

Andrea Rondini  
Università degli Studi di Macerata

## Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale

### Abstract

The article analyses the close relationship that in the literary production of Emanuele Trevi is established between the sense of individual uniqueness, the literary and photographic form of the portrait and death. The singularity is represented by personalities of writers and artists (Garboli, Patten, Rosselli, Carbone, Pera) each one exceptional in his or her own way and truly unique. These figures, symbol of the status of exception, are chosen as guides able to subtract the destiny of the narrator from the grip of the impersonality of Life as an anonymous-collective dimension and inertial mechanism. The artistic form chosen by the author in order to acknowledge this uniqueness is the portrait, especially where it is the *post-mortem* portrait, which definitively ratifies the unrepeatability of the physiognomy of the subject. Within these coordinates there are thematic cores (the amicable relationship, the gift) and a series of literary-philosophical references founding Trevi's laboratory, from Giacomo Leopardi to Pier Paolo Pasolini, from Saul Bellow to Philip Roth and from Plato and Aristotle to James Hillman.

### 1. *Unicità*

Colpisce nella narrativa di Emanuele Trevi la presenza di personaggi per molti aspetti straordinari e dotati di temperamenti estremi e 'nevrotici', la cui fisionomia atipica è un dato tanto emotivo-caratteriale quanto professionale essendo tutti letterati, artisti o legati all'arte. Si tratta di soggetti doppiamente unici, in quanto eccentrici e in quanto individui; sono, inoltre, morenti, la cui vita è narrata entro una prospettiva già segnata. Il ritratto patobiografico di Trevi<sup>1</sup> è il racconto della loro morte e del ritorno del narratore dal paese dei morti in cui ha accompagnato i suoi amici.

---

1 Trevi utilizza il termine patobiografia in riferimento ad alcune opere di Thomas Bernhard (*Il soccombente*; *Il nipote di Wittgenstein*); si veda Trevi 2021b, 12.

Personaggi unici che muoiono: ci si trova all'interno di un insieme molto rilevante di temi treviani, qui analizzati concentrandosi soprattutto sul nesso triangolare tra unicità, ritratto e morte come emerge in particolare dalle ultime opere dello scrittore (*Sogni e favole*, *Due vite*), anche se verranno presi in considerazione altri testi e interventi pertinenti al discorso. L'unicità, il valore dell'individualità singolare, approcciato nelle sue genealogie filosofico-letterarie, costituirà per molti versi il sostrato epistemologico coesivo della strumentazione metodologica utilizzata dell'articolo che si avvarrà di una serie di griglie interpretative, dalla teoria artistica del ritratto alla psicologia archetipica di Hillman, dal concetto di iniziazione fino alle attinenze con la narrativa di Saul Bellow e Philip Roth.

*Sogni e favole* e *Due vite* si focalizzano su cinque personalità: Arturo Patten, Cesare Garboli, Amelia Rosselli, Rocco Carbone, Pia Pera (figure realmente esistite qui analizzate solo nella loro concretizzazione finzionale-testuale). Il fotografo Patten vive in uno stato di perenne esaltazione emotiva, il critico letterario Garboli è un misantropo irascibile, la poetessa Rosselli crede di essere spiata dai sevizi segreti americani,<sup>2</sup> lo scrittore Carbone è bipolare, la scrittrice e slavista Pera incarna il candore masochista che ne fa una figura della disillusione, culminata nella causa intentatagli dal figlio di Nabokov per aver utilizzato il personaggio di Lolita nel *Diario di Lo*. Anche il ritirarsi dalla vita sociale (Garboli lascia Roma per Vado di Camaiore con motivazioni cui Trevi non crede fino in fondo, Trevi 2018a, 124-126; Pera lascia Milano per la campagna toscana) è già segno di una latente disappartenenza. La malattia fisico-corporea intensifica questo stato di cose (Aids per Patten, sclerosi per Pia) che viene poi ratificato dalla tipologia di morte (suicidio di Rosselli e Patten). Anche Metastasio, autore del sonetto più volte ripreso in *Sogni e favole*, e che gli dà il titolo, nelle sue prime improvvisazioni poetiche sembra folle (41-43) e i suoi stessi versi recitano tra l'altro "folle ch'io son" (v. 3).

Tali lineamenti innervano la poetica treviana,<sup>3</sup> attratta dalla fenomenologia della nevrosi<sup>4</sup> e sorretta dalla convinzione che la normalità sia "il frutto della sottrazione di tutto ciò che è davvero interessante e originale in un essere umano"

---

2 Trevi commenta Rosselli, "Storia di una malattia" (l'indice di *Nuovi Argomenti* su cui apparve il pezzo è riportato in Trevi 2018a, 89).

3 Si pensi al Tripodo di Trevi 2004.

4 Si veda anche il riferimento a Fitzgerald 2010 (in Trevi 2016, 506-507) nonché Trilling 2015.

(Trevi 2021d), come pure insegna quel ritratto di un nevrotico rappresentato da *La cognizione del dolore* di Gadda (Trevi 2016, 499). Quelli del narratore saranno quindi *Incontri con uomini straordinari* come recita il noto titolo di Gurdjieff,<sup>5</sup> con “oggetti di ammirazione” (Trevi in Trevi e Manica 2013), uomini “fuor di sesto” e malati – le due stimate dell’eccentricità – che trovano in Poe, soprattutto nel Poe di Baudelaire, il loro *exemplum*<sup>6</sup> (ma la combinazione di alti destini con la quotidianità problematica e dimessa potrebbe ancor di più inserire il *topos* estetizzante dei libri di Trevi nel solco di quella tradizione realistica ricostruita da *Mimesis* di Auerbach). La stessa situazione esistenziale già segnata dalla morte non sembra un mero dato biologico ma quasi un tratto distintivo se si applica la battuta di un romanzo ammirato da Trevi, *Ravelstein* di Saul Bellow: Chick, l’adepto del protagonista, afferma: “prolungare la propria vita non era tra gli obiettivi di Ravelstein” (Bellow 2008b, 1722).<sup>7</sup>

Soggetti così particolari, “nati sotto saturno” (Trevi 2020a, 18),<sup>8</sup> sono naturalmente dotati anche di grande presa e carisma. Entro tali coordinate si rinnova la fenomenologia del fascino esercitato da figure auratiche presenti in alcuni modelli treviani, a partire dal saggio dedicato da Garboli a un autore eccentrico per definizione, Antonio Delfini:<sup>9</sup> *Il dono di Humboldt e Ravelstein* di Saul Bellow (lo scrittore Citrine e il suo mito Von Humboldt; lo scrittore Chick e il professore di filosofia Abe Ravelstein), *Lo scrittore fantasma* di Philip Roth (il narratore e Lonoff;<sup>10</sup> ma probabilmente è attiva anche la memoria de *La macchia umana*, strutturata sul rapporto tra Coleman e Nathan, nonché di *Ho sposato un comunista*, centrato sulla fascinazione che Ira Ringold suscita su Zuckerman); i racconti di Malamud come “Il cappello di Rembrandt”, frutto di una poetica basata sull’“influenza che un determinato essere umano può esercitare su un suo simile” (Trevi 2019a, 17) e sulla correlata “predisposizione caratteriale profonda di colui che subisce l’influenza, sempre più avviluppato nelle spire di una volontà estranea, eppure oscuramente irresistibile, come il richiamo di una necessità” (18).

---

5 Gurdjieff 1993 (sul quale Trevi 2005).

6 Trevi 2021b, 13. Vedi anche Trevi 2013a, 106-108. Il tema della vita eccezionale era già stato posto, indirettamente, da Borges in una prefazione al *Macbeth* a proposito della vita normale e borghese di Shakespeare: Borges 1985, 900-901; Trevi vi fa riferimento esplicito in Trevi 2012b.

7 Come sarà per Patten, anche Ravelstein contrae l’Aids (Bellow 2008b, 1762).

8 Il riferimento a Wittkower 2016.

9 Garboli 2021, 78.

10 Trevi 2009b.

Ci sono testi che sembrano esaltare queste caratteristiche come Sonečka di Marina Cvetaeva, ritratto di una formidabile attrice russa: la seduzione esercitata da *Sonečka* sulla narratrice, il suo carattere quasi impossibile, l'essere una figura magica e quindi estranea alla normalità<sup>11</sup> ne fanno un prototipo dell'unicità e dello stato d'eccezione: "Agli occhi di Marina, insomma, l'eccezione incarnata da Sonečka è il bene umano più prezioso, e nello stesso tempo un terribile pericolo: "il pericolo che la singolarità costituisce" (Trevi 2019d). Un passo del libro è in tal senso assolutamente pregnante: "non volevano bene alla mia Sonečka. Le donne – per la sua bellezza, gli uomini – per la sua intelligenza, gli attori [...] – per il suo talento, e tutti [...] per la sua singolarità: per il pericolo che la singolarità costituisce" (Cvetaeva 2019, 75). Si tratta di una condizione che trova in Amelia Rosselli, un'altra, estrema, occorrenza: la poetessa è uno "stato d'eccezione ambulante" (Trevi 2018a, 148), come già lo era anche Elsa Morante<sup>12</sup> (il cui spirito aleggia in Trevi 2018a, 128, 191). In tal senso le figure straordinarie incarnano la sospensione della norma e l'istituzione di un tempo anomico poiché vi sono abolite le rappresentazioni convenzionali del sé, le costrizioni imposte dai ruoli sociali e il "riparo" costituito dalle idee generali: lo stato d'eccezione, secondo le teorie filosofico-giuridiche di Agamben, è infatti strettamente collegato all'anomia, la sospensione della legge (Agamben 2012, 66-67, 91-93 e *passim*).

Trevi è l'interlocutore della personalità geniale, il contraltare simpatetico che lo scruta e ne diviene testimone, custodendone la memoria e l'unicità, dandole risalto narrativo secondo quella tecnica di *impersonation*, quell'"impersonare" gli altri<sup>13</sup> o quella capacità – considerando la *liaison* di Trevi con il teatro – di "portarli in scena".<sup>14</sup> Verso queste personalità il narratore si colloca in una posizione mista di ammirazione, amicizia, ironia; una posizione complessa perché l'unicità è a suo modo una zona sacra e di 'pericolo': produce "felicità assoluta"

---

11 "proprio questo è Sonečka, incantevole e impossibile come un elfo che ha perduto la strada del suo regno e si trova costretto a dibattersi in un mondo feroce e incomprensibile. [...] Marina, che ha solo tre anni più di lei, la adora integralmente sia per i suoi pregi che per i suoi difetti. Per molti aspetti le assomiglia: primo fra tutti, una sostanziale estraneità alle vicende storiche, alle quali l'attrice e la poetessa oppongono caparbiamente una dimensione puramente affettiva dell'esistere, fondata sulla tenerezza, sul gioco, sulla costante predisposizione a innamorarsi"; Trevi 2019d.

12 Trevi 2014a.

13 La tecnica è indicata in Mortara 2007, LXXVI.

14 Infatti si è parlato per Trevi di "vitalità performativa"; Tomasello 2021, 33.

ma unita a “grandi dosi di paura e dolore” (Trevi 2018a, 77). Forse non è un caso che Amelia Rosselli, come viene ricordato in quello che sembra solo un piccolo episodio e non lo è, ha costituito una potenziale fonte di concreto pericolo per il piccolo Emanuele (ivi, 143). La prospettiva adottata non è l’adorazione quasi incontrollabile di Marina per Sonečka né lo spirito competitivo di Cioran, assertore di un rapporto agonistico tra ritrattista e personalità ritratta nutrito da una “sensazione di superiorità quando si evoca una figura che si ammira” (Cioran 2012, 215), presentandosi invece simile alla capacità di ascolto del giovane Andrea di *Andrea o i ricongiunti* di Hofmannsthal (Trevi 2019f). Lo stesso rapporto tra Zuckerman e Ira Ringold si declina progressivamente in modo sempre più problematico: questi rapporti procedono cioè verso il disincanto, laddove quelli qui considerati sembrano muovere in direzione opposta, verso un perimetro auratico, volendo applicare il famoso nesso unicità/auraticità stabilito da Walter Benjamin (Benjamin 2012, 50-53).

