



## SINTASSI E NARRAZIONE IN VITALIANO TREVISAN UNA NOTA A *WORKS*

SERGIO BOZZOLA – *Università di Padova*

Prendendo ad oggetto *Works* (2016, 2022<sup>1</sup>), l'articolo esamina uno degli aspetti più peculiari della scrittura narrativa di Vitaliano Trevisan, cioè la tendenza ad una sintassi ampia e ipotattica, mettendolo in correlazione con alcuni tratti della sua tecnica narrativa e con alcune aree tematiche ricorrenti. Muovendo dalle notazioni metatestuali e dalle sparse osservazioni di poetica dell'autore, forma linguistica e narrazione vengono valorizzate come dimensioni costitutive del soggetto e della sua rappresentazione.

Focusing on *Works* (2016, 2022<sup>2</sup>), the article examines one of the most peculiar aspects of Vitaliano Trevisan's narrative writing, i.e. the tendency towards a broad and hypotactic syntax, correlating it with some features of his narrative technique and with some recurring thematic areas. Starting from the metatextual notations and the author's scattered observations of poetics, linguistic and narrative form is valued as a constitutive trait of the subject and its representation.

Il "romanzo" o *memoir* di Trevisan dedicato alle sue vicissitudini lavorative è punteggiato da notazioni che possiamo genericamente definire *metatestuali*, con le quali il narratore commenta a vari livelli lo stesso libro che sta scrivendo. Sono una sorta di glosse integrate nel testo (o al limite confinate nelle note a piè di pagina), che possono avere un rilievo di volta in volta testuale, linguistico, stilistico. Vorrei partire da queste note.

Dal primo punto di vista si tratta ad esempio di osservazioni inerenti al genere letterario: «Ora, che cos'è un romanzo? Bella domanda» (W, p. 422) – domanda la cui risposta è di un disarmante e provocatorio pragmatismo.<sup>2</sup> Oppure di autocommenti di vario genere, circa il buon effetto di una

---

<sup>1</sup> Così l'autore in VITALIANO TREVISAN, *Works* (2016), Torino, Einaudi 2022<sup>2</sup> (d'ora in poi, W), p. 422 n.: «Certo, potrebbe anche trattarsi di un saggio o, come per questo libro, di un memoir; ma per quanto mi riguarda, in ogni caso, un progetto di scrittura che sta in piedi per conto suo, senza altro scopo se non stare in piedi per conto suo». La collocazione del libro nella casistica dei generi del romanzo contemporaneo è difficile (una sintesi in EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, in «Cartaditalia», 5 (2019), pp. 28-29): da una parte lo si può accostare al filone della «narrativizzazione dell'esperienza» e del «realismo testimoniale» (cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, pp. 193-194 e p. 186; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014, pp. 202-203; e p. 87 sui *Quindicimila passi* e sull'effetto di critica e denuncia del presente delle narrazioni realistiche «ipermoderne»); dall'altra rimane nella citazione riportata un'indicazione di autonomia ed eteronimia rispetto ad ogni forma di testimonianza e di letteratura di denuncia (e proprio nel tratto dello «stare in piedi per conto suo»). E cfr. ANDREA GIALLORETO, «Questo scritto non è un romanzo». *Lazione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14 (2016), pp. 245-272; SILVIA CONTARINI, *Refusal of work in Italian literature. From Vogliamo tutto by Balestrini to Works by Trevisan*, in *I work, therefore I am. Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, edited by TIZIANO TORACCA and ANGELA CONDELLO, London, Routledge 2019, pp. 211-220; ELISA GAMBARO, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82 (2020), pp. 68-82. Questo articolo è stato arricchito dai suggerimenti dei suoi revisori anonimi, che ringrazio.

