

L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan



[Tra l'autunno 2014 e la primavera 2015 la Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova ha ospitato un ciclo di incontri con narratori e poeti intitolato L'autore, il genere, il pubblico, organizzato da Pier Giovanni Adamo e Marco Malvestio, al quale ha partecipato anche Vitaliano Trevisan. Il testo che segue, preceduto dal questionario che introduceva ogni incontro, è la trascrizione dell'intervento nel corso del quale lo scrittore veneto anticipò e discusse alcuni brani di quello che sarebbe poi diventato il romanzo autobiografico Works, uscito da poco per Einaudi. L'intervista, condotta da Pier Giovanni Adamo, Marco Malvestio e Franco Tomasi, è un estratto di un volume in via di pubblicazione che comprenderà anche gli interventi di Franco Buffoni, Stefano Dal Bianco, Gabriele Frasca, Nicola Lagioia, Valerio Magrelli e Francesco Pecoraro].

Domande

1. Ha senso parlare di "fine dei generi"? Ovvero: pensa che la letteratura, a un secolo dalle avanguardie e dopo oltre trent'anni di importanti tentativi di dissoluzione, abbia ancora un bisogno pratico, non solo concettuale, delle forme?
2. Crede che oggi esista o debba esistere una specificità del genere letterario in relazione al contenuto espresso, come se forme privilegiate potessero veicolare esclusivamente determinati contenuti, altrimenti ineffabili? Due esempi: la poesia contemporanea, soprattutto italiana, è ancora eminentemente lirica? Il romanzo rimane l'epopea del mondo borghese o è semplicemente la possibilità di raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo?
3. Nel suo lavoro di scrittore, sia al momento della creazione autonoma dei testi sia nella prospettiva dell'orizzonte d'attesa dei lettori, ha dato peso all'idea dei generi letterari? Se sì, sarebbe in grado, anche con un esempio tratto dalle sue opere, di quantificare questa influenza?
4. Quanto conta, secondo la sua esperienza, nel rapporto tra un autore, le case editrici e il mercato la scelta di esprimersi in uno o più generi letterari, magari ibridandoli? Perché lei ha scelto quello/quelli che conosciamo?
5. Come si realizza, a suo parere, nella contemporaneità l'incontro tra la letteratura e altre forme discorsive, quali, ad esempio, la storia, la saggistica, l'autobiografia? Quali componenti formali, espressive, tematiche coinvolge, mutandole, questa contaminazione?

TOMASI: Vorrei cominciare questa discussione partendo dall'ultima domanda [1]. Mi permetterei inoltre di estendere l'idea di contaminazione non solo a forme discorsive letterarie ma anche ad altre, come per esempio la musica o l'arte pittorica, ricordando l'influenza, mi sembra, abbiano nel tuo lavoro.

TREVISAN: Per me si realizza sia nell'ascolto che nella pratica – soprattutto musicale. Ho suonato per venticinque anni la batteria, per cui tengo sempre molto presente la musica, che più recentemente è ravvivata da varie collaborazioni con musicisti classico-contemporanei. Quando si incrociano parole e musica di norma finisce che la parola acquisisca importanza a scapito della musica che diventa commento, e perché così non fosse

l'ultimo lavoro collaborativo cui ho partecipato, *Time Works*, presupponeva un'improvvisazione da parte mia su uno spartito musicale concordato, e lì la sfida era togliere narritività ai testi, senza però ritrovarsi completamente sperduti. Lasciare una C'è una traccia di senso, ma non narrativa.

Una cosa comunque fondamentale per me è la dinamica con cui si sviluppa la frase – ti posso fare anche un esempio ora.

TOMASI: Certo, mentre lo cerchi, io approfondirei il discorso sul jazz. C'è, se non ricordo male, in *Mondo meraviglioso* una citazione in esergo di Jarreth... Nel tuo stile, quanto conta il modello dell'improvvisazione jazz, cioè l'averne un modello su cui poi inventare?

TREVISAN: In realtà incrociandomi col contemporaneo sono già molto oltre il jazz, che come esperienza creativa ha chiuso. C'è un grande fermento nel contemporaneo, mentre il mondo jazzistico è estremamente chiuso in sé stesso. Il contemporaneo al contrario ha ampliato la conoscenza degli strumenti, che nel jazz non c'è – pensate al contrabbasso, che nel jazz è solo pizzicato. Mi interessa il contrabbasso perché è uno strumento in evoluzione, prima del Novecento era relegato in orchestra, poi è stato sviluppato da composizioni, per esempio, di Cage, Henze, Gobaidulina etc., tutte già oltre il dodecafonico. Ecco, paradossalmente quel mondo lì è molto più stimolante.