Si ricorderà che l’influsso di un soggetto su un altro è al centro di un classico della critica letteraria novecentesca, *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard (Trevi 2020g, 74), basato sull’idea che qualunque desiderio provato da un soggetto nasca per imitazione del medesimo desiderio incarnato da un mediatore, che assurge a modello di riferimento, o rivale, che si vuole emulare. Varrà la pena sottolineare come per Girard “assorbire l’essere del mediatore si presenta frequentemente in forma di desiderio di iniziazione” (Girard 1981, 49); quelli di *Sogni e favole* e *Due vite* si presentano così, per usare il lessico della teoria mimetica, mediatori interni, prossimi al narratore – nella variante ‘esemplare’ – per appartenenza d’ambiente e aspirazioni. In effetti l’atteggiamento di Trevi è soprattutto l’atteggiamento tenuto verso una personalità iniziatica, figura centrale nella poetica dello scrittore, che ha sottolineato con forza questa linea della letteratura contemporanea (*Il viaggio iniziatico; Viaggi iniziatici*). Le figure *extra ordinem naturae* sono guide verso l’alterità o anche i visitatori stessi provenienti da un mondo ‘altro’, *stalker*, per riprendere il titolo del film di Tarkovskij visto da Patten e nel quale sembra riconoscere la propria patria: lo *stalker* è il ‘duca’ che conduce nella Zona in cui sono arrivati misteriosi visitatori e che da allora ha assunto caratteristiche particolari: “Qualcuno [...] è arrivato, da un altro mondo o da un’altra dimensione o da entrambi, e si è insediato in uno spazio del tutto normale [...]. Così come sono venuti, i visitatori se ne sono andati” (Trevi 2018a, 202) ma la loro Visita “si è lasciata indietro molte tracce. La Zona, pur mantenendo il suo aspetto esteriore di un luogo qualunque di

questo mondo, è uno spazio fondamentalmente non-euclideo, dotato di leggi fisiche tutte proprie, e disseminato di trappole micidiali: campi magnetici e gravitazionali perversi, gelatine che divorano gli arti, ragnatele assassine” (Ibid). Si potrebbe anche affermare, volendo seguire alcune dichiarazioni di Tarkovskij riprese da Slavoj Žižek, che lo *stalker* è la Zona (Žižek 2011, 39). Ci si può chiedere se l’interesse per lo *stalker* non abbia al fondo una derivazione pasoliniana se si pensa per esempio alla funzione dell’Ospite in *Teorema*, archetipo del personaggio eccezionale con la sua capacità di costruire uno stato d’eccezione che disintegra l’orizzonte usuale e borghese dei personaggi con cui entra in contatto e di portarli in un’altra dimensione dell’esistenza (e in fondo il primo archetipo del personaggio eccezionale, il fantasma originario dei vari Patten e Carbone è forse Pasolini stesso).

Lo *stalker* è un interlocutore in grado di offrire un ‘dono’ e un sapere che completino il soggetto narrante e in effetti Garboli e la Rosselli regalano concretamente a Trevi dei libri, le cui copertine, ad accentuarne il valore, sono riportate in *Sogni e favole: Garboli gli Scritti servili* e il proprio saggio sul Filottete di Gide<sup>15</sup> e la Rosselli *I Pitagorici*, in cui oltretutto il dono è espressamente menzionato (Trevi 2018a, 188);<sup>16</sup> a sua volta Patten dona il ritratto di Lévinas (168). Non a caso vige nelle pagine di Trevi una fenomenologia della ‘chiamata’, della funzione esercitata da un essere speciale che appunto chiama e ‘plasma’ la persona non individuata, ponendo fine alla sua identità usuale, secondo la dialettica iniziatica di morte simbolica e rinascita,<sup>17</sup> e portandola dal non-essere all’essere, secondo quella scena primaria esemplata dalla *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio (Trevi 2018a, 154) e presente anche in altre forme, come il ruolo generativo esercitato da Marianna Benti Bulgarelli su Metastasio (104; e anche in questo caso sarà da tener presente la figura iniziatica di Sacramozo e il suo potere di individuazione nei confronti dell’*Andrea* di Hofmannsthal).

Le figure d’eccezione donano al narratore la prima ratifica pratica dello status intellettuale (la possibilità di pubblicare: “Mi pubblicò [Garboli] qualche

---

15 Garboli 1989, 121; Garboli 1995, 181; sempre a p. 181 è riportata anche la copertina del libro con dedica autografa). Si noti poi che a sua volta Garboli inizia il ritratto di Delfini con questa scena primaria: Delfini regala al critico *La Rosina perduta* (Garboli 2021, 21).

16 “Pitagora [...], che aveva ricevuto da Ermes questo dono, si ricordava di molte vite già vissute. Anche una come donna”.

17 Per l’importanza del concetto e per l’esistenza di una teoria iniziatica della letteratura in Trevi si veda Rondini 2014.

poesia su *Paragone*, più come dono inaugurale che perché gli piacesse”; Trevi 2018a, 121), conoscenza di sé (vedersi dall'esterno, che è sospensione della 'commedia' sociale, 52), saperi iniziatici (l'idea dell'antiorità delle vite, 188 e della suprema illusione di tutto, 121), idee (Garboli), esperienze (la malattia, l'avviarsi alla morte) e soprattutto la condizione che racchiude quei saperi, vale a dire lo stato d'eccezione, la 'vera vita' che vivono e che è la *conditio sine qua non* per l'individuazione; lo stato d'eccezione crea uno spazio sottratto alle usuali leggi sociali (assolutamente significativo in tal senso il particolare 'saluto' all'ulivo piantato in memoria di Rocco)<sup>18</sup> e fa esistere, genera, chi vi entra in contatto; a sua volta, il racconto biografico, la vita e il ricordo *post mortem*, costituirà il dono del narratore ai suoi taumaturgici interlocutori, allo stesso modo in cui Ravelstein avrà il suo biografo in Chick<sup>19</sup> e non pochi personaggi di Roth, da Coleman a Ira Ringold allo “Svedese” Levov, avranno in Zuckerman il loro 'autore'.

Si può in tal modo affermare che la vita del narratore arrivi a un suo compimento, vale a dire trovi un approdo di senso: elemento non scontato visto che non pochi tracciati biografici della contemporaneità non portano il soggetto né a una conoscenza del biografato né a una concretizzazione di sé, lasciandolo anzi in una zona di opacità e inconsistenza, come accade per esempio in alcuni testi di Roberto Bolaño (Marchese 2018, con riferimento a Bolaño 2012). Non scontato, ancor di più, perché lo stesso Trevi aveva manifestato in opere precedenti come *L'onda del porto* un atteggiamento molto più scettico verso il mondo e la propria esperienza (Marchese 2019, 59-65). Nei casi qui considerati Trevi non rinuncia invece a posizionarsi in quella zona di scritture biografiche focalizzate sul “significato personale dell'esperienza conoscitiva” (Castellana 2019, 77).

Da questo punto di vista risulta particolarmente efficace un passo di un articolo di Trevi che è dedicato all'editoria ma che tematizza, indirettamente ma chiaramente, questo nodo simbolico-concettuale (a partire dal titolo: “Severino Cesari. L'arte di far esistere gli altri”):

---

18 Trevi 2020a, 95: “avevo fatto pipì ai piedi dell'ulivo, [...] una specie di saluto, un piccolo scherzo tra vecchi amici”. L'episodio richiama, diminuendone la carica vividamente grottesca, un analogo 'saluto', effettuato in un cimitero, rivolto dal protagonista alla sua compagna defunta: Roth 2018, 472-473.

19 “Vorrei che tu raccontassi la mia vita, quando me ne sarò andato. [...]. Devi prenderlo come un vero e proprio impegno”; Bellow 2008b, 1797.

dovremmo ammetterlo: lo sapevamo da sempre, era questa la verità – perché mai dovremmo esistere davvero? Questo dubbio, a considerare le cose con rigore, ci accompagna dalla nascita alla morte. Ma è altrettanto sicuro che nel corso della vita noi acquistiamo, in maniera discontinua ma non meno determinante, un certo peso specifico sull'unica bilancia in cui questo peso si rende misurabile. Che è quella che gli altri ci offrono, ovviamente. Noi la offriamo agli altri e gli altri la offrono a noi (Trevi 2018c).

Sono riflessioni che possono avere come retroterra *Il dono di Humboldt*, ma variandone alcuni esiti: le teorie antroposofiche del romanzo americano postulano che tra esseri umani e gli esseri superni non vi possa essere rapporto, con infelicità d'entrambi (Bellow 2008a, 1150-1151), laddove, invece, in Trevi gli esseri superni di Bellow sono ridiscesi sulla terra e diventati gli uomini straordinari; tuttavia essi, pur nella loro variante *d'en bas*, mantengono un originale potere sacrale e sono a loro modo capaci di donare una forma di vita non usuale, 'soprannaturale': nella lettera che Humboldt scrive per Citrine (il suo dono) ricorda proprio questo: "noi siamo esseri soprannaturali" (1254). Questi maestri sono quasi delle icone viventi, in grado di avere un effetto concreto sui propri sodali, allo stesso modo in cui lo sciamano cattura magneticamente l'attenzione dell'adepto (Trevi 2022b) o, appunto, le icone veicolano la presenza reale della divinità o del santo rappresentato (Trevi 2018a, 58, 204-205 con riferimento a Florenskij 1977).

Solo la vicenda esistenziale eccezionale può così avere valore; non è la gloria che consacra l'unicità – come voleva il mondo greco<sup>20</sup> – bensì la malattia: "Al di là della varietà e delle malattie, il singolo individuo è per natura, costitutivamente e necessariamente, malato: inadeguato alla pressione del mondo, destinato a perdere la partita in qualunque modo la giochi" (Trevi 2021b, 12; e si veda pure Trevi 2011). Non a caso "su un punto l'artista è veramente unico: nel rapporto con la propria nevrosi"<sup>21</sup> (e oltre ai casi presentati si ricorda *en passant* anche il suicidio di Primo Levi; Trevi 2020a, 34). Assolutamente paradigmatico Metastasio che mette in risalto la propria debolezza emotiva nei confronti delle fantasie che egli stesso crea: è una perfetta figura di una mente "bifida" e "siamese" (Trevi 2018a, 51), una e bina.<sup>22</sup> Quella di Metastasio è una

---

20 Bonazzi 2020, 50.

21 Trilling 2015, 51.

22 Si veda in proposito anche l'analisi treviana di un racconto di Malamud, *Cavallo parlante* (Malamud, 20).

scissione tipica della logica delle due vite; è però una scissione risolta, definita e consapevole che connota un'identità. Anche uno *stalker* come Patten, variante contemporaneo-nevrotica del modello metastasiano, lo esemplifica perché anch'egli compiutamente doppio: Patten è contemporaneamente Lucignolo e Grillo Parlante<sup>23</sup> (Trevi 2018a, 113). Il narratore di Trevi invece non ha ancora raggiunto uno statuto di concretizzazione unitaria, e quindi 'non esiste': i suoi interlocutori sono proprio il tessuto con cui ha costruito la sua specificità singola e l'argine alla paura e al dolore che la singolarità produce: ma paradossalmente a quella paura e a quel pericolo ci si 'deve' consegnare per opporsi all'impersonalità e provare ad esistere facendo morire il vecchio 'io' e superando il non essere, potenziando e dando un senso a quelle ineliminabili illusioni con le quali *everyman*, attraverso la costruzione di una mitologia personale nutrita da fatti o sensazioni ritenute irripetibili, cerca di defenestrare il senso della propria nullità individuale (Trevi 2018a, 24).<sup>24</sup>

In ogni caso, pur significativamente variata, si ripete la legge della vita come sostanza doppia o delle due vite, siano esse quelle siamesi, unite *ab origine*, o quelle che si succedono nell'iniziazione. Di vita non ce n'è una sola: l'espressione due vite può essere intesa come allusione a una rivelazione iniziatica: *le vite sono sempre due* (come hanno insegnato anche, una volta in più, le vicende di trasformazione-scomposizione di Carlo primo e Carlo secondo di *Petrolio*; non a caso nel libro dedicato al capolavoro pasoliniano si legge: "il dolore per la perdita del proprio doppio è uno dei più strazianti che si conoscano"; Trevi 2012a, 157). Il titolo del libro di Trevi non rimanda solo a un'appartenenza statutaria di genere, la biografia, bensì alle due esistenze del narratore, la prima, non individuata, e la seconda, seguente alla congiunzione con l'alterità eccentrica, capace di 'animare' e 'sedurre' il soggetto e portarlo a

---

23 Anche una figura come Asor Rosa rientra in questo paradigma, Trevi 2018°, 114-115 (fusione del professore e del comunista).

24 "Un rumore di foglie nel vento, lo sguardo di certi animali, l'effetto di certi odori... ognuno ha i suoi modi, i suoi piccoli strappi nel tessuto resistente dell'abitudine e della necessità. [...] Credo che tutti questi vacillamenti, queste transitorie e microscopiche esperienze religiose, siano una risposta del singolo alla fondamentale, necessaria *impersonalità* di ciò che ci circonda" (corsivo del testo).

una sua identità specifica attraverso la dinamica amicale.<sup>25</sup> Le teorie pitagoriche meditate da Rosselli vertono proprio sull'idea che l'iniziato è colui che conosce la propria vita anteriore, l'esistenza antecedente a quella presente, vale a dire recupera la sua unità. Si potrebbe allora dire che le stimate auratiche, dallo stato d'eccezione all'attività di mediatore, conferiscano alla personalità straordinaria una fisionomia reale ma al contempo, seguendo una logica duale, mitica: sono personaggi che si muovono nel mondo ma non vi appartengono completamente; in questo senso le pagine di Trevi sono pseudo-biografie, configurandosi piuttosto come ritratti di iniziati o come icone di Florenski, opere in cui i soggetti ritratti non rimangono chiusi nel perimetro della *fictio* ma divengono presenze 'reali'.