<sup>2</sup> W, p. 422 n. E: «Per me, la cosa si risolve così: un racconto breve significa non più di quindici-venti pagine; uno brevissimo due o tre al massimo; sopra le venti e fino alle quaranta-cinquanta pagine è un racconto; oltre un racconto lungo; se raggiunge le centoventi può essere un racconto lungo ma anche un romanzo breve; dalle centotrenta in su si tratta senz'altro di un romanzo».

trovata,<sup>3</sup> o (e viceversa) vòliti a scaricare il potenziale “romanzesco” di una scena. Come accade quando il narratore commenta la scena del volo in aereo (viaggio di ritorno da Mombasa), messa a nudo e perciò sgravata (e sia pure a posteriori) da ogni possibilità di *suspense*: nella fase di atterraggio a Zurigo: l'aeromobile attraversa una turbolenza che ne determina un forte rollio; paura diffusa e spavento dei passeggeri, in particolare del vicino di viaggio; ma il narratore chiude la scena scrivendo: «Non c'è suspense. So già che non ci schianteremo, come chiunque altro stia leggendo» (W, p. 643).

Vi sono poi indicazioni strutturali sull'articolazione complessiva del singolo segmento narrativo o sintattico. Così ad es. nel capitolo *Il mondo dall'alto* sul lavoro di lattoniere è segnalato nei titoli il carattere digressivo di alcune delle parti minori: *Digressione sulle trattorie a prezzo fisso (a sua volta composta da una serie di digressioni)* (W, p. 399), *Ma subito ne inizia un'altra* (p. 405, sezione a seguire; precedono le parole di chiusura della sez. precedente: «Fine della digressione»). Carattere digressivo sottolineato in un altro caso dalla lessicalizzazione dei segni di parentesi, in tal modo attribuendo una doppia forza espressiva al segno paragrafematico:

*Aperta parentesi*: se mai vi trovaste a dare la mano a un lattoniere *Be extremely careful*, perché, tra tutti i mestieri che conosco, è quello in cui più di ogni altro, col tempo, a forza di tagliare lamiera, le mani diventano tenaglie la cui stretta è spesso sottostimata anche dal legittimo proprietario; *chiusa parentesi*. (W, p. 390, c.vi miei)

L'insieme di queste notazioni, e specialmente quelle inerenti alle parti digressive, è espressione di una scrittura a tendenza espansiva, una scrittura esuberante, eccedente, di cui l'autore è consapevole («È ora di finirla!, mi dissi quel pomeriggio, Basta andare in giro su questa ridicola ed effeminata bici senza palo!; e basta anche con questa frase», W, p. 6, c.vo mio, dopo un periodo molto molto ampio); e proprio per questo talora l'autore marca la necessità di una misura («Qui mi fermo», W, p. 477; «stop», p. 512: «e per chiudere ciò che abbiamo cominciato (intendo questa frase)», p. 448; «Forse mi sono lasciato un po' andare», p. 348). Segnale extra-testo di quella esuberanza è anche il continuo ricorso alle note a piè di pagina, fino al caso in cui l'autore non riesce ad esimersi dall'annotare una nota con una nota (e già la nota d'autore è espressione di un eccesso non integrabile a testo): «Non potendo aggiungere una nota alla nota, la faccio seguire: il rame dura una vita [...]» (W, p. 415 n.).<sup>4</sup> Ma l'espressione clamante di tutto ciò è una sintassi diversiva e accumulativa, tratto caratteristico di questo libro, ma vero e proprio stigma stilistico di Trevisan. E direi che proprio in questo libro la sua matrice bern-

<sup>3</sup> «Mi fiondai a testa bassa nello spogliatoio, presi il mio giubbo e, uscito dalla porta che dava sul retro, inforcai la mia bicicletta e svanii nella notte. *Bello svanire nella notte. Mi piacerebbe finisce così*» (W, pp. 96-97, c.vo mio).