Ecco, per vedere un esempio di un'applicazione musicale alla mia prosa, vi leggo un brano da un libro che sto scrivendo, un memoir che raccoglie tutti i lavori che ho fatto fino ad arrivare alla seconda vita a cui sono approdato a quarantadue anni, quando ho cominciato a scrivere professionalmente. Questo passo nello specifico racconta la mia giornata tipo quando con Alexander Darren, il mio collega, lavoravamo come gelatai in una cittadina tedesca, Ergolsbach. Tra le altre cose, vi si trovava anche una Kafeehaus, che serviva un buon caffè, alla tedesca, s'intende. Ho scritto una nota, appunto, sul caffè:

Contrariamente all'instirpabile pregiudizio italiano, napoletano in particolare, che vuole il caffè altrui sempre e comunque peggiore del nostro, è altresì possibile facendo un salto, ovvero accettando la possibilità che il caffè si possa preparare anche in modo diverso, e, in particolare, alla tedesca, cosa che presuppone una diversa tostatura e macinatura e un altrettanto diversa modalità di preparazione e infine degustazione della bevanda in questione, ebbene, facendo questo salto anche al neofita italiano sarà possibile scoprire che il caffè tedesco, pur così diverso dal nostro, tanto da potergli sembrare di primo acchito una troppo liquida brodaglia marrone, è invece a tutti gli effetti caffè e, a seconda della marca, della miscela, della cura nel prepararlo, potrà essere buono o cattivo esattamente come il nostro. Che resta comunque il migliore di tutti, questo è ovvio.

C'è una nota nella nota che dice:

Non posso chiudere questa nota senza riportare il fatto che i tedeschi in termini di consumo pro capite sono i più grandi bevitori di caffè del mondo.

Tornando al testo vero e proprio, con un passaggio molto musicale, che procede prima per accumulo, poi per "decumulo":

(vedi il primo dei due estratti in calce)

Ecco, in questo crescendo, che è esattamente un crescendo musicale, ci sono indubbiamente delle intrusioni.

TOMASI: Ecco, questo stile...

TREVISAN: Più che di stile, parlerei di struttura, ma variabile, non fissa.

TOMASI: E rispetto alla scrittura teatrale?

TREVISAN: Bè, nella scrittura teatrale non deve esserci narrazione. Anche in prosa, è bene che ci sia la minore narritività possibile.

TOMASI: E il rapporto di questa musicalità con la tua scrittura teatrale?

TREVISAN: Quella deve esserci sempre, naturalmente.

ADAMO: Hai parlato a proposito dei tuoi testi e dei tuoi romanzi di togliere narrativa...

TREVISAN: Col romanzo già partiamo male. Tanto per cominciare non credo di averne mai scritto uno, e poi non ne leggo. Credo che sia una forma che ha rinunciato a svilupparsi. Non sono interessato alla letteratura di trama.

ADAMO: La mia domanda in realtà riguardava la struttura dei testi teatrali: io ho l'impressione che sia costruita su staccati, sempre per mantenere una terminologia musicale. Dici che vuoi togliere narrativa dal romanzo: cosa vorresti togliere o aggiungi al tuo teatro?

TREVISAN: Sullo staccato credo ti inganna l'impaginazione, che viene da tre fattori, cioè avere spazio per appunti, staccare le stringhe di testo (dove gli a capo sostituiscono la punteggiatura), e dare libertà all'interpretazione delle frasi. A me interessano molto gli attori, le loro voci e la loro presenza. Per me non ci sono tanti dilemmi, rimango nella tradizione del teatro d'attore.

MALVESTIO: Sempre parlando di attori e testi teatrali, *Una notte in Tunisia* è nato sempre pensato su richiesta di Haber o nasce altrimenti? È un testo che a me appassiona molto, ed ero curioso di conoscere la sua genesi, perché ho l'impressione che indaghi il tema storico abbastanza diversamente da altri tuoi lavori.

TREVISAN: Non diversamente da come fa Shakespeare quando mette in scena Riccardo III, il mio interesse storico nasce dal fatto che quel personaggio lì è perfetto per riflettere sul potere. Craxi in sé non mi interessa, malgrado i suoi discorsi fossero interessanti, e malgrado il testo poi sia stato messo in scena da una craxiana.

MALVESTIO: E quindi il testo nasce intorno alle esigenze di Haber?