L'amicizia del personaggio unico riveste un particolare valore curativo, donando al soggetto non formato conoscenza e vita: è entro tale dimensione iniziatica che viene ripensata la stretta fenomenologia del 'romanzo d'artista' cui le opere di Trevi possono essere in prima battuta assimilate, vista la centralità del genio malato e isolato, il *topos* estetizzante per antonomasia, evocato – oltre ad essere incarnato dai protagonisti – nei suoi enzimi costitutivi e originari (oltre a Baudelaire-Poe, Werther, isolato e suicida,<sup>26</sup> Filottete, l'eroe greco simbolo della solitudine dell'artista di cui discute Trilling<sup>27</sup> e che Garboli 'dona', come già notato, al narratore). Ci si trova così di fronte non solo a esteti egoriferiti ma soprattutto a punti di riferimento: in questa dinamica relazionale sembra esprimersi un desiderio o nostalgia di 'maestri', di figure che pur in modo tra loro differente, e secondo metodi non convenzionali, offrano un orizzonte sia culturale sia esistenziale; la contemporaneità ha in effetti consacrato la presenza

---

25 Si consideri anche questo passo dedicato all'*Autoritratto nello studio* di Agamben: "Ne viene fuori un 'autoritratto' molto particolare, come di un Arcimboldo che invece di impiegare frutta o verdura per raffigurare i propri lineamenti, costruisce la sua immagine con un certo numero di incontri così decisivi da assomigliare a un destino. Questo metodo fa dell'identità una specie di centro vuoto, di spazio dell'accoglienza e della memoria abitato dalla presenza dei vivi e dei morti. Che si tratti di Giovanni Urbani o di Elsa Morante, di Martin Heidegger o di Patrizia Cavalli, sempre Agamben ci suggerisce che tutto ciò che gli è possibile dirci di sé in ogni momento della sua vita equivale a ciò che è capace di raccontare di una determinata relazione. E dunque l'autoritratto non può essere altro che una galleria di ritratti" (Trevi 2017b).

26 Trevi 2011.

27 Trilling 2015, 32.

di tanti maestri ‘di qualcosa’, vedendo crollare – facendo crollare – quelle mediazioni, quei garanti culturali che ancora nel secolo scorso ratificavano autorevolmente il valore estetico (Simonetti 2018, 35). Del resto, un libro come *The Game* di Alessandro Baricco, nel tracciare le mappe concettuali della rivoluzione tecnologico-digitale, ne sottolinea, non senza una certa simpateticità, la totale incompatibilità con le figure di mediazione, espunte e defenestrate a vantaggio di un contatto diretto tra fruitore e contenuti (Baricco 2018, 75-78 e *passim*).<sup>28</sup>

## 2. *La vita individuale e la grande particolareggiatrice*

Si tocca qui un punto cruciale perché entro queste coordinate il discorso di Trevi sembra puntare il dito verso una colossale rimozione che scorre nelle vene della modernità; la rimozione del Singolo, della vita individuale, come individuali sono i soggetti eccentrici e come il divenire individuo sia il risultato dell’iniziazione.

Non a caso le pagine treviane esprimono una storia genealogica di tale rimozione, che si esplica secondo due direzioni fondamentali.

La prima riguarda l’insignificanza dell’esistenza singola all’interno del meccanismo anonimo ed inerziale della Vita: è un tema già posto nell’antichità classica e che si evidenzia ancora in Leopardi. Un passo de *Sull’anima* di Aristotele<sup>29</sup> pone infatti la questione del senso della vita individuale di fronte alla Vita come sostanza e sistema impersonale che si riproduce. In questa linea concet-

---

28 Del resto, ma il discorso andrebbe affrontato in modo specifico, esiste in Trevi qualche nervatura antitecnologica: Trevi 2018a, 14-15. Sul rapporto tra narrativa italiana contemporanea e nuove tecnologie sia concesso il rimando a Rondini 2020.

29 “La funzione più naturale degli esseri viventi [...] è di produrre un altro individuo simile a sé: l’animale un animale e la pianta una pianta, e ciò per partecipare, nella misura del possibile, dell’eterno e del divino. In effetti è questo che tutti gli esseri tendono [...]. Poiché dunque questi esseri non possono partecipare con continuità dell’eterno e del divino, in quanto nessun essere corruttibile è in grado di sopravvivere identico e uno di numero, ciascuno ne partecipa per quanto gli è possibile, chi più e chi meno, e sopravvive non in se stesso, ma in un individuo simile a sé, non uno di numero, ma uno della specie” (Aristotele 2001, II, 4). Il passo è sottolineato da Trevi nella sua recensione a un volume che lo discute e lo analizza proprio in relazione alle dinamiche tra Vita come entità impersonale e vita come singolarità: Bonazzi 2020, 23.

tuale viene inserito anche Leopardi che nello *Zibaldone* annota: “L’uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale”.<sup>30</sup> Queste e altre riflessioni leopardiane<sup>31</sup> innescano nelle pagine di Trevi una dicotomia fondamentale tra eccezione e disincanto, con la prima che rappresenta l’opportunità di dribblare l’esistenza come dispositivo impersonale, mentre il secondo è il frutto della inevitabile consapevolezza della *dura lex* della sovraindividualità della Vita; non a caso il poeta recanatese aveva puntato l’attenzione sui giovani, più propensi a illudersi: “Perché la loro sensibilità è refrattaria all’universale, e dentro loro alberga la convinzione che sia possibile ‘trovare il mondo assai diverso’ dalle sue leggi immutabili, almeno dal punto di vista individuale. Chi ancora non conosce la vita, insomma, confida nell’eccezione” (Trevi 2016, 493). Qualche anno prima delle pagine leopardiane, un eroe della modernità, il Fabrizio del Dongo della *Certosa di Parma*, aveva già portato a contrasto la propria individualità con i destini generali; non sono forse le pagine stendhaliane, Garboli *docet*, “il paradigma simbolico [...] dell’estraneità dei bisogni e delle illusioni individuali rispetto ai grandi disegni collettivi”?<sup>32</sup>

Occorre relazionarsi,<sup>33</sup> quindi, ma solo, possibilmente, a una personalità eccezionale: viene ammesso un contatto con la specie ma solo se è rappresentata da un individuo iniziatico. Il contatto con lo stato d’eccezione è l’unica concessione tollerabile al dominio della vita collettiva e impersonale; anche il dono rientra in questa logica: il dono di un’idea (quelle che Garboli lascia a Trevi e a Vallora rispettivamente per un libro su Metastasio e uno su Watteau; Trevi 2018a, 178-179) è la prosecuzione di sé in un altro: ma si tratta di una impersonalità anch’essa eccezionale, che configura una discendenza di anime uniche; allo stesso modo Trevi cura il romanzo postumo di Rocco Carbone

---

30 Leopardi 2001, 4 dicembre 1832.

31 Ivi, 25 luglio, 2 agosto 1821.

32 Garboli 2002, 141.

33 Necessità valida anche per i libri: Trevi 2020d: “Il filo rosso di queste meditazioni ci sembra quello della teoria del ‘buon vicinato’, che risale ad Aby Warburg, che oltre ad essere stato un formidabile precursore nella storia dell’arte e nello studio dei simboli, diede forma a una biblioteca che nacque come privata ed è diventata un vero e proprio patrimonio dell’umanità. Ebbene, alla base dell’intuizione di Warburg c’è il fatto che i libri non esauriscono mai in sé stessi i loro significati, come se fossero autosufficienti monadi verbali, ma ne generano di nuovi e impreveduti attraverso il loro accostamento: ovviamente nella mente di chi legge, ma anche sugli scaffali di una biblioteca o di una libreria”.

(*Per il tuo bene*) e legge i russi (il dono di Pia). Sono forse, questi, anche modi di recepire i desideri altrui, in una riproposizione *sui generis* della fenomenologia di Girard. La relazionalità iniziatica si innerva su una dinamica amicale come forma di socievolezza con spiriti solitari: quelli di Trevi sono anche *Libri degli amici*, come recita il titolo del libro di Hofmannsthal; sono pure, eredi del *Simposio* platonico, riunione di spiriti d'eccezione.<sup>34</sup> È infatti l'amicizia, non l'amore, il sentimento capace di reggere questo compito come dimostrano le pagine qui analizzate, a loro modo una vera e propria 'ontologia' dell'amicizia. Il narratore treviano potrebbe veramente affermare, come Nathan Zuckerman alla sorella di Coleman Silk ne *La macchia umana*, "Sono diventato amico di Coleman verso la fine della sua vita" (Roth 2019a, 761). Il singolo è il valore primo ma, alla luce della logica duale, non deve trasformarsi in una gabbia narcisistica, in una irrelata autodeterminazione kantiana; Narciso è una personificazione, si potrebbe dire hillmaniana, di una patologia.<sup>35</sup>

La seconda forma di defenestrazione dell'individuo riguarda invece il risucchio dell'esistenza singola all'interno delle costrizioni e pressioni esercitate dalle forme della vita amministrata e delle convenzioni sociali, sempre più esigenti nel progredire della civiltà, con il soggetto incasellato nel sistema, massificato e soggetto a forme di controllo economico-politico. Tale dialettica collettività-singularità è presente peraltro già in Platone in un passo della *Repubblica* in cui l'entità collettiva è descritta in termini spregiativi come un "grosso animale" che segue e diffonde idee superficiali e stereotipate (quelle propugnate per Platone dai sofisti);<sup>36</sup> la metafora del grosso animale è ripresa da Trevi<sup>37</sup> attraverso le pagine di Simone Weil: per Platone, nell'interpretazione della filosofa, la prima causa di lontananza dell'anima dalla verità e dalla conoscenza è rappresentata dal corpo, con le sue necessità e i suoi appetiti, mentre la seconda dalla società

---

34 Il concetto di socievolezza e i riferimenti a Hofmannsthal e Platone sono in Trevi 1998.

35 Trevi 2021a, 5-6.

36 Platone 2007, VI, 493b-c.

37 Trevi 2020g: "La bellezza è sempre, in qualche modo, la reazione del singolo alla pressione insostenibile del mondo. Molti libri che oggi hanno successo non sono brutti, ma potrebbero essere scritti anche da qualcun altro. È un tipo di letteratura dove, insomma, prevalgono delle categorie universali, psicologiche o sociologiche: l'essere donna, l'appartenenza a un cetto o un'etnia, le convinzioni politiche o morali... [...]. Gli scrittori non dovrebbero mai, mai veicolare opinioni accettabili per mezzo della scrittura, perché le opinioni [...] appartengono alla collettività, a ciò che Simone Weil definiva 'il grosso animale'".

e dalle idee collettive (Weil 2014, 96).<sup>38</sup> L'eroe moderno per eccellenza di questo paradigma potrebbe essere il "Bartleby" di Melville, racconto strutturato sul sottrarsi del singolo ai desideri collettivi (Trevi 2022a).

A partire da Montaigne, che rivendica la scelta di studiare un essere particolare, vale a dire se stesso, la passione per l'ente *singularis* ha una rilevante portata gnoseologica perché catalizza i nodi della modernità e le sue contraddizioni: dallo svilupparsi parallelo e ossimorico dei diritti dell'individuo e di forme di potere e di controllo impersonali e cogenti fino all'espressione social dell'originalità di massa (Mazzoni 2014); non a caso la contemporaneità si affida sempre di più al particolare, non credendo né al vero (l'universale) né al reale (il possibile aristotelico, possibile e quindi credibile): "il possibile non è in sé credibile, e faticiamo a credere persino a quello che si dice essere avvenuto, anche se non possiamo trovare altra fonte di verità che nell'accaduto. L'oggetto delle 'storie vere', allora, è il particolare: [...] il meccanismo di accesso all'universale si è inceppato" (Donnarumma 2014, 211). Tesi certamente avvalorate anche dal risucchio del singolo nell'odierna fenomenologia dello sciame digitale, che snatura l'individuo in un 'qualcuno anonimo' (Han 2015, 24).

Ecco perché la letteratura diviene allora il perimetro che consente di fissare l'unicità individuale, con uno slittamento di una prerogativa di genere, quello biografico,<sup>39</sup> all'intero codice letterario. La letteratura è il solo tra gli ambiti dello scibile umano a poter vantare tale peculiarità, questa differenza assoluta, che costituisce una rivendicazione, quasi una difesa, del suo valore, non estranea alla presenza liminale del 'romanzo d'artista' nella poetica treviana: la letteratura non solo si occupa dell'unico ma è unica. La focalizzazione su un destino singolo consente inoltre di meglio configurare il raggiungimento di un sapere e di concretizzazione identitaria per il narratore stesso, cui si accennava sopra. Il letterario come unicità è in effetti un vero caposaldo del pensiero di Trevi: "Il ruolo del singolo, nell'ordine delle cose, non è facilmente comprensibile, ha tutta l'aria di un lusso e di uno spreco" (Trevi 2018a, 24); in una prospettiva strettamente razionalistica "l'esistenza, dal punto di vista individuale, non possiede nessun valore – conta solo la specie" (ibid). Si veda anche: "solo

---

38 Nell'ambito della critica alle idee comuni e convenzionali Trevi richiama anche una linea Gadda-Arbasino (Trevi 2020e, 120).