<sup>4</sup> Nel postumo VITALIANO TREVISAN, *Black Tulips*, Torino, Einaudi 2022, la nota alla nota viene in un caso impaginata come tale (p. 46).

hardiana (segnalata dall'autore stesso),<sup>5</sup> restandone certamente il primo motore, si appanna, come se qui Trevisan trovasse la sua propria misura.<sup>6</sup> Credo di poter dire che l'ingranaggio elementare di questa sintassi lunga sia l'anadiplosi: un primo nucleo contiene al proprio interno, nella sua parte conclusiva, un elemento su cui si impianta il secondo, che contiene al proprio interno un elemento su cui si impianta il terzo ecc. Una specie di corrispettivo sintattico della rima incatenata, che riproduce nella pagina il flusso libero dei pensieri. Questo medesimo dispositivo regola la narrazione di *Works* in alcuni dei suoi passaggi cruciali, come si vedrà.

Si possono individuare forse due modelli profondi della sintassi lunga di Trevisan, che possiamo così sintetizzare: da una parte un procedere per blocchi in sé conclusi, ma consociati entro la stessa gabbia macrosintattica; dall'altra (ed è la soluzione stilisticamente più tesa), aperture di frasi che rimangono per un lunghissimo tratto sospese e che vengono chiuse dopo una serie molto ampia di subordinate. Un esempio del primo tipo è proprio all'inizio del libro, in seno all'episodio familiare della bicicletta e del relativo conflitto con sorella, madre e padre (W, pp. 5-6):

Le biciclette però erano tutto un altro discorso: prima avevo ereditato la sua [della sorella], sulla quale, all'età di nove anni, con un certo ritardo rispetto ai miei coetanei, che già sfrecciavano per strada su e giù da qualche anno [...].

I due nessi in evidenza già segnalano il funzionamento del dispositivo: si nomina un oggetto (la bicicletta), segue una frase relativa che ne determina una proprietà (prima bicicletta dell'infanzia), all'interno della relativa affiora un nuovo oggetto (i coetanei), di cui è indicata una proprietà (il fatto che già a nove anni sfrecciassero) ecc. E così a seguire, in un periodo che si estende per qualche pagina: l'esperienza della disparità rispetto ai coetanei («con un certo ritardo [...]») «mi aveva profondamente segnato», scrive l'autore; poi precisa che ne era stato segnato «nel senso fisico della parola»; poi spiega il significato della precisazione («visto che, cadendo [...], oltre a sbucciarmi [...]») e così via. Dopo una manciata di righe, ma internamente allo stesso periodo (il confine è segnato dal punto e virgola), comincia un secondo blocco, relativo alla seconda bicicletta ereditata sempre dalla sorella, a sua volta dilatato con lo stesso meccanismo indicato. La dilatazione progressiva per anadiplosi si può evidenziare qui se soltanto si elencano i nessi dei singoli sottopassaggi: *l'altra bici da femmina*, «che avevo imparato a detestare», *ma su*

<sup>5</sup> V. W, p. 343, n. 3: «E una volta a casa, avendo subito iniziato, dopo i tre racconti, un nuovo scritto dal titolo *I quindicimila passi. Un resoconto* [...] e per concludere: ciò che qui è importante sottolineare è come quel periodo di mobilità [...] sia stato per me un periodo di effettiva continua quasi frenetica mobilità sotto tutti i punti di vista, non ultimo quello del pensiero e della scrittura [...] che [...] deve all'incontro con Thomas Bernhard [...] almeno quanto deve a quello con Samuel B. Beckett».

<sup>6</sup> Risale certamente a Bernhard lo schema narrativo e formale della camminata monologante (cfr. ad es. THOMAS BERNHARD, *Der Untergeber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1983, trad. it. RENATA COLORNI *Il soccombente*, Milano, Adelphi 1985; opp. – ma in traduzione tarda – ID., *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971, trad. it. GIOVANNA AGABIO *Camminare*, Milano, Adelphi 2018), e la connessa tecnica dei pensieri/parole riportati in prima persona con la possibile sovrapposizione di piani enunciativi (un io che riferisce di un io che riferisce di un io...), entro una narrazione-sintassi senza pause, scandita ritmicamente dai *verba dicendi* o *cogitandi*. Ne discorre lo stesso autore nell'intervista di GILDA POLICASTRO (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose», 15 aprile 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35363> (consultato il 5 luglio 2023).

