'analogia significativa dell'io trasparente di Trevisan: per il filosofo francese non si ha soggetto che non sia risonante poiché risponde all'appello della convocazione di un senso in eterno rinvio;⁹⁶ suono, senso e soggetto condividono dunque lo spazio di questa oscillazione perpetua, un estendersi svolgersi e risolversi in vibrazioni che li relazionano a sé e li pongono al di fuori di sé.⁹⁷ In aggiunta, i fantasmi a cui dà vita il personaggio di Thomas sono potenzialmente associabili anche alla figura del lettore-ascoltatore, prevista dall'autore non solo nel contesto di realtà, ma segnalata in *Un mondo meraviglioso* all'interno della cornice diegetica stessa, dalla

⁸⁹ Ivi, p. 44.

⁹⁰ Colin commenta l'episodio definendo il trittico come 'la ripetizione di una variazione che gli (al soggetto di fronte allo specchio) permette di comprendere l'identità di ogni individuo. Non si tratta semplicemente di ripetere un motivo in diverse versioni per dimostrare l'acquisizione di una tecnica, ma di creare un'individualità'; quadro e immagine riflessa diventano metafora dell'operazione di scrittura di Trevisan. Cfr. C. Colin, 'Vitaliano Trevisan, l'écriture au rythme du jazz: Répétition, variation, appropriation', in: N. Dziub & F. Toudoire-Surlapierre (a cura di), *Fabula/Les colloques: Partie II: La comparaison créatrice: Les horizons de la comparaison*, 2022, <<https://doi.org/10.58282/colloques.8847>>.

⁹¹ Cfr. I. De Seta, 'Un io che è un altro da sé in due romanzi di Vitaliano Trevisan', in: *Testi trasparenti: Metodi e prospettive della nuova narratologia*, numero monografico di *Quaderni del PENS*, 7 (2024), ESE - Salento University Publishing, pp. 203-222. Il saggio di De Seta, uscito poco dopo la ricerca di tesi presentata all'Università di Bologna, conferma le intuizioni e le analisi condotte sui testi.

⁹² Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, cit., p. 119.

⁹³ Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., pp. 291-293.

⁹⁴ M. Foucault, *Scritti letterari*, trad. C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 3.

⁹⁵ Cfr. Nancy, *All'ascolto*, cit., p. XXV.

⁹⁶ Ivi, pp. 47-48.

⁹⁷ Ivi, p. 14.

presenza del tag “legge Davide”, controparte necessaria di “scrive Thomas”, con cui il narratore apre e chiude il libro in *Ringkomposition*.

Il modello musicale nella sperimentazione formale

Durante la ricerca sono stati analizzati i fenomeni di destrutturazione formale finalizzati all'apertura delle cornici e alla rottura delle architetture romanzesche tradizionali, attivati mediante e in conformità con lo sviluppo della poetica dell'attesa e del crollo - la quale prevede la frantumazione stilistica di livelli narrativi, cronotopi e sintassi. Trevisan dichiara esplicitamente in diverse occasioni la propria lontananza dalla struttura formale del romanzo tradizionale in riferimento allo sviluppo di una scrittura di ricerca e agli interessi che muovono anche la sua attività personale di lettore, segnalando in modo lapidario e inequivocabile la consapevole intenzionalità fondante lo statuto compositivo delle sue opere. L'ibridazione tra generi e media, sostenuta da interventi meta-letterari in *mise en abyme*, imprime nella percezione del lettore la volontà presente di una traccia di non narrativa, lasciando presumere che i non-romanzi siano 'stati pensati da una prospettiva ulteriore, *oltre* l'azione e il progresso lineare dei fatti'.⁹⁸ Le anti-trame di Trevisan,⁹⁹ derivate da Bernhard, rispondono alla tendenza naturale dell'autore alla divagazione, ad una sorta di abbandono alla scrittura senza imporre su di essa controllo, se non un minimo di ordine per evitare di perdersi.¹⁰⁰ L'autentico disinteresse per la trama e il tentativo di rinuncia (per quanto possibile) ai personaggi,¹⁰¹ trovano come soluzione alternativa di sostegno il forte legame a un percorso, sia fisico che strutturale: è l'andamento del personaggio a dare forma ai diversi libri, ogni testo sembra riprendere un interminabile discorso, inconcluso di volta in volta all'interno delle tre singole scatole contenitive, come decorso del movimento perpetuo del “girare intorno” alla propria ossessione, sempre più verso il basso, attratto dallo stesso punto.¹⁰² La tendenza all'esplosione, alla rottura e alla frammentazione in Trevisan ricalca i tentativi di realizzazione di una struttura aperta condotti dalle avanguardie musicali contemporanee.¹⁰³ Nei non-romanzi quanto in musica, ci si trova di fronte ad una 'struttura aperta, spaziata e spaziante'.¹⁰⁴