TREVISAN: Non proprio. Ci siamo incontrati per caso, e quando ho avuto un testo pronto glielo ho spedito, visto che mi aveva chiesto se avevo qualcosa per lui due anni prima. Lui mi aveva chiesto un testo in generale; ho pensato che questo fosse adatto a lui. Anche la collaborazione con Garrone è nata per caso.

PUBBLICO: Volevo chiederle, in riferimento ai testi narrativi, sull'ibridazione...

TREVISAN: Ma io sono ibridato di natura, non ho la percezione di sperimentare.

PUBBLICO: In riferimento a *I quindicimila passi*, perché lei ha sentito l'esigenza di mettere quell'apparato di note?

TREVISAN: Sento il tutto come una mappa, ma non a due dimensioni, bensì a quattro, considerando anche quella temporale. All'epoca vedevo tutto come un percorso. Poi all'interno c'è anche un progetto di architettura.

TOMASI: Nei *Quindicimila passi* tra l'altro nella sezione finale c'è una bibliografia, che poi dialoga con tutto il testo...

TREVISAN: È sempre questione di mappe, meta-letterarie, se vuoi...

PUBBLICO: Prima parlavi del fatto che molti testi sono nati per caso. Tu dici spesso che scrivi per soldi, ma naturalmente queste committenze incontrano i tuoi gusti.

TREVISAN: Le due cose non sono in contraddizione, riesco a fare in modo che non sia così.

PUBBLICO: I soldi, il caso, l'ispirazione...

TREVISAN: Ecco, l'ispirazione lasciamola stare. È un lavoro continuo, con una media giornaliera.

PUBBLICO: Però la committenza incontra anche le tue direzioni di lavoro. Casuale avrebbe potuto anche essere il tuo incontro con Paolini, che però tu hai accuratamente evitato.

TREVISAN: Ogni tanto mi cita, Paolini. Anche Baricco, ma senza nominarmi, sennò mi farebbe pubblicità. È divertente avere questi nemici, a parte che poi li considero dei nemici dell'umanità, ma questa è una mia opinione.

TOMASI: Quali sono le letture che ti hanno condizionato?

TREVISAN: Beckett e Bernhard, sopra tutti. Gli italiani non hanno letto Beckett, si limitano a *Aspettando Godot*. La sua narrativa è completamente ignorata, anche se i suoi romanzi sono tra quelli che hanno innovato di più nel Novecento.

Propongo un altro brano inedito, preceduto da un lungo stralcio del *Mondo meraviglioso*, relativo alla 'mobilità'.

(vedi il secondo estratto)

Ecco, mi sembra che si veda chiaramente, qui, quali sono i miei modelli. E aggiungerei Bacon, per la non narratività della pittura.

TOMASI: E con la fotografia che rapporto hai?

TREVISAN: Lo stesso che ho con la pittura. Però la fotografia autoriale mi infastidisce, preferisco quella da mercatino, che non si sa chi l'ha fatta.

ADAMO: Volevo chiederle se e quanto spesso torni sui tuoi testi, se e quanto li riscrivi e quanto li ricicli – io ho notato che qualche frase ritorna qui e là.

TREVISAN: Naturalmente. Io poi seguo i miei modelli, quello che fanno loro posso farlo anch'io. Se rubano ad altri o a sé stessi, posso farlo anche io.

MALVESTIO: Io pensavo alla terza domanda del nostro questionario, invece, sul tuo rapporto con le aspettative dei lettori [2]; e questo lo chiedo soprattutto in riferimento alla tua scrittura romanzesca.

TREVISAN: Voi lo sapete senza dubbio più di me. Come dicevo, io credo che il romanzo non abbia più alcun portato sperimentale.

MALVESTIO: E riguardo l'editing?

TREVISAN: Io concepisco la correzione di bozze, non di più.

TOMASI: In riferimento a uno dei temi che attraversano più frequentemente la tua opera, che rapporto hai o hai voluto avere con il tuo territorio? Perché quella di cantore del Triveneto è un'etichetta che ti è rimasta addosso, forse ingiustamente.

TREVISAN: Per me è indifferente. Io vivo qui, magari parlo di lavoro, quindi mi lego al territorio. Ma se fossi vissuto in Stiria o in Carinzia avrei parlato di quei posti.

PUBBLICO: Però rispetto al discorso che facevi prima sul progetto che sta dietro un libro come *I quindicimila passi* si potrebbe dire che c'è una specie di mappatura, di volontà di raccontare un territorio.