*cui...*, *anzi...*, «dovevo averne cura, *dato che [...]*», *e, il che, perché*, «in compagnia di F, *l'unico ragazzo della mia età che [...]*», «per nessun'altra ragione *se non che [...]*» ecc. Insomma, la sintassi procede per espansioni lineari, senza vere e proprie sospensioni: ciascuno dei segmenti a partire dalla reggente, offre al proprio interno lo spunto, l'appiglio per uno sviluppo ulteriore, perlopiù aperto da una struttura relativa, oppure da un sintagma apposizionale che il seguito della frase precisa, o da una congiunzione causale ecc. La clausola del periodo è quel segnale di chiusura cit. sopra, nel quale il narratore sigilla insieme racconto e sintassi («Basta...; e basta anche con questa frase»).

Un passo esemplare della seconda modalità (ma sarebbero numerosi) è nel capitolo *Il mondo gira*, capitolo cruciale sotto diversi punti di vista, microcosmo narrativo che compendia probabilmente tutte le più notevoli caratteristiche formali di *Works*. Alle pp. 552-554 un caso di periodo dalla spropositata ampiezza, che ha come oggetto la rissa in bar che vede coinvolti gli «Oppositori» (nell'azienda di cuscinetti a sfera in cui lavora il narratore) e il loro principale avversario, «il Gianlu». La vertiginosa inarcatura sintattica viene tenuta stretta dalla ripetizione, ad inizio e fine, di un'espressione avverbiale:

Come la rissa che scoppiò al *Rebar*, locale di Spiox [= quartiere di San Pio X] frequentato da noi Oppositori, in cui *una sera*, MOLTO INOPPORTUNAMENTE, trattandosi della sera che seguì il giorno in cui el Boa, su soffiata del Gianlu, si era beccato il terzo foglio rosso [= ammenda aziendale], [...] (W, p. 552, inizio capov.)

[...] *quando*, ripeto: MOLTO INOPPORTUNAMENTE, *il Gianlu si presentò proprio lì, al Rebar [...]* (p. 554, *Rebar* in c.vo nel testo)

Come si vede, l'attacco del periodo introduce un costituente (primo c.vo) della frase reggente, frase che si concluderà due pagine dopo (soggetto e verbo, c.vo della seconda cit.). La lettura rimane sospesa, e segue la pletora degli elementi intermedi, ovvero la sequenza dei fatti che hanno determinato l'ammenda e dunque la premessa della rissa. Ad un ordinamento lineare (prima i fatti, poi la rissa), Trevisan preferisce una disposizione a cornice che innesta i fatti entro il dominio sintattico-tematico della rissa, con l'apertura di un'interminabile sospensione sintattica lunga quasi tre pagine. Tale sovvertimento della sequenza logica dei singoli nuclei semantico-frasali risponde all'accavallarsi dei pensieri del narratore-personaggio, che si dispongono nella pagina senza che lo scrittore ceda mai al flusso di coscienza e dunque all'accumulazione a-tattica, alla congerie; la dilatazione sintattico-discorsiva è governata da un senso rigoroso della grammatica, che assieme a qualche accorgimento retorico di cui dirò garantisce la coesione complessiva del discorso: è davvero difficile sorprendere in tali *monstrua* sintattici inespliciti o errori. Il governo della sintassi è quasi ineccepibile, segno di un controllo della materia e di una messa a regime della massa (e della minaccia) dei pensieri, in cui consiste uno dei valori portanti che Trevisan stesso attribuisce alla scrittura (lo vedremo).