Il ricorso di Trevisan al modello musicale è mosso da una ricerca di modelli formali di riferimento alternativi e finalizzati alla rottura delle strutture compositive romanzesche. La disgregazione, dunque, esprime il senso ricercato dalla struttura stessa.¹⁰⁵ La nozione di forma, intesa come architettura determinante l'organizzazione macro-strutturale di un'opera¹⁰⁶ e conseguentemente tutto il processo di declinazione della scrittura, dagli elementi semantici a quelli sintattici, le componenti stilistiche, la pronuncia della voce, 'la sostanza del contenuto'¹⁰⁷, viene ri-plasmata a partire dal modello musicale: la funzione musicale sembra 'costituire direttamente il tema',¹⁰⁸ inteso come obiettivo 'di dotare il romanzo degli stessi poteri conoscitivi della

⁹⁸ Gialloreto, “Questo scritto non sarà un romanzo”, cit., p. 269. Il corsivo è del testo.

⁹⁹ Cfr. G.M. Pell, 'Vitaliano Trevisan's *I quindicimila passi*: An aesthetic of repetition', in: *Forum Italicum*, 43 (2009), p. 117.

¹⁰⁰ Cfr. Daros, *Une poétique de la digression*, cit., p. 396.

¹⁰¹ Cfr. Policastro (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, cit.

¹⁰² Cfr. E. Trevi, 'La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan', *Il Manifesto*, 'La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan', <<https://ilmanifesto.it/archivio/2003105591>> (26 settembre 2023).

¹⁰³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a L. Berio, *Un ricordo al futuro: Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006; P. Boulez, *Pensare la musica oggi*, trad. L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1979; A. Trudu, *La scuola di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Milano, Ricordi, 1992.

¹⁰⁴ Nancy, *All'ascolto*, cit., pp. 14-15.

¹⁰⁵ Cfr. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, cit., p. 59.

¹⁰⁶ Cfr. Nardon & Carretta (a cura di), *Comporre*, cit., p. 207.

¹⁰⁷ Ivi, p. 91.

¹⁰⁸ Ivi, p. 117.

musica',¹⁰⁹ ma anche in quanto vero e proprio nucleo germinale e di significanza della narrazione. Ciò avviene in particolare nell'organizzazione complessiva dell'impianto strutturale di *Un mondo meraviglioso*, dove il procedimento di musicalizzazione narrativa investe in maniera maggiormente esplicita e significativa le componenti di tematizzazione. Lo svelamento del meccanismo narrativo avviene nelle ultime pagine del testo, come proiezione in metalessi della voce autoriale nella voce del protagonista Thomas, che decide di scrivere tutto ciò che ha vissuto nel corso della giornata e che il lettore reale, oltre al lettore diegetico Davide, ha letto fino a quel momento:

Tutto pensavo, scrive Thomas, tutto tutto, senza tralasciare nulla, tutto devo scrivere e lo scriverò come fosse uno standard. Ma il tema non lo suonerò all'inizio, pensavo, comincerò direttamente dall'assolo, farò un lunghissimo assolo, che nasconderà il tema fino alla fine. Il tema dev'essere alla fine, solo alla fine, scrive Thomas, perché non può che essere alla fine, e prima del tema, dopo l'assolo, ci sarà una coda, quanto lunga non so, ma una coda e poi il tema e dopo il tema un finale.¹¹⁰

Il riconoscimento del tema anticipato dal titolo, e il suo ritorno concreto all'interno del testo alla fine, sembrano funzionare come "il da capo" musicale: un'attraente sorpresa che può rivelare in tutta la sua pienezza il proprio significato nell'atto di soddisfazione dell'attesa; per l'ascoltatore, l'interprete, il lettore e il soggetto scrivente, questa ripresa permette di scoprire nuovi rapporti e corrispondenze.¹¹¹