39 "L'arte si pone dalla parte opposta delle idee generali, non descrive che l'individuale, non desidera che l'unico" (Schwob 2012, 13).

sfuggendo all'astratto e all'universale la letteratura può vantare una differenza totale rispetto ad ogni altro ordine di sapere" (Trevi 2016, 494); "George Eliot ha centrato [...] la natura specifica, e irrinunciabile, dell'immaginazione letteraria: che è la scienza del singolo individuo, considerato come un viluppo di 'circostanze' irripetibili" (Trevi 2019b, 16); "L'unica cosa che bisognerebbe veramente studiare sono i singoli esseri umani, ovvero la *filosofia del singolo*" (Trevi e Silva 2016, 110).<sup>40</sup> Ancora: "Rimango convinto che queste definizioni scientifiche possiedono un valore che arriva fino al punto in cui l'individuo, proprio perché è un individuo, scarta di lato, e dopo, dietro quella curva, non c'è nome che lo possa inseguire" (Trevi 2020a, 36), concetto ribadito a proposito delle astrazioni tipiche dell'*habitus* mentale di Rocco, fossero quelle "sociologiche" – che azzerano appunto l'unicità di ogni destino – con cui Carbone ricostruiva la sua vita ("perdeva di vista la singola persona a vantaggio di astrazioni sociologiche verosimili ma approssimative, come tutto ciò che riguarda l'umanità in generale" (47); le stesse formule semiologiche di Rocco così invisibili al narratore rientrano nel medesimo paradigma) o quelle psichiatriche che innervano i suoi romanzi (69). Non è difficile ritrovare il concetto in altre pagine treviane<sup>41</sup> (peraltro già *Il viaggio iniziatico* si pronunciava in tal senso; Trevi 2013a, 98), soprattutto laddove tocchino nozioni e autori che esaltano la dimensione irripetibile e anti-universale dell'esistenza come la fenomenologia dell'istante di J. Risset o l'ultimissimo Barthes;<sup>42</sup> del resto nei romanzi di Philip Roth si definisce la letteratura come la "grande particolareggiatrice" (Roth 2019b, 266).<sup>43</sup> Forse, andrebbe tenuta ancor più in considerazione in questa sede la dicotomia dei Felici Pochi – particolari e unici – e degli Infelici Molti

40 Corsivo del testo.

41 Trevi 2020c, 51-52; Trevi 2018b; Trevi 2017a; Trevi 2012b; Trevi 2019c; Trevi 2021h.

42 Trevi 2014b. Il riferimento a Barthes 2010.

43 In fondo uno dei primi gesti, se non il primo, di uno scrittore come Philip Roth è stato di tipo dissacratorio verso la propria tradizione culturale tanto da suscitare le reazioni polemiche di illustri intellettuali: "*Nel Lamento [di Portnoy]*, l'impareggiabile maestria dello stile è messa al servizio di una tonalità grottesca che non conosce più cautele o censure. Lo scandalo fu tale che addirittura Gershom Scholem, l'eminente filosofo e studioso della Cabala e del misticismo ebraico, professore all'Università di Gerusalemme, scese in campo definendo quello di Roth 'il libro auspicato da tutti gli antisemiti'. Ma cosa è possibile tradire, se non ciò che amiamo? E come può un artista essere sé stesso e rispettare le regole dell'appartenenza?". Trevi 2017c.

– generici e collettivi – del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante, scrittrice assolutamente presente nell’officina di Trevi, nonché una delle autrici di riferimento di Garboli. Da questa poetica deriva anche il fascino per il nesso tra l’eccezionalità/unicità e la sua carica anarchica: infatti “ciò che va preservato è il singolo, la sua fondamentale anarchia. La legge del singolo è molto semplice: tutto quello che pensa è sbagliato, come tutto quello che ha pensato e che penserà” (Trevi 2020g).

Il discorso prosegue anche per via antifrastica laddove evoca un eroe negativo che contraddice l’unicità, anzi personifica il suo contrario, come il protagonista de *Il Nipote di Rameau* di Diderot, il quale viene così definito nel testo francese: “rien ne dissemble plus de lui que lui meme” (Trevi 2018a, 167; anche se, forse, qualcosa dell’anticonformismo del personaggio di Diderot, l’essere cioè fuori dagli schemi sociali, passa agli anteroi treviani).<sup>44</sup> Similmente, non è un caso che Trevi critichi gli amici ogniqualvolta decidano di seguire un modello (Ingravallo, Martin Eden, Jay Gatsby per Rocco; Trevi 2020a, 16-18, 45-46; Lolita nella riscrittura di Pia, 58-59) che inevitabilmente tende a schiacciare il singolo entro un perimetro impersonale; peraltro la stessa Pia ama molto il passaggio dell’*Onegin* di Puškin in cui Tatiana scopre che Onegin copia da Byron, vale a dire non è unico.<sup>45</sup> In questo senso i ‘casi clinici’ di Trevi seguono una poetica *singularis*, diversa da quella dei fondativi casi freudiani, nei quali, come osserva Hillman, conta l’idea più che la persona e la sua soggettività; leggendo il caso di Dora, quello che assume valore dominante non è la singola individualità con le sue affezioni bensì “l’intima struttura di un disordine nevrotico” (Hillman 1984, 7), non la storia di una sofferenza particolare ma il ritrovamento, geniale quanto si vuole, di uno schema generale. Ci si trova all’interno di un perimetro molto vicino all’idea dell’*individuum non ineffabile* e a quel paradigma indiziario focalizzato su casi, dati e situazioni individuali che costituivano, proprio in quanto individuali (Ginzburg 1979, 65, 71 e *passim*),<sup>46</sup> gli strumenti di metodi e pratiche quali la semeiotica medica

---

44 Vedi Trilling 2015, 59.

45 Puškin 1996, 343 (“Che sia un’imitazione, / un meschino fantasma, o anche / un Moscovita nel mantello di Harold, / una riedizione di capricci altrui, / un dizionario completo di parole alla moda? / Non sarà una parodia?”).

46 Per la tradizione spitzeriana basata sull’espressione *individuum non est ineffabile* si veda Ginzburg 2021, 63. Il dettaglio ha avuto una certa importanza anche nella teoria fotografica di Barthes: Ceserani 2011, 23.

e l'attribuzione di opere d'arte, nonché la psicoanalisi e in fondo la stessa arte del racconto; non è allora un caso che le opere di Trevi si muovano proprio su questi territori, la malattia psichica e la ritrattistica, in cui si manifestano e si esaltano i tratti e le tracce dell'unico singolare.

Di qui il reiterato interesse per la tematica, a costruire quasi una storia della Grande Rimozione (del singolo) nella quale entrano, per menzionare testi certamente noti a Trevi, alcune pagine di *Falbalas* di Garboli<sup>47</sup> e *La camera chiara* di Roland Barthes che come noto proponeva una “scienza del soggetto” e soprattutto la “scienza impossibile dell'essere unico” (Barthes 2003, 72), il cui primo oggetto era, per il semiologo francese, la foto della madre bambina al Giardino d'Inverno. Il fotografo, l'autore di quello scatto, viene definito da Barthes, con un'espressione che qui non si può non notare per quanto detto prima, “il mediatore di una verità” (72). La stessa cultura ebraico-americana presente nell'officina dello scrittore converge in tal senso: ne *Il dono di Humboldt* Citrine lamenta la fine dell'individuo,<sup>48</sup> mentre Lionel Trilling sviluppa una riflessione sul concetto di autenticità e sulla dialettica freudiana individuo-società,<sup>49</sup> nonché sul modello consumistico di massa che solo apparentemente lascia libero l'individuo, forzandolo di fatto ad assumere bisogni e comportamenti capillarmente suggeriti dal Sistema.<sup>50</sup> A sigillo di tutto questo discorso<sup>51</sup> si può porre la vicenda del Coleman Silk de *La macchia umana* di Philip Roth, vicenda che è un vero e proprio manifesto dell'individualità come dato problematico: Coleman, professore universitario di lettere classiche, è nero ma la sua pelle è così chiara da indurlo a far credere a tutti, perfino alla moglie, di essere un bianco, assumendo in più l'identità di ebreo: Coleman si pone così in uno spazio esistenziale del tutto personale, ancor più evidente quando viene allontanato dall'università per un doppio senso a

---

47 Garboli 1990, 159. A proposito della famiglia Agnelli e dell'importanza del cognome, scrive Garboli: “una totale adesione [...] era stata concessa al proprio cognome. [...] Tutto ciò che appartiene al singolo, all'individuo, era non solo cancellato, ma, secondo coerenza, svalutato: l'individuo *non esiste*” (corsivo di Garboli).

48 Bellow 2008a, 1133.

49 Trilling 2018, 200-201 e *passim*.

50 Trilling 2015, richiamato da Tagliapietra 23.

51 Forse non estranea a tale prospettiva la stessa dialettica *communitas-immunitas* ravvisabile in alcune linee della narrativa contemporanea dedicate alla ricerca della massima solitudine; si veda Rondini 2018.

sfondo razzista utilizzato in una sua lezione e per aver stretto, a settant'anni, una relazione con Faunia, una donna umile parecchio più giovane di lui, relazione che lo rende ulteriormente invisibile alla comunità accademica: tassello finale alla sua ribellione contro la "tirannia del noi" (Roth 2019a, 517) e alla sua "lotta appassionata per la propria preziosa unicità" (605), tanto più emblematica per il fatto di svolgersi nel New England, la regione americana dell'individualismo (754); ma per il professor Silk la stessa storia del Novecento conta tra i suoi orrori pure "la degradazione della vita individuale" (571; e un discorso simile si potrebbe svolgere per un altro personaggio del romanzo, Delphine Roux); ne è ulteriore prova la stessa tirannia della collettività benpensante nell'America dell'*affaire* Clinton-Lewinski.<sup>52</sup>

La letteratura in chiave iniziatica si nutre di cultura psicologico-psicoanalitica, assumendo una fisionomia per certi versi sincretistica. Infatti aiuta non poco a precisare ulteriormente la filosofia del singolo la tradizione junghiana, a partire da Jung stesso. Il concetto di individuazione è la base del pensiero dello psicoanalista: essa definisce "lo sviluppo dell'individuo psicologico come essere distinto dalla generalità, dalla psicologia collettiva" (Jung 2011, 501).<sup>53</sup> Per Jung, però, l'individuazione non è in opposizione radicale alla società e anzi deve generare "una coesione collettiva più intensa e più generale" (502). Vi è poi Ernst Bernhard, conosciuto e frequentato anche dal padre di Trevi, Mario, noto psicanalista,<sup>54</sup> nonché da Amelia Rosselli;<sup>55</sup> è lo stesso Mario Trevi a sottolineare l'importanza che per Bernhard riveste il concetto di individuazione: "Tutto il

---

52 "Uno scenario di spregevole conformismo costituisce lo sfondo più adeguato per la vicenda umana di Coleman Silk e della sua amante Faunia Farley, che si dispiega in una società inesorabilmente soggiogata da un'intransigente 'tirannia della decenza', il complesso apparato ricattatorio tramite il quale la collettività imbriglia l'autonomia delle pulsioni individuali e le indirizza nel solco remissivo della condiscendenza. Il conflitto tra fragilità dell'io' – ovvero il distillato degli impulsi emotivi con cui l'essere umano lotta per affermare la propria specifica irripetibilità – e solidità del 'noi' – la forza coercitiva e intirizzita con cui la società impone al soggetto di conformarsi a una volontà plurale, che ne condiziona prepotentemente il comportamento – è una tematica che attraversa tutta la narrativa di Philip Roth, a partire da *Lamento di Portnoy* (1969) fino a *Indignazione* (2008), passando per *Il teatro di Sabbath* (1995) e i romanzi dell'*American Trilogy* (1997-2000)" (Alvino 2013).

53 Per una lettura e interpretazione di *Tipi psicologici* si veda M. Trevi 2020.

54 Per una ricostruzione dell'arrivo di Bernhard in Italia e della sua attività si veda Schiavoni 2019.

55 Si veda Carpita 2007.

suo pensiero ruotava attorno al conflitto che oppone ciò che in noi è collettivo e ci viene trasmesso attraverso l'educazione e la cultura e ciò che invece appartiene alla sfera del singolo. Bernhard puntava molto sull'affrancamento dal collettivo, sullo sviluppo di un destino individuale. [...] Per lui la cosa più importante era il processo di differenziazione dall'eredità collettiva, dal mondo dei 'genitori', in senso proprio e in senso ampio."<sup>56</sup> Per Bernhard

la meta ideale a cui tende il processo di individuazione è quella della totalità individuale: questa consiste nell'accettazione e nella realizzazione di tutti gli elementi e di tutti gli strati che si trovano in noi – siano essi alti o bassi – e nel loro ordinamento armonioso intorno a un centro, il Sé. Ideale in aperta opposizione con il Super-io (Freud), espressione di un ethos generale e collettivo, che, in contrasto con la struttura individuale del singolo, lo costringe sopprimendo qualsiasi elemento divergente, a riconoscere il suo contenuto senza avere riguardo alla propria totalità e particolarità psichica (151).