Ma simili esemplari sintattico-testuali talora concomitano anche con contesti che sembrano motivarli tematicamente. Facciamo un primo caso: a W, pp. 565-568 Trevisan si affaccia sul tema delle periferie sub-urbane, uno dei *Leit-motive* della seconda parte del libro ma sua cifra tematica da *I quindici*

*mila passi* (2002), a *Il ponte. Un crollo* (2007) e *Tristissimi giardini* (2010).<sup>7</sup> Il deterioramento del territorio, rappresentato negli insediamenti industriali diffusi senza criterio, con il seguito dei loro miasmi e della loro spazzatura, accende la *verve* linguistica dell'autore ed innesca la grande macchina sintattica e narrativa. Il brano cui rinviamo rappresenta, in un periodo di estensione vertiginosa, lo snodo artigianale e industriale cresciuto intorno all'uscita autostradale di Vicenza Ovest, fra Alte Ceccato e Brendola:<sup>8</sup> area travolta da una conurbazione selvaggia, frammentata in spazi *devastati, tormentati*, «centri commerciali e artigianal-industriali in serie e discoteche e discobar, lap dance, sexi-shop, locali per scambisti e locali notturni in generale», «margini inospitali, pieni di rifiuti, di cadaveri di animali, e di tutto ciò che il flusso respinge ai bordi» (così in altro contesto, più avanti in W, p. 579). Il riferimento al mercato del sesso innesca un'ampia digressione sulla locale proliferazione della prostituzione («uno dei più grandi spermodromi del cosiddetto Nordest, il che significa uno dei più grandi bordelli a cielo aperto d'Italia», W, p. 566), in un'analisi comparativa dal taglio saggistico rispetto a ciò che rappresenta quel fenomeno in grandi aree urbane europee nelle quali è legalizzato (Amsterdam, Berlino); il tutto entro il perimetro dello stesso periodo, e anzi *causa prima* della sua abnorme dilatazione. La mostruosa congerie sintattico-tematica corrisponde a quella del paesaggio sub-urbano rappresentato.

Il contesto tematico può anche, e viceversa, muovere verso una sintassi semplificata, paratattica e lineare. Dopo l'esperienza come magazziniere, il protagonista accetta un posto di portiere notturno presso un albergo. È il capitolo ambigualmente intitolato *Nelle tenebre*, con rinvio allo scenario notturno del lavoro ma anche allo stato depressivo cui perviene il protagonista dopo il primo anno. Ma subito, appunto, il lavoro *piace*:

Quel primo inverno nelle tenebre [scil. di lavoro come portiere notturno] mi illuse. Dormivo discretamente, riuscivo a leggere, a scrivere, a fare le mie passeggiate, e il lavoro di portiere cominciava a piacermi. Mi piaceva la disciplina che il ruolo mi imponeva anche fuori dall'orario di lavoro, la necessità di curare l'aspetto, cioè farsi la barba tutti i giorni, tenere le unghie pulite e lunghe il giusto, tagliare i capelli [...]. (W, p. 619)

Nella regolarità delle mansioni, degli orari ecc. il personaggio-narratore ritrova un nuovo equilibrio. Questa nuova (ma temporanea) pace si trasmette ad una scrittura che in questa parte non è mai ad alta tensione e non cono-

<sup>7</sup> Cfr. FRANCO TOMASI e MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur». *Vicenza diffusa* ne I quindicimila passi di *Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di MARIO BARENGHI, GIUSEPPE LANGELLA e GIANNI TURCHETTA, Pisa, ETS 2012, II, pp. 327-338 e MAURO VAROTTO, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: I Quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di FRANCO TOMASI e DAVIDE PAPOTTI, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang 2014, pp. 113-130. Nel volume del 2014, v. anche FRANCO TOMASI, *Immagini della megalopoli padana* ne *Lubicazione del bene di Giorgio Falco*, in *La geografia del racconto*, a cura di F. TOMASI e D. PAPOTTI, cit., pp. 91-111 (partic. pp. 91-92).