La rottura delle strutture formali del romanzo nella poetica di Trevisan è coadiuvata dalla negazione del principio di realtà e dalla sua parodica e allucinata ricostruzione mentale a opera del soggetto. Il monologo scritto di Thomas si costruisce infatti per mezzo di ripetizioni ossessive e negazioni proposizionali che rispecchiano il processo mentale di de-realizzazione del referente oggettivo, sempre più trasparente e frammentato nell'atto di scrittura e ri-scrittura del contingente. Gli espedienti linguistici e le deformazioni grottesche, sostenuti dalla disposizione di punteggiatura e sintagmi, disarticolano il potenziale del romanzo e restituiscono invece la sensazione di un mondo, interiore ed esteriore, 'sull'orlo della catastrofe',¹¹² anzi, di un universo, scritto e reale, che 'trasmette in diretta la sua catastrofe'.¹¹³ Il crollo si riflette anche nel progressivo svolgimento di una sintassi frammentata che gradualmente attua lo svuotamento referenziale dei pattern reiterati rendendoli puro significante, suono, e al tempo stesso li investe di nuovo significato, grazie al meccanismo di ripetizione. Questo congegno viene esteso anche agli altri elementi dell'andamento prosodico, realizzando una complessa scrittura sincopata, caratterizzata da ritmo, accento, timbro, dinamiche del tutto originali e identificative.

Se la cadenza di una voce incarna uno stile,¹¹⁴ quello di Trevisan risulta essere completamente sottoposto alla volontà di un ri-modellamento linguistico che interessa tutti i livelli della prosodia sintattica: insistenza su determinati suoni e timbri, giochi ed evocazioni fonetiche, figure retoriche della ripetizione, fenomeni di distribuzione e ripresa all'interno del periodo, pause e stretti, serie nominali, espansioni in simmetria, inneschi e rinvii, modalità di montaggio analogico, strutture sintattiche non convenzionali, l'utilizzo non normato della punteggiatura, rappresentano tutte le possibili declinazioni tecniche coinvolte nel processo di imitazione implicita della musica, come forme di word music e analogie formali. La struttura di una sintassi complessa, musicale e sincopata, comporta iterazioni di singoli suoni in catene

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 146.

¹¹¹ Cfr. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 22.

¹¹² Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., p. 86.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Nardon & Carretta (a cura di), *Comporre*, cit., p. 89.

fonetiche dotate di senso, parole che fungono da idee-pillola e pattern sintattici. La marca stilistica del ribattuto ossessivo sui gruppi di suoni determina particolari fenomeni di ritmo, timbro e accentuazione, e definisce figure retoriche di suono finalizzate all'assimilazione tra significanti. L'autore stesso riconosce e rivela le funzioni musicali utilizzate, tra cui il crescendo, procedimenti di accumulo e "decumulo" della tensione sintattica,¹¹⁵ nonché gli stessi principi di ripetizione e variazione. La musicalizzazione del tessuto linguistico mediante l'introduzione di sintagmi di tipo musicale rappresenta un procedimento peculiare rintracciato dall'ambito di studi specializzato nella jazz fiction.¹¹⁶