TREVISAN: No, non credo. Come scrivo in italiano perché è la mia lingua, così scrivo i posti dove vivo.

PUBBLICO: Però c'è effettivamente un'attenzione per i posti in cui vivi.

TREVISAN: Ma è indifferente, il posto. *I quindicimila passi* racconta un qualunque percorso, a fare il libro è il personaggio che fa il percorso, non il percorso in sé.

ADAMO: Io volevo chiedere che cosa ti ha interessato di più in *Primo amore*.

TREVISAN: Oltre al compenso? Devo dire che quella storia mi interessava poco, mentre interessava molto a Garrone. Quando recito, rispetto ai personaggi che interpreto non ho nessun pensiero, rispetto a chi siano, a chi sono stati prima. Poi sul set faccio quello che mi dicono di fare, e sempre il meno possibile.

ADAMO: E rispetto ai temi? Perché ho l'impressione che la malattia, per esempio, sia molto presente nei tuoi testi.

TREVISAN: In *Primo amore* c'è soprattutto la malattia di Garrone, più che la mia. Poi, essendo io stesso malato di melanconia dalla nascita, ho dovuto interessarmene per forza. D'altra parte siamo in un mondo in cui la realtà è sempre più difficile da distinguere, e la malattia, che è molto concreta e fisica, ti riporta coi piedi per terra, cambia anche il carattere.

TOMASI: Che peso ha il lettore, reale o ideale, nella tua scrittura?

TREVISAN: Non me ne preoccupo, nel senso che non informa il mio lavoro ma anche nel senso che non ho alcuna intenzione di provocarlo, di andarci contro. Le provocazioni sono quasi sempre finte. Scrittura e lettura sono questioni personali.

PUBBLICO: Vorrei sapere se ti senti un narratore di sguardo, quale sguardo hai rispetto al mondo.

TREVISAN: Io cammino. Non ho voli d'uccello, ci sono dentro, mi apro una strada.

PUBBLICO: Volevo chiederti qualcosa sul rubare. Come ti senti quando vedi che sei tu il modello? Proprio in riferimento alla scrittura dei luoghi, dove tu hai fatto scuola, non solo in Veneto.

TREVISAN: Me ne sono accorto, anche se raramente vengo nominato, questo credo sia un problema che riguarda loro. Sono molto fuori, anche fisicamente, visto dove abito, rispetto alla media dei miei colleghi. Non ho frequentazioni mondane, se non per ragioni teatrali. Non scrivo su *Nazione Indiana*, non firmo petizioni. Credo di non essere molto citato perché non faccio parte di nessun circolo. (Anche) Giulio Mozzi, ad esempio, una volta ha scritto un resoconto di una nostra discesa a Roma per un Maurizio Costanzo Show, dove tra l'altro ho detto due parole in croce, facendo incazzare Costanzo; e il resoconto di Mozzi era in stile decisamente bernhardiano: ma, pur essendo ben scritto, non funziona, cade. Ecco, io ho vissuto una cosa simile anche negli anni Ottanta, in musica, quando qualsiasi bravo strumentista si metteva in testa di poter suonare ogni (strumento). Ma anche copiando bene lo stile, manca quello che dovrebbe muoverlo, ovvero sofferenza e profondità di analisi.

PUBBLICO: Mi pare tu dia una definizione di stile molto legata alla singola persona.

TREVISAN: Certo. Beckett e Bernhard, ad esempio, il loro stile non si può slegare dal fatto che loro erano così.

TOMASI: Per tornare sui temi, ce n'è uno che non so se continua a ricorrere anche nei lavori che ci hai letto ora, e che è quello della rovina, intesa come residuo di tempi diversi.

TREVISAN: Il tempo non è uno solo. Dipende da molti fattori. I luoghi abbandonati sfidano la nostra abitudine a pensare al tempo come a qualcosa che scorre, perché il tempo non scorre, occupa uno spazio.

TOMASI: E ci sono testi che ti hanno spinto a riflettere su questi temi? C'è un libro che è uscito poco dopo *I quindicimila passi*, di Marc Augé, *Rovine e macerie...*

TREVISAN: Ce l'ho quel libro. Di Augé mi dà un po' fastidio il discorso del non luogo, ma più perché è andato oltre le sue intenzioni che per altro.

TOMASI: E gli architetti?

TREVISAN: 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.