<sup>8</sup> F. TOMASI e M. VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur», cit., p. 328: «[...] Trevisan [...] ha posto al centro del suo universo narrativo, con insistenza quasi ossessiva, il panorama del suburbio vicentino, della periferia, quale teatro dell'anarchia urbanistica, luogo di progressiva cannibalizzazione del paesaggio operata attraverso selvagge pratiche di occupazione edilizia».

sce le ampie, tese inarcature che ho commentato. Le frasi si succedono l'una all'altra con misure e nessi limpidi, rispondendo alla *disciplina* imposta al lavoratore e alla stabilità del suo umore. Ma ecco che poche pagine dopo (da p. 638) ci si imbatte nuovamente nell'isoglossa della sintassi e della narrazione diversive nel momento in cui il contesto è quello di un caotico quartiere periferico di Mombasa e il narratore è nuovamente precipitato nella sua depressione (v. il periodo che incomincia a W, p. 638 «Il libro esce, e io [...]» e si chiude a p. 639 «[...] anche senza di lei»).

Nello stesso capitolo dedicato al portierato notturno, per non fare che un altro caso, ci si imbatte in un'ampia sequenza di frasi brevi, paratattiche, quasi didascaliche o da sceneggiatura cinematografica, quando il narratore riferisce l'episodio della moglie che vuole sorprendere il marito fedifrago: brano qualificato metanarrativamente dallo stesso autore come scena di «pura commedia» (W, p. 635). La veloce sequenza di azioni non può che essere restituita attraverso una veloce sequenza di frasi:

lei che si alza e si avvicina all'ascensore, che si ferma al secondo piano. Una pausa. Attraverso la hall e guadagno il mio posto, dietro il bancone del ricevimento. Il Vecchio ruota il suo sgabello e si dispone braccia conserte per gustarsi la scena. Mentre l'ascensore scende, lei si nasconde dal lato delle scale [...]. Lui viene verso di me per ridarmi la chiave; lei si ferma davanti all'ascensore, a cercare qualcosa nella borsa. La signora esce dal suo nascondiglio [...].

Le modalità ad intarsio che governano la sintassi sono recepite anche dalla narrazione e dal macrotesto. Ad un primo livello, posso osservare che la narrazione rilancia la forma sinuosa della sintassi, allocando alla fine di una sequenza (tipicamente: capitolo o parte di capitolo) il pretesto narrativo per quella che segue. Un *lascia e prendi* che affida alla forma narrativa la sua seconda dimensione: una parola affiora per caso in un contesto che riguarda altro (c.vo nel testo); innesca una veloce digressione; dalla quale decolla un nuovo capitolo di racconto e di vita, e così via (W, pp. 462-463):

No, diceva mia moglie. No, diceva mia sorella. No, diceva mia madre. [...] Immaginali molte volte di ucciderle tutte, e poi di uccidermi. Di fronte a un atteggiamento tanto stolido, mi sembrava una soluzione onorevole. Non particolarmente originale. Basta leggere i *giornali* per rendersene conto. [...] Con quale gioia vi si sarebbero avventati giornalisti, scrittori, psichiatri, esperti di stragi familiari, opinionisti vari [...].

[Digressione] Giornali di merda! Però continuavo a leggerli. E fu una fortuna, perché un giorno, tra gli annunci di lavoro del «Giornale di Vicenza», che scorrevo compulsivamente con regolarità, trovai un'inaspettata via d'uscita. «Cercasi personale per gelateria in Germania [...]»