Importante sottolineare come nel pensiero dello psicoterapeuta la massima capacità di individuazione pertiene al folle, al non integrato, al *border line*.<sup>57</sup> Trevi, tornando ad Emanuele, accentua il dato individuale rispetto a Jung e allo stesso Bernhard, che parimenti vede l'individuazione in rapporto con il mondo collettivo (151-152), senza contare che nessuno dei protagonisti di *Sogni e favole* o *Due vite* veicola un'idea di felicità e "ordinamento armonioso", che in Bernhard assume oltretutto una connotazione in senso lato sacro-religiosa. Il valore della relazionalità non si dissolve del tutto nemmeno in Trevi anche se persiste in una variante centrata su rapporti minimi seppur altamente significativi: sia l'eroe che il narratore sono in una condizione disforica uguale e contraria, il primo perché si è individuato troppo, il secondo perché si è individuato troppo poco: il loro rapporto, integrazione minima con la specie umana pena il dissolversi nell'indistinto, salva entrambi. Ci si trova all'interno di dinamiche significativamente presenti in autori contemporanei, da Walter

---

56 E. Trevi - M. Trevi 2007, 53. In questa prospettiva si esprimono alcune pagine di *Mitobiografia* come quelle dedicate alla contrapposizione tra entelechia karmica ed entelechia collettiva; Bernhard 1969, 21.

57 "Se si definisce l'individualità partendo dal negativo, essa è ciò che ci distingue da 'gli altri'. In questo senso essa è anche l'«anormale», l'insolito, il mostruoso. [...] È la fuga nel deserto, il viaggio verso l'isola, l'isolamento [...] I due grandi pericoli in agguato sono qui la crocifissione da parte della 'moltitudine' o la follia. Solo chi si espone a questi due pericoli e vince, ha in sorte l'«individuazione»" (Bernhard 1969, 100).

Siti a Philip Roth: il narratore treviano non individuato potrebbe quasi dire ‘Mi chiamo Emanuele Trevi come tutti’, per riprendere il famoso incipit di *Troppi paradisi* di Walter Siti,<sup>58</sup> testo che nelle tematiche di spersonalizzazione e identità trova una delle sue dorsali principali;<sup>59</sup> dinamiche attive anche per i destini problematici dell’individuo ne *La macchia umana* di Roth in cui però sembra affondare la possibilità di salvezza: nel romanzo dello scrittore americano le forze collettive e impersonali sopraffanno l’individuo, visto l’ostracismo accademico nei confronti di Coleman, allontanato per una frase ritenuta razzista da alcuni studenti di colore: il tentativo dell’uomo di liberarsi della propria identità razziale – è infatti afroamericano seppure di pigmentazione molto chiara – si capovolge in una nemesi.<sup>60</sup>

Nell’officina di Trevi occupa un posto importante anche Hillman, se si pensa che gli interlocutori del narratore sono assimilabili a quelli che lo psicologo, sulla scia di Jung, chiama dèmoni, le pulsioni nascoste della propria psiche che assumono fisionomia umana:

*Conosci te stesso* alla maniera di Jung significa divenire familiari con i dèmoni, dischiudersi ad essi ed ascoltarli [...]. Entrare nella propria storia interiore richiede un coraggio simile a quello necessario per cominciare un romanzo. Si tratta di avere a che fare con persone, la cui autonomia può modificare radicalmente e perfino dominare i nostri pensieri e i nostri sentimenti [...]. Fittizi e reali allo stesso tempo, loro e noi, come fili siamo tessuti insieme in un mythos, in una trama, finché morte non ci separi (Hillman 1984, 69-70, corsivo del testo).

Hillman pone un nesso, a partire dall’idea platonica dell’esistenza come fuoriuscita dalla norma (Hillman 1991, 133-134), tra vite eccezionali e individualità (134-135), notando in particolare che le “norme senza

---

58 “Mi chiamo Walter Siti, come tutti”.

59 Il romanzo di Siti si basa su “un’identificazione del protagonista narratore in un *everyman* che è l’intero Occidente [...], giocando sulla polarità fra tipico e universalistico, da un lato, e una protesta narcisistica che vuole conservare l’individualità come irriducibile, dall’altro” (Donnarumma 2014, 156).

60 Inoltre, ne *La macchia umana* due forze uguali e contrarie (il puro e l’impuro, i moralisti e i violenti, la comunità sociale e Les Farley – il *vilain* ex-partner di Faunia che Nathan sospetta non estraneo all’incidente stradale che ha procurato la morte di Coleman e Faunia – sono accomunate nell’essere entrambe contro l’individuo e distruggono Coleman (Roth 2019a, 760).

patologizzazioni nelle loro immagini attuano un processo di normalizzazione sulla nostra visione psicologica, fungendo da idealizzazioni repressive, che ci fanno perdere il contatto con le nostre individuali anormalità” (135).<sup>61</sup> Si stabilisce così un legame tra eccezionalità e individualità: l’eccezionalità è l’espressione massima dell’individualità, esemplata su personalità estreme, da Mosè a Cristo a Ulisse, figure che “presentano *infirmity*: invasamenti, errori, ferite, patologizzazioni” (ibid).<sup>62</sup> Da questo punto di vista si può percepire l’esemplarità di Patten, con la sua travolgente sensibilità e urgenza emotiva che può ben rappresentare l’opposto dell’uomo mediano razionale, l’uomo “misuratore di tutte le cose, osservatore esterno, esterno anche alla propria sofferenza” (136) di cui parla Hillman. Il personaggio eccessivo ed anomalo manifesta nel modo più chiaro la sua essenza e la sua identità, quella ‘ghianda’ che per lo psicologo americano rappresenta il nucleo più profondo dell’unicità: la teoria della ghianda sorregge l’idea “che ciascuna persona sia portatrice di un’unicità che chiede di essere vissuta” (Hillman 1997, 21). Da qui deriva che tale soggetto abbia due vite, la vita inserita in un determinato contesto sociale e storico, scandita dai tempi biografici (quella che una normale biografia vorrebbe tracciare e che rappresenta solo la superficie di un’identità) e la vita che corrisponde alla sua essenza, alla ghianda, impermeabile a determinazioni e limitazioni, preesistente ‘da sempre’. Per questo molti grandi hanno smentito le biografie ufficiali o inventato autobiografie immaginarie, per preservare l’auraticità della ghianda e non ridurla al mero esito di un meccanismo di causa ed effetto. Una fenomenologia della doppiezza che si riverbera anche nella scelta di un nome diverso da quello anagrafico: la personalità eccezionale non solo ha due vite, ma anche due nomi (230). Occorrerà però notare che sebbene Hillman, come Trevi, metta in primo piano il genio, tuttavia ritenga che la ghianda della specificità alberghi in ogni essere, anche ‘normale’ (312), a conferma che il discorso sull’eccezionale sia in fondo al servizio del valore più alto, l’unicità, da Hillman contrapposta ancora una volta a tutte le astrazioni e classificazioni sociologiche generali (317). Si può forse aggiungere che con la teoria della ghianda, con questo nucleo essenziale, interiore, si conferma e si esplica ancor

---

61 Si veda anche Ivi, p. 146: Atena incarna la “necessità che ci incalza sotto forma di pressanti richieste di adeguarci a immagini che sono *représentations collectives*”.

62 Corsivo del testo.

di più un certo antistoricismo del discorso treviano (non certo un demerito per chi scrive), una insofferenza verso il grosso animale e la vita amministrata, visibile anche nelle stesse componenti contro-culturali della teoria iniziatica, se si pensa che il primo titolo di *Viaggi iniziatici* sono le *Lettere dello yage* della coppia Burroughs-Ginsberg dedicate al lisergico viaggio sudamericano e alle sostanze psicotrope provate; si ricordi al riguardo che il discorso sulla letteratura come grande particolareggiatrice, sopra richiamato, ha come obiettivo polemico la politica, ambito negativamente generalizzante: la politica è appunto la “grande generalizzatrice” (Roth 2019b, 266).

Si potrebbero trovare anche qui le ragioni del recupero nelle pagine treviane del modello socratico, per definizione antagonista alla *polis*, presente in Pierre Hadot (Trevi 2018b): le opere di Platone e Senofonte cercano di fare “il ritratto letterario di Socrate, si sforzano di far sentire la sua originalità, la sua unicità. Questo bisogno nasce sicuramente dall’esperienza straordinaria che rappresenta l’incontro con una personalità incomparabile” (Hadot 2005, 101). La natura dialogica e relazionale della personalità di Socrate rinasce in Patten, con la sua “provocazione socratica” (Trevi 2018a, 88) mirata a svelare l’identità profonda dei personaggi fotografati e che spesso si configura come quella di un tafano che sottopone a critica le convinzioni del proprio interlocutore (Hadot 2005, 43-45; il narratore *in primis*) anche se, diversamente da questa sua configurazione contemporanea, il Socrate antico sacrifica la propria individualità in nome del Logos (51). Non si dimentichi in che modo Ravelstein viene ascoltato e quasi venerato dai suoi studenti-adepti: “Erano la sua squadra, la sua ciurma, i suoi discepoli, i suoi cloni che vestivano come lui, fumavano le stesse Marlboro, e trovavano in questi passatempi una continuità tra i fan club dell’infanzia e la terra promessa dell’intelletto verso la quale Ravelstein, il loro Mosè e il loro Socrate, li stava guidando” (Bellow 2008b, 1724).

### 3. *Dal ritratto alla morte*

Tutto il discorso sull’unicità individuale pone il ritratto a proprio codice espressivo elettivo. I libri di Trevi sono ritratti scritti (Trevi 2020a, 18), una forma ibrida che recupera alla letteratura un genere tipicamente artistico-pittorico e che, considerata la sua origine, rappresenta una lente d’approccio ai propri referenti, un codice di messa a fuoco; il ritratto consente di posizionarsi, o di

provare a posizionarsi, a una giusta distanza dal modello,<sup>63</sup> né troppo vicino né troppo lontano, esattamente come si comporta il narratore nei confronti dei suoi interlocutori. Si tratta anche di riscattare la singola traccia, il micro-evento o la piccola sensazione, tutti i dettagli sparsi di un individuo, in una trama complessiva di senso: il ritratto è anche un particolare dispositivo di totalità. A proposito dei ritratti fotografici di Patten, Trevi scrive in un passo che è anche una dichiarazione di poetica: quello che Patten cercava “era l’individuo in senso assoluto, quella porzione irriducibile di vita concreta che si sottrae ad ogni forma di genericità, che vale solo per chi la vive, e che fa di ogni essere umano il primo e l’ultimo della sua specie [...], quello in cui tutte le regole si dissolvono nell’eccezione che sei tu, solo tu” (Trevi 2018a, 76-77).

La fenomenologia treviana del ritratto interessa diverse arti (pittura, letteratura e fotografia) e si esplica *in primis* come presenza di ritratti nella propria opera: in *Sogni e favole* si menziona quello di Carlo VI d’Asburgo ad opera di J. G. Auerbach (49); si riproducono e analizzano il *Ritratto di musicista* di Pontormo (79), il dipinto che ritrae Metastasio opera di P. Batoni o di M. Van Mytens (96), i ritratti fotografici di Giovanni Forti (scatto di Marco Delogu per la copertina dell’*Espresso* del 9 febbraio 1992, p. 158) e di Amelia Rosselli (164) ad opera di Arturo Patten, il ritratto di Camilleri, sempre di Patten, oggetto di una vera e propria *ekfrasis* (185-186); entrano poi nel discorso i ritratti fotografici di Garboli nel libro di Giosetta Fioroni (134) e quello di Lévinas donato da Patten al narratore (168). La figura di Patten riveste ulteriore importanza perché osservatore acutissimo e affascinato del musicista di Pontormo, dell’*Annunciata* di Antonello da Messina, 185) nonché di un dipinto che, pur non essendo un vero e proprio ritratto (è una Madonna col Bambino), svolge una funzione importante in *Due vite: la Maestà* di Cimabue (197-198). Inoltre *Due vite* stesso si iscrive in tale perimetro e si presenta, lo si notava sopra, come un ritratto scritto (18), senza contare che il narratore in *Sogni e favole* esegue uno schizzo stilizzato di Patten seduto su una panchina poco dopo aver scoperto di aver contratto l’Aids: si presenta cioè come ‘pittore’, essendo stato iniziato all’arte del disegno (la presenza di ritratti pittorici e fotografici impatta naturalmente anche la

---

63 “Più ti avvicini a un individuo, più assomiglia a un quadro impressionista, o a un muro scorticato dal tempo e dalle intemperie: diventa insomma un coagulo di macchie insensate, di grumi, di tracce indecifrabili. Ti allontani, viceversa, e quello stesso individuo comincia ad assomigliare troppo agli altri. L’unica cosa importante in questo tipo di ritratti scritti è cercare la distanza giusta, che è lo stile dell’unicità” (Trevi 2020a, 18).

struttura semiologica dei testi qui presentati, che possono essere considerati da questo punto di vista dei foto/icono testi, statuto enunciativo da analizzare con specifico studio nel quale rientrerebbe la stessa ibridazione tra narrazione e parti saggistiche e di commento).

Il ritratto scelto da Trevi è principalmente il ritratto di un morto (in diversi casi, tra l'altro, 'giovane'), di uno spettro (Trevi 2018a, 165). Una scelta non scontata considerato che storicamente il ritratto raffigurava una persona viva, con tutte le difficoltà che ne conseguivano (Pommier 2003, 36); inoltre questo genere pittorico non è stato sempre e comunque votato all'unicità: infatti importanti teorie (Alberti) proponevano una unione tra persona reale e bellezza ideale: la seconda doveva 'correggere' le inevitabili imperfezioni della prima (si arrivava così a "superare l'individuale"; 32). Esisteva però la pratica del ritratto doppio (33), che naturalmente può essere messa in rapporto con *Due vite*.