Estratti:

1 – Per il resto, la nostra giornata è esattamente come a Schirling: sveglia alle sette, colazione, in negozio alle otto; mentre AD imposta la preparazione dei vari gusti, io prendo le vasche di gelato del giorno precedente dal freezer sul retro, dove le avevamo riposte la sera, e le ricolloco nel banco vetrina; poi rimetto bene il gelato al loro interno, dato che, avendo sudato tutta la notte, la mattina esso si presenta ricoperto da una poco invitante pellicola lucida, e lo faccio nuovo, avendo cura di decorare adeguatamente le vasche con frutta fresca, secca, meringhe, amarene e quant'altro, secondo il gusto; poi ri assemblo le varie macchine – per la panna, i frappè e le granite, tutte accuratamente smontate e lavate la sera prima. Alle nove in punto, alzo le saracinesche e dispongo in bella vista, sul marciapiede davanti al negozio, i treppiedi con il listino prezzi e le offerte, e soprattutto espongo la sagoma di cartone della Dinobecher - a cui Roberto tiene tantissimo, essendo anch'essa una sua creazione - dove un tirannosauro in bermuda e occhiali da sole, seduto su una sdraio, si gusta una delle nostre dinocoppe. Rientro, e mentre AD finisce di preparare le vasche di gelato fresco, mi siedo a leggere, sullo sgabello dietro la cassa, in posizione di attesa.

Clienti sporadici fino a mezzogiorno, e un vuoto, di cui approfittiamo per mangiare, fino a circa le tredici; qui, un picco di affluenza fino alle due, dovuto perlopiù a operai e impiegati che tornano al lavoro dopo la pausa pranzo; di nuovo un vuoto fino alle quattro, ora in cui ha inizio un crescendo lento e costante: piccoli gruppi di ragazzi e ragazze, madri con bambini più o meno piccoli, nonni con bambino e vecchie signore dai capelli viola, tinta sempre molto in voga tra le tedesche over sessanta, in gruppi di due o tre; ogni tanto, seguendo le leggi della casualità, le varie tipologie si ritrovano insieme davanti al banco, rompendo la regolarità del crescendo; nessun problema: nei picchi, AD, che da quando ha finito coi gelati, ci si divide tra negozio e retrobottega, che dà su una corte interna in cui esce continuamente a fumare, viene a darmi una mano, e dalle sei alle otto, quando il crescendo, con l'arrivo delle Hausfrau, che vengono a prendere le vasche di gelato a portar-via con cui allietano la cena, raggiunge il suo culmine e lì si stabilizza, resta fisso dietro al banco; un'ora circa di congestione; poi un calo repentino e, tra le otto e le nove, di nuovo un'ora morta, e così, come tutti, mangiamo, e se entra qualcuno ci diamo il cambio, come del resto facciamo anche a mezzogiorno; una buona affluenza nel dopo-cena, che si dirada fino a diventare sporadica già verso le dieci; iniziamo a pulire, e, di solito, alle undici, undici e mezza al massimo, chiudiamo bottega e spendiamo i rimasugli della nostra giornata a bere birra alla Gasthaus, per poi tornare a casa e piazzarci davanti alla televisione, finché, a un certo punto, crolliamo. Più di una volta la mia giornata finiva esattamente dove l'altra iniziava, con un risveglio alle prime luci, steso sul divano davanti alla televisione accesa – segno che anche AD, la sera prima, era svenuto sulla sua poltrona e stava ancora dormendo; fosse stata spenta, voleva dire che se n'era andato a letto e mi aveva lasciato dormire, e viceversa. Questa, più o meno, la nostra routine da lunedì a venerdì.

2 – Un lungo stralcio dal *Mondo Meraviglioso* [3], composto tra il 1994 e il 1995, ovvero molto a ridosso del mio effettivo periodo di mobilità, che esprime bene il clima emotivo, interno ed esterno, con cui, in quanto mobilitato, mi ritrovai a dover fare i conti. A differenza del protagonista, non restai affatto immobile nel mio periodo di mobilità, ma al contrario non mi mossi mai così tanto come in quei mesi di libertà forzata di cui approfittai ampiamente, recandomi prima un paio di settimane a Budapest, per poi spostarmi a Praga per altre due, e da qui a Vienna, dove infine, passate altre due settimane, dopo aver atteso circa un'ora al bar ristorante Die Rosen Kavalier, Wien sud Bahnhof, ripresi il treno diretto Vienna-Venezia che mi riportò in Italia; e una volta a casa, avendo subito iniziato, dopo i tre racconti, un nuovo scritto dal titolo *I Quindicimila Passi*, un resoconto, un continuo andare e venire, a piedi, penna e taccuino in tasca, da casa al municipio e viceversa, da casa alla chiesa e viceversa, da casa al manicomio incompiuto lungo la SS248 detta della marosticana - che nello scritto sarebbe poi diventato la casa incompiuta della vecchia Magnabosca – e viceversa, da casa allo studio del notaio X, situato a Vicenza in corso Palladio – che sarebbe poi diventato lo studio del notaio Strazzabosco – e viceversa, e in definitiva, da casa a un sacco di altri posti, e viceversa - sempre segnando il numero di passi all'andata e al ritorno -, alcuni entrati nel libro, altri no; e per concludere: ciò che qui è importante sottolineare è come quel