Un caso estremo di *verbal music*: proposta di analisi

Nell'ultima sezione di *Un mondo meraviglioso*, in 'Coda, tema e finale', trova spazio un particolare caso di musicalizzazione narrativa che tenta una vera e propria traduzione in parole di una performance jazzistica.¹¹⁷ Thomas, infatti, a seguito dell'assunzione di psicofarmaci e alcol entra in uno stato allucinatorio in cui immagina di suonare insieme al Keith Jarrett Trio, in particolare come fantasma-doppio interno al batterista, al Blue Note di New York, uno tra i jazz club più significativi nella storia del genere. Il passo si caratterizza per la peculiare e originale conduzione della scrittura nella trasposizione letterale di un evento musicale: la prima sezione funzionale alla preparazione dell'ingresso del suono e dell'improvvisazione evoca lo scenario e l'ambiente del mondo jazzistico attraverso il riferimento specifico ai personaggi di Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette, e al leggendario locale; istituisce un vero e proprio riferimento intertestuale mediante la citazione esplicita dello standard jazz che verrà suonato, ovvero *On Green Dolphin Street*; ricrea l'atmosfera tipica della performance, scolpendo visivamente, come un'ecfrasi, i movimenti dei corpi durante l'esibizione ('Gary, come al solito, ha bevuto troppo', 'Keith si contorce e grida e canta e suona questa Green Dolphin Street'). La costruzione dello spazio performativo avviene tecnicamente a livello di scrittura mediante l'insistenza ribattuta su sequenze fonetiche specifiche (s, t, m, e, tr- gr- ct), dall'iterazione del verbo "suonare" e dall'assenza di interpunzione. Il ribattuto definisce un tempo ritmato, incalzante, frenetico, un crescendo vorticoso che conduce alla pronuncia della prima domanda musicale. Queste pagine si costituiscono come esempio estremo di *verbal music*: il tentativo di una fedele traduzione in parole di un immaginario live musicale, non solo evoca la dimensione acustica dell'evento sonoro, ma propone la suggestione dell'esperienza, le possibili risposte soggettive alla musica, gli effetti del fatto musicale, sia attraverso la tematizzazione esplicita, che mediante gli esiti della dimensione acustica dei significanti verbali (word music) e delle tecniche sintattiche in analogia formale con le strutture musicali. La realizzazione della trasposizione mediale avviene gradualmente mediante l'introduzione di termini tecnici specifici del jazz all'interno del flusso narrativo, quali la sequenza di domanda-risposta-domanda, l'isolato "break", i momenti dello standard tema, coda e finale, la misura delle 32 battute. La presenza del lessico specifico trova riscontro nella stessa conduzione narrativa e sintattica: la domanda di Gary (A), la risposta di Thomas-Jack (B) che rifanno la stessa domanda (A) e la mancata risposta di Keith, che rilancia con una nuova e diversa domanda (C), rappresenta esattamente la costruzione di uno schema classico nell'improvvisazione di gruppo. Ancora, il "break", isolato graficamente nella pagina, caratterizzato dalla dimensione monosillabica e onomatopeica della parola con chiusura in consonante forte, cui segue immediatamente il punto fermo di cesura temporale, determina un'effettiva pausa

¹¹⁵ Adamo, Malvestio & Tomasi (a cura di), *L'autore, il genere, il pubblico*, cit.

¹¹⁶ Cfr. Rimondi, *La scrittura sincopata*, cit., p. 83.

¹¹⁷ Cfr. Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., pp. 116-118.

nella lettura della partitura narrativa. Inoltre, lo spazio degli assoli di durata di trentadue misure viene gestito attraverso la proposta di interventi, segnalati dal corsivo, che si compongono di trentadue parole, pause - riportate attraverso lo stesso sintagma "pausa" seguito dai tre puntini di sospensione - inserite circa ogni sedici pronunce o gruppi multipli di quattro, e l'uso del verbo "dire" per segnalare l'ingresso di uno o più strumenti, usato come metafora per rafforzare il canale intermediale tra musica e parola. I soli si alternano ai cori eseguiti tutti insieme ('- Tutti insieme -. Keith dice:') nella costruzione dello sviluppo del racconto dell'uomo in Green Dolphin Street, protagonista della storia d'amore del tema: jazz e scrittura vengono accomunati dalla capacità e dalla possibilità di dar vita a storie, potenziali inizi di avventure, rievocare le origini antiche di un popolo, presentare personaggi che, come accade nella prosa dell'autore, si muovono lungo percorsi continuamente deviati in relazione allo sviluppo delle digressioni nel tessuto narrativo.

Lo standard trova come essenza della propria realizzazione proprio l'inanellarsi di domande e risposte, che costituiscono altre domande, o sempre la stessa domanda, cui non si riesce a dare definitiva risposta: così il tessuto narrativo dei tre non-romanzi di Trevisan si snoda tra dubbi esistenziali, tentate soluzioni, riprese delle stesse e conseguenti confutazioni per nuove ulteriori interrogazioni, relative al senso della permanenza, della morte, del dolore. Le costruzioni verbali, nella loro totalità, sembrano essere destinate, dopo il crollo, alla sparizione e al silenzio: e proprio la concezione di un silenzio significativo che circonda la parola e ne costituisce l'altrove, deriva dalle logiche del media musicale. Tra la domanda jazzistica e la risposta, nell'interruzione del suono, nella frazione infinitesimale fuori dal tempo ritmico che precede l'emissione, nella segmentazione fonetica e negli intervalli innestati con consapevolezza, può trovare realizzazione la definizione di una inedita e originale significanza, sonora, semantica, simbolica, letteraria ed esistenziale.