Su questi presupposti si basa l'esplicitazione di modelli, sia nei testi (in Trevi 2020a, 130 gli *Esercizi di ammirazione* di Cioran)<sup>64</sup> sia in prefazioni, dichiarazioni e interviste: il Benjamin di H. Arendt, il Comisso di Naldini,<sup>65</sup> i ritratti di Cioran,<sup>66</sup> il Delfini di Garboli, i saggi di Baudelaire su Poe;<sup>67</sup> si pensi anche a *Ritratti di Fidelman* di Malamud (prefati da Trevi),<sup>68</sup> al ritratto di Lonoff in *Zuckerman scatenato* di P. Roth<sup>69</sup> e alla significativa attenzione verso una linea italiana contemporanea simboleggiata da *Ritratto* di Patrizia Cavalli<sup>70</sup> nonché la predilezione per testi diaristici come *Al giardino ancora non l'ho detto*, l'ultimo testo scritto da Pia Pera prima di morire (Trevi 2020a), il diario del decorso fatale della malattia o, se si preferisce, l'autoritratto di un morente (e in effetti lo stesso genere dell'autoritratto è oggetto d'attenzione).<sup>71</sup> Sicuramente Trevi tiene presente anche alcune pagine de *La camera chiara* di Barthes (il ritratto di William Casby, 35-37) e di *Falbalas* di Garboli che non

---

64 Riferimento a Cioran 2012.

65 Arendt e Naldini sono esplicitamente ricordati in Trevi 2019g. Si veda Arendt 1995; Naldini 1985.

66 Trevi 2013b.

67 Trevi, 2013a, 106-108.

68 Malamud 2010.

69 Lo scrittore americano ha tra l'altro praticato l'arte del ritratto letterario (Roth 2004).

70 Cavalli 2019; si veda Trevi 2019e; il racconto della Cavalli, con il titolo *Ritratto*, era comparso in *Narratori delle riserve*.

71 Trevi 2018d.

solo contiene il saggio “Ritratti di Mattioli” ma anche alcune fotografie che sono veri e propri ritratti (quello di Niccolò Gallo e soprattutto di Micheline Presle nella copertina del volume). Infine, si potrebbe inserire nell’officina treviana anche un altro critico ben noto allo scrittore, Pietro Citati, il quale afferma che il compito del ritrattista è “di ritrarre una persona, non di costruire una scienza” (Citati 2015, 285).

Soprattutto *Sogni e favole* in esergo fa riferimento a *Il problema del ritratto* di Georg Simmel: il saggio del filosofo contiene *in primis* il richiamo all’arte come fattore di unicità, che sembra esprimere sottotraccia la dialettica tra vita impersonale e vita *singularis*: “Contrapponendosi alla variegata totalità della vita reale, che fluisce senza posa nutrendosi di una mescolanza di infiniti elementi eterogenei, l’arte, ogni arte, estrapola e mette in risalto un elemento solo, il mondo di uno specifico senso, una tra le molte possibilità di sentire e plasmare, e così facendo delimita un ambito che può attingere al mondo reale i contenuti più diversi per configurarli in base a leggi specifiche: questo è il rapporto generale tra la vita e l’arte” (Simmel 2020, 182); la stessa citazione simmeliana posta in esergo batte similmente sull’idea che il ritratto esprime l’*unità* di un volto e ne manifesti in tal modo l’anima: “quella che chiamiamo unità di un volto – cioè la comune animazione dei tratti, la sensazione del loro cooperare, il loro reciproco condizionarsi – si rivela o trova un sostrato nel fatto che il concorso e la coappartenenza di tutti quegli aspetti esprimono un’anima” (178). Il nesso simmeliano tra arte e vita contiene inoltre una sottolineatura delle dinamiche relazionali e di socievolezza; la vita non è una sostanza composta da enzimi tragicamente incompatibili: “l’arte procede dalla vita, e attinge al suo dinamismo pulsante le forze che le permettono di svilupparsi, per cui l’armonia che le cose trovano nel suo specchio, per quanto possa essere parziale, ci appare come una sorta di presagio, come una promessa: sembra dirci che gli elementi di cui è fatta la vita, nel fondo del fondo del proprio essere, non sono poi così disperatamente indifferenti gli uni agli altri e così irrimediabilmente inconciliabili come la vita spesso li fa apparire” (183). Il *côté* filosofico si arricchisce implicitamente anche delle teorie di Lévinas: il ritratto del pensatore francese donato da Patten al narratore è molto importante per il fotografo perché esprime la massima coincidenza tra volto ed essenza personale,<sup>72</sup> il punto massimo di ricomposizione unitaria dell’identità. Del resto per il filosofo il volto rappresenta un dato di assoluta singolarità

---

72 Trevi 2018a, 168.

individuata.<sup>73</sup> Tale sostrato è forse rintracciabile nella lettura compiuta da Trevi del tema ritrattistico ne *La casa dei sette abbaini* di Hawthorne; nel romanzo, al ritratto sia pittorico sia fotografico, è infatti deputata la manifestazione della verità (nel caso specifico della malvagità di due personaggi e della innocenza di un altro, perfettamente visibili nella resa iconica; vedi Trevi 2021g, 16-18).

Simmel e Lévinas sono voci fondamentali di una riflessione che arriva a toccare un pensiero filosofico-letterario-artistico certamente noto a Trevi; prendendo le mosse dal lavoro di Delogu e dal concetto di ‘speciale’ agambeniano (Agamben 2005), Andrea Cortellessa ha scritto: “Se ritraggo qualcuno, in fondo, è sempre perché mi pare un essere speciale. Non in quanto personaggio famoso o rappresentativo, cioè un’icona nel senso principesco-cardinalizio del termine (come nella declinazione seriale del Warhol tardo che, del genere-ritratto, rappresenta insieme il culmine e la negazione). Ma perché io, qui e ora, lo prescelgo, lo incornicio, in qualche modo [...] lo monumentalizzo. Quell’essere speciale che è irriducibilmente individuo, contingente e inconfondibile, è allo stesso tempo anche, e misteriosamente, un perfetto rappresentante dell’umanità”<sup>74</sup> (è cioè speciale nel senso di Agamben, vale a dire rappresentante della specie in quando non somigliando ad alcuno somiglia a tutti; Agamben 2005, 64). Forse, però, rispetto alla formulazione agambeniana, la concezione dell’individuo speciale che emerge da *Sogni e favole* e *Due vite* non ne abbraccia automaticamente la natura ideale-ontogenetica, che rischierebbe di risucchiare completamente anche lo speciale appunto nella categoria impersonale, preferendo invece non perdere il contatto con una sua dimensione creaturale-malata, pur declinata su intensità in grado di costituire, come si è visto, un modello per il soggetto. Nelle riflessioni di Agamben l’accento batte sulla salvaguardia della specie mentre l’identità diventa identificazione, cioè operazione con cui la specie viene snaturata e distrutta.<sup>75</sup>

---

73 Lévinas 2016.

74 Cortellessa 2020.

75 “essere speciale non significa l’individuo, identificato da questa o quella qualità che gli appartengono in modo esclusivo. Significa, al contrario, essere qualunque, cioè un essere tale che è indifferentemente e genericamente ciascuna delle sue qualità, aderisce ad esse senza lasciare che nessuna lo identifichi. [...] La trasformazione della specie in un principio di identità e di classificazione è il peccato originale della nostra cultura, il suo più implacabile dispositivo. Si personalizza qualcosa – lo si riferisce a un’identità – solo a patto di sacrificarne la specialità” (Agamben 2005, 63-64).

Ritratto e unicità si saldano con la morte, forma assoluta e ratifica finale della singolarità individuale: essa è l'istanza che definisce sia la funzione del ritratto che il discorso sull'unicità, secondo il nesso tematizzato in un testo ben noto a Trevi, *La morte di Ivan Ilič* di Tolstoj, in cui Ivan “ragiona sull'abissale differenza tra imparare a scuola che tutti gli uomini sono mortali e capire che, in quel dato momento, a tirare le cuoia è proprio lui” (77).<sup>76</sup> Nel racconto, del resto, il protagonista cerca, per limitare il pensiero ossessivo della propria scomparsa, di affidarsi a “schermi di protezione”,<sup>77</sup> le convinzioni generali, ormai inutili, che avevano funzionato come illusorio baluardo alle angosce di estinzione.

Il concetto viene ribadito in altro modo, ma sempre intonato al legame tra unicità e morte, nelle righe dedicate al ritratto di Amelia Rosselli: “questo è il mondo, un insieme di circostanze irripetibili, una sconfinata elegia, una marcia funebre” (165); in effetti “Prima o poi [...] la storia di un ritratto diventa una storia di spettri” (165).

I personaggi treviani morenti sono figure che discendono idealmente dall'heideggeriana *sein zum tode* e in questo loro spazio ibrido, doppio, di vita-morte sono autentici perché la prossimità alla morte è una forma di autenticità in quanto il soggetto così connotato si è già sottratto all'inautentico sociale.

La letteratura diviene allora una pratica di vicinanza alla morte. Il primo ad essere esperto della morte (162) è Metastasio: nel sonetto che dà il titolo a *Sogni e favole* il poeta prende atto della vita come illusione, smontando il tessuto di finzioni – sogni e favole appunto – nel quale ha sempre vissuto e autoiniziandosi al vero, cioè alla morte; quest'ultima è l'acquisizione iniziatica della consapevolezza ultima: “Sogno della mia vita è il corso intero. / Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo, / fa' che trovi riposo in sen del vero” (per questo tali versi sono analizzati in modo quasi oracolare, con un procedimento non inconsueto in Trevi, già attivo per esempio ne *I cani del nulla* – tra l'altro un originale commento narrativo a una extravagante poesia funebre di D'Annunzio, anch'egli quindi competente in materia – e ne *Il libro della gioia perpetua*). Inoltre vengono riportati alcuni versi metastasiani che sembrano

---

76 Tolstoj 2005, 53: “Il sillogismo elementare [...] Caio è un uomo, gli uomini sono mortali, Caio è mortale, per tutta la vita gli era sembrato sempre giusto ma solo in relazione a Caio, non in relazione a se stesso. Un conto era l'uomo-Caio, l'uomo in generale, e allora quel sillogismo era perfettamente giusto; un conto era lui, che non era né Caio né l'uomo in generale, ma un essere particolarissimo, completamente diverso da tutti gli altri esseri”.

77 Ivi, p. 55. Qualche parentela con i concetti tolstoiani ritorna in Trevi 2020f.

una dichiarazione di poetica: la fedeltà d'amore anche *post mortem* cantata nell'*Alessandro nell'Indie* è la stessa di Trevi ai 'suoi' morti: "Io, se pur amano / le fredde ceneri, / nell'urna ancora / ti adorerò" (Trevi 2018a, 98).<sup>78</sup>

Anche Garboli è esperto della morte perché uno dei generi in cui la sua penna eccelle – si vedano le *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*<sup>79</sup> – è la Cronologia, "un discorso (logos) su Crono, il peggiore dei padri possibili" che rende gli esseri umani "carne divorata, gente che deperisce e cammina verso l'annientamento" (Trevi 2018a, 128). La stessa Cronologia pascoliana si sofferma sulla tematica funebre, così rilevante nel poeta, declinata soprattutto in relazione al ricordo dei propri morti (Garboli 1990, 65). L'abitazione di Vado di Camaiore del critico è a sua volta allegoria dell'azione corrosiva del Tempo, una casa sprofondata e immersa in una ineluttabile e sempre più marcata senescenza (132) (quasi una delle abitazioni sebaldiane degli *Anelli di Saturno*, come quella di Michael Hamburger: Sebald 2010, 194-195). Quei locali sono il correlativo oggettivo di quella che potremmo ritenere la summa del pensiero di Trevi: "l'assoluta mancanza di significato, la consistenza di delirio, l'illusorietà di ogni singola esistenza trascorsa in questo mondo" (136), parole che sembrano inserire la passione per l'unicità nel perimetro del non-essere, cui essa cerca in qualche modo di contrapporsi nel rivendicare il valore della singolarità, l'unica forma esperibile di essere, di 'realtà', seppur naturalmente effimera.