periodo di mobilità burocraticamente astratto, per così dire, sia stato per me un periodo di effettiva continua quasi frenetica mobilità sotto tutti i punti di vista, non ultimo quello del pensiero e della scrittura – ma l'italiano, nel senso della scrittura, non è forse ragionare? - che, come risulta chiaro proprio dall'estratto soprariportato, ma in fondo da tutta la scrittura dell'autore, deve all'incontro con Thomas Bernhard, avvenuto nei mesi appena successivi all'entrata in scena del quaderno austriaco [4], almeno quanto deve a quello con Samuel B. Beckett, avvenuto molti anni prima, che non è inferiore a quello con Francis Bacon, risalente a quello con Beckett; laddove il primo gli ha insegnato che si può benissimo fare a meno dell'odiato cosiddetto discorso diretto, nonché della descrizione; il secondo, oltre a confermare l'impressione di essere nel giusto rinunciando, come abbiamo rinunciato, al discorso diretto, dato che esiste solo il monologo[5], non è altresì strettamente necessario rinunciare anche alla descrizione, a patto di essere pittorici[6] e mai, ripeto mai didascalici; il terzo, che la pittura, così come la drammaturgia, non è mai narrativa, né tantomeno illustrazione e/o decorazione[7]. Su che cosa effettivamente sia la scrittura, narrativa e/o drammaturgica, e la pittura, questa è un'altra di quelle cose di cui chi scrive deve tacere. Ma non è già molto sapere che cosa non è? Credo di sì, o almeno è abbastanza per me. È su queste solide fondamenta, di cui allora, esattamente in quel periodo di mobilità, iniziavo ad assemblare le gabbie d'armatura, calcolate secondo i presupposti di cui sopra, che si fonda tutto il lavoro dell'autore.

[1] Come si realizza, a suo parere, nella contemporaneità l'incontro tra la letteratura e altre forme discorsive, quali, ad esempio, la storia, la saggistica, l'autobiografia? Quali componenti formali, espressive, tematiche coinvolge, mutandole, questa contaminazione?

[2] Nel suo lavoro di scrittore, sia al momento della creazione autonoma dei testi sia nella prospettiva dell'orizzonte d'attesa dei lettori, ha dato peso all'idea dei generi letterari? Se sì, sarebbe in grado, anche con un esempio tratto dalle sue opere, di quantificare questa influenza?

[3] NdA: Un Mondo Meraviglioso, uno standard, Theoria 1997, Einaudi 2003.

[4] NdA: Iniziasti a leggere Bernhard in quel periodo, malgrado, come risulta dalla consueta nota autografa, di pugno dell'autore, il primo libro dello scrittore e drammaturgo austriaco, Il Nipote di Wittgenstein, sia entrato in suo possesso, non ricordo più se comprato o espropriato, il 26 marzo del 1990. Ma non è inusuale; ci sono libri che hanno aspettato molto di più, e altri che ancora aspettano; né ci è dato sapere se un giorno essi saranno effettivamente letti oppure no. La fine, che dipenda da noi o meno, raramente ha data certa.

[5] NdA: Da una lettera di Samuel B.Beckett all'amico Bram van Velde

[6]NdA: È chiaro, o dovrebbe esserlo, che si può essere anche fotografici, drammaturgici, addirittura cinematografici; ma l'essenziale, anche qui è un non, nel senso di non-didascalici.

[7] NdA: L'ordine non cronologico in cui ho riportato i tre autori, ordine in cui l'ultimo arrivato, Bernhard, precede quello degli altri due, rispettivamente Beckett e Bacon, è dovuto al fatto che la lettura del primo aprì le porte a una rilettura, del tutto nuova, degli altri due. In ogni caso, la triade, da allora, non ha smesso di essere tale.

[Immagine: Vitaliano Trevisan]