Non a caso Rocco è connotato da segni extramondani; infatti scrive in una lingua morta nella scia del Pascoli di Agamben (Trevi 2020a, 42)<sup>80</sup> e, *post mortem*, assume la fisionomia di uno spettro: morto in vita, 'torna' in vita da morto. Sono tematiche in dialogo con *Il Dono di Humboldt* di Bellow: Citrine intende decisamente "negare che una cosa così straordinaria come l'anima umana possa venir spazzata via per sempre. No, i morti sono intorno a noi, chiusi fuori dalla nostra metafisica negazione di essi. Mentre di notte, a miliardi, dormiamo nell'emisfero avvolto dalle tenebre, i nostri morti ci vengono vicino" (Bellow 2008a, 996). Similmente, con riferimento al pensiero di Steiner, nel romanzo di Bellow si parla ancora del "viaggio dell'anima oltre i confini della morte" (1040). Trevi stesso diviene, quindi, esperto della morte raccontando la scomparsa, cioè l'unicità, dei suoi personaggi, anche qui con una fedeltà simile

---

78 I versi da Metastasio 2002, atto III, scena VII.

79 Da considerare, per l'analisi del Pascoli garboliano, Gervasi 2018, 157-184.

80 Agamben 2010.

a quella di Citrine verso Humboldt: “Vorrei sapere perché mi serbo così fedele ai defunti. All’apprendere della morte di qualcuno, spesso ho detto a me stesso che io debbo portare avanti la sua opera, completarla” (955); si tratta di un topos rilevante nell’opera di Bellow, visibile anche nelle parole finali di *Ravelstein* (perfettamente note a Trevi):<sup>81</sup> “Non è facile rinunciare a una persona come Ravelstein e lasciare che la morte se la porti via” (Bellow 2008b, 1903). Si ricordi tra l’altro che il *Teatro di Sabbath* di Roth è dedicato alla memoria di *due* amici scomparsi e reca una significativa citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare (“Un pensiero su tre lo rivolgo alla mia tomba”).<sup>82</sup> Non è da escludere tuttavia una prossimità ancora una volta con il *Mondo salvato dai ragazzini* della Morante con l’elenco dei ‘Felici Pochi’ morti (140) posto all’interno del testo. Risuona anche qui la voce di Simone Weil: “La verità non si manifesta che nella nudità, e la nudità è la morte, vale a dire la rottura di tutti gli attaccamenti che per ogni essere umano costituiscono la ragione di vivere, i familiari, l’opinione altrui, i possessi materiali e morali, tutto” (Weil 2014, 94).

La scrittura è quindi un modo per attirare i morti: il morto è attirato dalla scrittura (Trevi 2020a, 88); la critica è una laboriosa spedizione nel regno dei morti (Trevi 2018a, 125); entrambe le pratiche assomigliano alle sedute spiritiche (180). La vita, del resto, altro non è che malattia e l’opera è generata da tale condizione: “Ogni opera manifesta la vita, e la vita è una malattia, l’opera è l’ombra del malato, la sua secrezione, la sua macchia umana. L’opera è un volto, una sindone” (129): come a dire l’opera è il ritratto di un morto, una sorta di ‘icona’ da contemplare per iniziarsi alla morte.

Ma la figura più importante in questa prospettiva è Pia Pera. Nella fotografia riportata in *Due vite* (Trevi 2020a, 20) la donna, mentre protegge Emanuele da un piccolo incidente domestico, ride: Pia (defunta) sa che il destino umano è uno, la morte, ride perché ha questa consapevolezza ‘comica’ (secondo quel rifiuto del tragico contenuto *sub specie* Agamben in una delle appendici di Trevi 2018a, 205-206).<sup>83</sup> Pia ed Emanuele sono per certi versi la riproposizione del *topos* della Madonna col Bambino, il tema della *Maestà* di Cimabue amatissima da Patten, dipinto che contiene la Rivelazione: il destino umano del ritorno alla Madre-Morte (Trevi 2018a, 198: “Tutti i figli ritornano

---

81 Trevi 2009a.

82 Shakespeare 2016, atto V, scena I.

83 Agamben 2016.

a madre. Quando tu vivi significa che tu ritorni”). Così il bambino (il giovane Trevi della fotografia) torna a Pia. Del resto, la morte della scrittrice è ‘perfetta’, in giardino, il luogo elettivo al quale aveva dedicato i suoi libri e tutte le sue cure: torna da dove viene, dove sapeva già di dover/voler andare: Pia Pera è in tal senso Odigitria, Coei che indica la Strada, attributo non a caso ancora riferito a una Madonna col Bambino (anzi, due: quella dell’anonimo pittore medievale e quella di Rubens; 55). La morte di Pia è il suo vero capolavoro e il giardino è il suo ritratto.

Intrecciato alla morte è il genere stesso del ritratto, forma di vittoria sulla Fine, ma ad essa abbracciato nel caso della raffigurazione da vivo di un morto (Pommier 2003, 36), metafora del suo potere vivificante: “La morte, nel suo accadere, può ancora ispirare un’immagine di vita. Il ritratto è memoria di una persona viva attraverso e al di là della sua morte” (37). Si può leggere in tal senso anche l’idea che il ritratto sia espressione ed esercizio di una memoria volontaria<sup>84</sup> (con evidente richiamo, per contrasto, al paradigma proustiano) tesa alla costruzione di una seconda vita nel ricordo di chi sopravvive. Ma se la memoria riguarda certamente il singolo riguarda anche, se non di più, la sua scomparsa: la memoria è *sempre* della morte, come l’iniziato sa bene, forte del suo essere al contempo vivo ed esperto della morte. Proprio in questa situazione impossibile e in questo stato d’eccezione supremo si celebra il rito delle due vite, non solo quella prima e dopo l’iniziazione, non solo quella fisica e quella *post mortem* ma anche quella terrena e ultraterrena vissute contemporaneamente. Trevi, come la Pampinea di Boccaccio (Trevi 2020b, 178), i morti se li porta “adosso”<sup>85</sup> ma, diversamente dal personaggio del *Decameron*, terrorizzato dalle ombre dei trapassati, li trasforma in presenze, icone odigitrie, officianti di un rito. Le pagine qui analizzate non contengono solo racconti d’iniziazione ma sono esse stesse storie iniziatiche per i loro lettori, se vorranno e sapranno ascoltare queste vicende ‘eccezionali’ che mettono a soqquadro le barriere dell’essere (89), poiché l’arte di raccontare, come viene spiegato a Carlo Valletti nel *Petrolio* pasoliniano, consiste proprio in questo.<sup>86</sup>

---

84 Trevi 2021c; alla poetica della memoria volontaria Trevi associa scrittori come Albinati, Carrère e Knausgard.

85 *Decameron* 22 (Giornata I, Introduzione).

86 “il raccontare mette a repentaglio, e quindi a soqquadro, l’essere” (Pasolini 1998b, 1692).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Milano: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2010. "Pascoli e il pensiero della voce." In *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza.
- Agamben, Giorgio. 2012. *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio. 2016. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene*. Milano: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2017. *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo.
- Alvino, Luca. 2013. "Pianeta Roth 3: La macchia umana." *minima&moralia*, 13 maggio. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/pianeta-roth-3-la-macchia-umana>.
- Arendt, Hannah. 1995. "Il pescatore di perle." In *Il futuro alle spalle*, tradotto da Valeria Bazzicalupo e Silvano Muscas. Bologna: Il Mulino, 86-99.
- Aristotele. 2001. *Sull'anima*. Tradotto da Giancarlo Movia. Milano: Bompiani.
- Baricco, Alessandro. 2018. *The Game*. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Tradotto da Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 2010. *La preparazione del romanzo*, a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano-Udine: Mimesis.
- Benjamin, Walter. 2012. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tradotto da Massimo Baldi, a cura di Fabrizio Desideri, Roma: Donzelli.
- Bernhard, Ernst. 1969. *Mitobiografia*. Tradotto da Gabriella Bemporad, a cura di Hélène Erba e Tissot. Milano: Adelphi.
- Bellow, Saul. 2008a. *Il dono di Humboldt*. Tradotto da Pier Francesco Paolini. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink, Milano: Mondadori.
- Bellow, Saul. 2008b. *Ravelstein*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink. Milano: Mondadori.

- Boccaccio. 1998. *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori.
- Bolaño, Roberto. 2012. *Chiamate telefoniche*. Tradotto da Barbara Bertoni. Milano: Adelphi.
- Bonazzi, Mauro. 2020. *Creature di un sol giorno. I greci e il mistero dell'esistenza*. Torino: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis. 1985. *Prologhi*. In *Opere*, II, a cura di Domenico Porzio. Tradotto da Cesco Vian. Milano: Mondadori.
- Burroughs, William S, e Ginsberg, Allen. 2010. *Lettere dello yage*. Tradotto da Andrew Tanzi. Milano: Adelphi.
- Buzzelli, Guido. 2018. *Annalisa e il diavolo*. Roma: Coconino.
- Carpita, Chiara. 2007. "Amelia Rosselli e il principio di individuazione. Alcuni inediti." *Allegoria* 55, gennaio-giugno: 146-179.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.
- Cavalli, Patrizia. 2019. "Con passi giapponesi." In *Con passi giapponesi*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni (a cura di). *Narratori delle riserve*. 1992. Milano: Feltrinelli.
- Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cioran, Emil. M. 2012. *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*. Tradotto da Mario Andrea Rigoni e Luigia Zilli. Milano: Adelphi.
- Citati, Pietro. 2015. *L'armonia del mondo*. Milano: Adelphi.
- Cvetaeva, Marina. 2019. *Sonečka*. Tradotto da Luciana Montagnani, a cura di Serena Vitale. Milano: Adelphi.
- Cortellessa, Andrea. "Ritratto di tutti." *Antinomie*, 19 aprile 2020. <https://antinomie.it/index.php/2020/04/20/ritratto-di-tutti>.
- Diderot, Denis. 1988. *Il nipote di Rameau.*, Tradotto da Lanfranco Binni. Milano: Garzanti.

- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- Fink, Guido. 2008. *Saul Bellow o dell'autobiografia indiretta*. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink, Milano: Mondadori.
- Fitzgerald, Francis Scott. 2010. *Il crollo*, a cura di Ottavio Fatica. Milano: Adelphi.
- Florenskij, Pavel. 1977. *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Tradotto da Elemire Zolla. Milano: Adelphi.
- Gadda, Carlo Emilio. 1988. *La cognizione del dolore*. Torino: Einaudi.
- Garboli, Cesare. 1989. *Scritti servili*. Torino: Einaudi.
- Garboli, Cesare. 1990. *Falbalas*. Milano: Garzanti.
- Garboli, Cesare. 1990. *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*. 1990. Torino: Einaudi [ora 2020 con saggio introduttivo di Emanuele Trevi, Macerata: Quodlibet].
- Garboli, Cesare. 1995. *Il Filottete di Gide. Una traduzione e la sua storia*. Forte dei Marmi: Galleria Pegaso.
- Garboli, Cesare. 2002. *Chateaubriand a Waterloo. In Pianura proibita*. Milano: Adelphi.
- Garboli, Cesare. 2021. *Un uomo pieno di gioia*. Prefazione di Emanuele Trevi. Roma: Minimum fax.
- Gervasi, Paolo. 2018. *Vita contro letteratura. Cesare Garboli, un'idea della critica*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Ginzburg, Carlo. 1979. *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Carlo. 2021. *La lettera uccide*. Milano: Adelphi.
- Girard, René. 1981. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Tradotto da Leonardo Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- Gurdjieff, Georges Ivanovič. 1993. *Incontri con uomini straordinari*. Tradotto da Gisèle Bartoli. Milano: Adelphi.

Hadot, Pierre. 2005. *Esercizi spirituali e filosofia antica*. Tradotto da Anna Maria Marietti. Torino: Einaudi.

Han, Byung-Chul. 2015. *Nello sciame. Visioni del digitale*. Tradotto da Federica Buongiorno. Milano: Nottetempo.

Hillman, James. 1984. *Le storie che curano: Freud, Jung, Adler*. Tradotto da Milka Ventura e Paola Donfrancesco. Milano: R. Cortina.

Hillman, James. 1991. *La vana fuga dagli dei*. Tradotto da Adriana Bottini. Milano: Adelphi.

Hillman, James. 1997. *Il codice dell'anima*. Tradotto da Adriana Bottini. Milano: Adelphi.

Hofmannsthal, Hugo von. 1987. *Andrea o i ricongiunti*, a cura di Gabriella Bemporad. Milano: Adelphi.

Jung, Carl Gustav. 2011. *Tipi psicologici*. Tradotto da Cesare L. Musatti e Luigi Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.

Leopardi, Giacomo. 2001. *Zibaldone*, a cura di Lucio Felici, Roma: Newton Compton.

Lévinas, Emmanuel. 2016. *Totalità e infinito*. Tradotto da Adriano Dell'Asta. Milano: Jaca Book.

Maddalena, Antonio (a cura di). 1954. *I Pitagorici*. Roma: Bari: Laterza.

Malamud, Bernard. 2010. *Ritratti di Fidelman*, a cura di Emanuele Trevi. Tradotto da Ida Omboni. Roma: Minimum fax.

Marchese, Lorenzo. 2018. "Compimento e deriva. Una definizione del rapporto fra short story e biografia nella narrativa contemporanea". *Nuova corrente* 162: 17-34.

Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* Macerata: Quodlibet.

Mazzoni, Guido. 2014, "Dire l'individuale. Tra poesia, romanzo e filosofia. Un dialogo tra Andrea Inglese, Guido Mazzoni e Italo Testa." *La società degli individui* 50: 111-130.

- Metastasio. 2002. *Alessandro nell'Indie*. In *Drammi per musica. I. Il periodo italiano*, a cura di Anna Laura Bellina. Venezia: Marsilio.
- Morante, Elsa. 2003. *Il mondo salvato dai ragazzini*. In *Opere*, II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Mortara, Elèna. 2017. *Philip Roth, o del vivere in conflitto*. In *Roth, Philip. Romanzi*, I, a cura di Elèna Mortara. Milano: Mondadori.
- Naldini, Nico. 1985. *Vita di Giovanni Comisso*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998a. *Teorema*. In *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998b. *Petrolio*. In *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori.
- Platone. 2007. *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti. Roma-Bari: Laterza.
- Pommier, Édouard. 2003. *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Tradotto da Michela Scolaro. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr. 1996. *Evgenij Onegin*, a cura e con traduzione di Pia Pera. Venezia: Marsilio.
- Rondini, Andrea. 2014. "Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura." *Enthymema* XI: 138-167.
- Rondini, Andrea. 2018. "Il desiderio di essere una cosa." *Enthymema* XXII: 119-135.
- Rondini, Andrea. 2020. *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*. Roma: Carocci.
- Rosselli, Amelia. 1977. "Storia di una malattia." *Nuovi Argomenti* 56, ottobre-dicembre: 185-196.
- Roth, Philip. 2004. *Chiacchiere di bottega*. Tradotto da Norman Gobetti. Torino: Einaudi.
- Roth, Philip. 2018. *Il teatro di Sabbath*. Tradotto da Stefania Bertola. In *Romanzi*, II, a cura di Paolo Simonetti, Milano: Mondadori.

Roth, Philip. 2019a. *La macchia umana*, Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, III, a cura di Paolo Simonetti. Milano: Mondadori.

Roth, Philip. 2019b. *Hosposato un comunista*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, III, a cura di Paolo Simonetti. Milano: Mondadori.

Schiavoni, Giulio. 2019. “Radici e sconfinamenti: Ernst Bernhard fra ‘Bildung’ tedesca e mondo italiano”. In *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l’invisibile*, a cura di Roberta Ascarelli. Istituto italiano di Studi germanici.

Schwob, Marcel. 2012. *Vite immaginarie*. Tradotto da Fleur Jaeggy. Milano: Adelphi.

Sebald, Winfried Georg. 2010. *Gli anelli di Saturno*. Tradotto da Ada Vigliani. Milano: Adelphi.

Shakespeare, William. 2016. *La Tempesta*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi.

Simmel, Georg. 2020. *Il problema del ritratto. Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti. Tradotto da Francesco Peri. Torino: Einaudi.

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino.

Siti, Walter. 2006. *Troppi paradisi*. Torino: Einaudi.

Tagliapietra, Andrea, 2018. “Lionel Trilling e l’ontologia del personaggio.” In Trilling, Lionel. *Sincerità e autenticità*, introduzione di Andrea Tagliapietra. Bergamo: Moretti&Vitali.

Tolstoj, Lev. 2005. *La morte di Ivan Il’ič*. Tradotto da Giovanni Buttafava. Milano: Garzanti.

Tomasello, Dario. 2021. *Playtelling*. Venezia: Marsilio.

Trevi, Emanuele. “Buona società e bassa qualità. Sui ‘paesaggi italiani’ di Arbasino.” *Nuovi Argomenti* 4, ottobre-dicembre 1998.

Trevi, Emanuele. 2004. *Senza verso. Un’estate a Roma*. Roma-Bari: Laterza.

Trevi, Emanuele. 2005. Recensione a Gurdjieff, Georges Ivanovič. 1993. *Incontri con uomini straordinari*. Milano: Adelphi, Tuttolibri.

- Trevi, Emanuele. 2009a. Introduzione a Carbone, Rocco, *Per il tuo bene*. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/estratti/rocco-carbone>.
- Trevi, Emanuele. 2009b. "Anatomia di Zuckerman, cantore del nostro ego." <https://sottoosservazione.wordpress.com/2009/06/15/anatomia-di-zuckerman-cantore-del-nostro-ego/> (già in *Il riformista*), 15 giugno.
- Trevi, Emanuele. 2010a. *Il libro della gioia perpetua*. Milano: Rizzoli.
- Trevi, Emanuele. 2010b. Introduzione a Malamud, Bernard. In *Ritratti di Fidelman*. Roma: Minimum fax.
- Trevi, Emanuele. 2011. "Werther: il romanzo come malattia." In *Goethe, Johann Wolfgang. I dolori del giovane Werther*. Roma: Newton Compton.
- Trevi, Emanuele. 2012a. *Qualcosa di scritto*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Trevi, Emanuele. 2012b. "François Rabelais: tentativo di un ritratto." In *Rabelais, François. Gargantua e Pantagruelle*. Roma: Newton Compton.
- Trevi, Emanuele. 2013a. *Il viaggio iniziatico*. Roma-Bari: Laterza.
- Trevi, Emanuele. 2013b. Intervista di Sonia Bergamasco, marzo, [www.soniabergamasco.it](http://www.soniabergamasco.it).
- Trevi, Emanuele. 2014a. "Un giro intorno alla vita." Recensione a Schifano, Jean-Noël. *E. M. o la divina barbara*. Roma: Elliott, Il Manifesto, 23 febbraio.
- Trevi, Emanuele. 2014b. "Jacqueline Risset, la ribellione attraverso l'istante". Recensione a Risset, Jacqueline. *Les instants, les éclairs*.
- Trevi, Emanuele. 2015. "Oltre la ferita. Il Freud di Lionel Trilling." In Trilling, Lionel. *Arte e nevrosi*, introduzione di E. Trevi, Roma: Elliot.
- Trevi, Emanuele. 2016. "Lo stile psicoanalitico di Berto." In Berto, Giuseppe. *Il male oscuro*. Vicenza: Neri Pozza.
- Trevi, Emanuele. 2017a. Postfazione a Gustafsson, Lars. *Il pomeriggio di un piastrellista*. Milano: Iperborea.
- Trevi, Emanuele. 2017b. "Agamben nello studio." *Il Manifesto*, 16 aprile.
- Trevi, Emanuele. 2017c. "Ph. Roth, tutti gli esordi." *Corriere della Sera*, 23 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2018a. *Sogni e favole*. Milano: Ponte alle Grazie.

Trevi, Emanuele. 2018b. “La scrittura è una membrana tra la Psiche e l'incommensurabile.” Intervista di Michele Mezzanotte, 19 luglio. <https://www.animafaarte.it/intervista-emanuele-trevi-scrittura>.

Trevi, Emanuele. 2018c. “Severino Cesari, l'arte di far esistere gli altri.” *Il Manifesto*, 24 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2018d. Introduzione a Buzzelli, Guido. *Annalisa e il diavolo*. Roma: Coconino.

Trevi, Emanuele. 2019a. “‘Ci sono ebrei dappertutto.’ *I racconti di Malamud*. In Malamud, Bernard. *Tutti i racconti*, vol. I. Roma: Minimum fax.

Trevi, Emanuele. 2019b. *L'importanza di chiamarsi George Eliot*. In Eliot, George. *Il mulino sulla Floss*. Vicenza: Neri Pozza.

Trevi, Emanuele. 2019c. *Stendhal e Roma: l'“educazione dello sguardo”*. In Stendhal, *Passeggiate romane*. Milano: Feltrinelli.

Trevi, Emanuele. 2019d. “Marina Cvetaeva, l'eco del visibile.” *Il Manifesto*, 31 marzo.

Trevi, Emanuele. 2019e. “Patrizia Cavalli in vacanza dai versi.” *Corriere della Sera*, 8 giugno.

Trevi, Emanuele. 2019f. “Hofmannsthal, gli appunti di un capolavoro.” *Corriere della Sera*, 6 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2019g. “Fantasmi e cartoon”. Intervista di Marco Montanaro. *minima&morale*, 27 febbraio,

<https://www.minimaetmorale.it/wp/interviste/fantasmi-cartoon-intervista-emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2020a. *Due vite*. Vicenza: Neri Pozza.

Trevi, Emanuele. 2020b. “Boccaccio – Sade – Artaud – Pasolini.” In *L'allegria brigata*, a cura di Daniela Pagani. Vicenza: Neri Pozza, 2020: 193-190.

Trevi, Emanuele. 2020c. “La nuova intelligenza e il suo ruolo nella letteratura. Chiara Barzini, Luca Briasco, Leonardo Colombati ed Emanuele Trevi a colloquio con Richard Ford.” *Nuovi Argomenti* 3, gennaio-aprile: 46-54.

Trevi, Emanuele. 2020d. “La biblioteca secondo Calasso: nessun libro è un’isola.” Recensione a Calasso, Roberto. 2020. *Come ordinare una biblioteca*. Milano: Adelphi. Corriere della Sera, 26 maggio.

Trevi, Emanuele. 2020e. “Arbasino sul Mekong.” *Nuovi Argomenti* 5, settembre-dicembre: 116-123.

Trevi, Emanuele. 2020f. “Vedi Capri e poi? Poi muori”. Recensione a Bunin, Ivan. 2020. *Il signore di San Francisco*. Milano: Adelphi. Corriere della Sera, 14 giugno.

Trevi, Emanuele. 2020g. “Due vite.” Intervista di Claudio Marrucci. *minima&moralia*, 10 novembre <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/due-vite-intervista-emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2021a. *Edipo imbranato. Hervé Guibert e Roland Barthes*. In Guibert, Hervé. *L’immagine fantasma*. Tradotto da Matteo Martelli. Roma: Contrasto.

Trevi, Emanuele. 2021b. “Diverso da tutti’. Il Delfini di Garboli”. In Garboli Cesare. *Un uomo pieno di gioia*, prefazione di Emanuele Trevi. Roma: Minimum fax.

Trevi, Emanuele. 2021c. “Non siamo nati per diventare saggi.” Intervista di Giorgio Biferali. Kobo News, 19 gennaio. <https://www.kobo.com/it/blog/emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2021d. “Lasciateci insieme ai pazzi di Mosca”. Recensione a Nori, Paolo. 2021. *Repertorio dei matti nella letteratura russa*. Milano: Salani.

Trevi, Emanuele. 2021e. *I cani del nulla*. Torino: Einaudi.

Trevi, Emanuele. 2021f. *Viaggi iniziatici. Percorsi, pellegrinaggi, riti e libri*. Milano: Utet libri.

Trevi, Emanuele. 2021g. “Sull’orlo estremo di un precipizio di assurdit . La casa stregata di Hawthorne”, in Hawthorne, Nathaniel. 2021. *La Casa dei Sette Abbaini*. Milano: Il Saggiatore.

Trevi, Emanuele. 2021h. “Perch  sono vivo?”. Intervista di Flavio Piccinni. *Huffingtonpost*, 13 marzo, [https://www.huffingtonpost.it/entry/perche-sono-vivo-emanuele-trevi-e-la-tormentata-assenza-di-pia-pera-e-rocco-carbone\\_it\\_604a2a94c5b6cf72d09496fe](https://www.huffingtonpost.it/entry/perche-sono-vivo-emanuele-trevi-e-la-tormentata-assenza-di-pia-pera-e-rocco-carbone_it_604a2a94c5b6cf72d09496fe).

Trevi, Emanuele. 2022a. “Emanuele Trevi dialoga con Giuseppe Russo su *Due vite*”. In *Ritratti in letteratura*, a cura di Matteo Moca e Alessandro Mazzi. Ampère Books (kindle).

Trevi, Emanuele. 2022b. “Le dimensioni psicologiche della creatività.” Fondazione circolo dei lettori, 9 marzo, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Trevi, Emanuele, e Trevi, Mario. 2007. *Invasioni controllate*. Roma: Castelvecchi.

Trevi, Emanuele, e Manica, Raffaele. 2013. “Giù alle macchine e sul ponte. Una conversazione su Alberto Arbasino.” *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno (kindle).

Trevi, Emanuele, e Silva, Giovanna. 2016. *Ontani a Bali*. Milano: Humboldt Books.

Trevi, Mario. 2020. *Leggere Jung*. Roma: Carocci.

Trilling, Lionel. 2015. *Arte e nevrosi*. Tradotto da Luciano Gallino, introduzione di Emanuele Trevi. Roma: Elliot.

Trilling, Lionel. 2018. *Sincerità e autenticità*, introduzione di Andrea Tagliapietra, traduzione, note e postfazione di Raffaele Ariano. Bergamo: Moretti&Vitali.

Weil, Simone. 2014. “Dio in Platone”. In *La rivelazione greca*, a cura di Maria Concetta Sala e Giancarlo Gaeta. Milano: Adelphi.

Wittkower, Margot, e Wittkower, Rudolf. 2016. *Nati sotto Saturno*. Tradotto da Franco Salvatorelli. Torino: Einaudi.

Žižek, Slavoj. 2011. *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, tradotto da Damiano Cantone – Lorenzo Chiesa. Milano-Udine: Mimesis.

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di Primo Levi, narrativa contemporanea, rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e nuove tecnologie, teoria della letteratura, con studi dedicati a N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, F. Piccolo, W. G. Sebald, E. Carrère (“Le sceneggiature della scrittura. Emmanuel Carrère e il cinema”, *Status Quaestionis*, 19, 2020). Ha recentemente pubblicato: *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie* (Carocci 2020); “From Lilliput to Waterloo. Gianni Celati and the Canon of Estrangement”, *Between*, 23, 2022.