[Titolo del nuovo capitolo] Ein Deutscher Sommer.<sup>9</sup>

Ad un secondo livello, turbolenza e intarsio sintattico-narrativo si riverberano – in una «scrittura che mi prende la mano» – nella modulazione senza soluzione di continuità da un genere testuale all'altro. *Works*, come è ben noto, combina le forme della narrazione, del saggio, del dialogo e del monologo drammatici: «La narrativa mi diventa teatro, e oltretutto monologo [...] e così finisce che uno si distrae e prende un'altra strada, proprio come è appena successo» (W, p. 568).<sup>10</sup> Gli inserti saggistici sono diffusi e supportati, addirittura, dal ricorso alla nota a piè di pagina (cui si è fatto cenno), che può ospitare approfondimenti, divagazioni, commenti ironici e autoironici.<sup>11</sup> In altri luoghi poi il narratore trascorre dal racconto al dialogo teatrale, ora motivando la modulazione con l'autocitazione (es. a W, pp. 543-544, dove innesta un passo di Scandisk):<sup>12</sup>

Ce l'avevano un po' tutti con lui per questo, e continuavano a punzecchiarlo. Dialogo tipo:

MASSI A Cuba ci sono stato

PELLE Ma dà! Quando?

MASSI Dieci giorni, la primavera scorsa, con la Lisa;

ora semplicemente operandola nel testo senza preavviso, senza soluzione di continuità (W, p. 551).

È notevole che sia Trevisan stesso ad esplicitare la correlazione fra queste forme sintattico-narrative e determinate aree tematiche. Alla fine della grande sequenza sulla periferia diffusa di Vicenza, a seguito di uno di quei segnali metatestuali di chiusura che sembrano una boccata di ossigeno dopo un'apnea prolungata («Chiedo scusa: ogni tanto la scrittura mi prende la mano [...]»), scrive:

<sup>9</sup> Cfr. ancora W, pp. 426-427: «[fine cap.] E infine la morte dello Zio, quella che ci toccò più da vicino. [Nuovo cap.] 5.1 *La morte dello Zio*. È ormai luglio, giornate di dodici ore e sette-otto litri d'acqua – la mia media giornaliera».

<sup>10</sup> Cfr. MATTEO GIANCOTTI, *Le opere e i giorni. E anche le notti*, in «Corriere della sera - suppl. La lettura», 15 maggio 2016. Un cenno ricco di indicazioni sulla complessità della forma narrativa in Trevisan (con riferimento ai *Quindicimila passi*), in F. TOMASI e M. VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur», cit., p. 331 n.: «L'intero congegno narrativo del romanzo, del resto, costruito attraverso una complessa articolazione di piani narrativi e digressivi, è sorretto proprio dal resoconto dettagliato del percorso che il narratore compie; si tratta di un'architettura narrativa nella quale si intersecano e interferiscono discorsi riportati, riflessioni del narratore, scarti analettici, ampie volute digressive di carattere più generale».

<sup>11</sup> Alcuni rinvii per il lettore curioso: W, p. 121 n. 7 (ampio approfondimento sul passaggio dal disegno tecnico manuale a quello digitale negli studi di architettura); p. 123 n. 8 (analoga riflessione sul passaggio dalla scrittura con macchina da scrivere alla videoscrittura); p. 401 n. 10 (approfondimento sul concetto di *prostituzione*); p. 407 n. 18 (ampia citazione bibliografica che documenta un'affermazione a testo) ecc.

<sup>12</sup> Seconda delle tre *pièces* pubblicate in VITALIANO TREVISAN, *Wordstar(s): trilogia della memoria*, Milano, Sironi 2004.

Però, forse, mi dico scrivendo, per una volta la cosa ha un senso, visto che siamo capitati proprio nell'occhio di uno dei peggiori punti di congestione della metropoli, così che anche il flusso di parole si prende nel vortice e finisce per attorcigliarsi su sé stesso. (W, p. 568)<sup>13</sup>

La consapevolezza della convergenza matura, si noti, nell'atto stesso dello scrivere («mi dico scrivendo»), e dunque la scrittura si configura come pensiero in atto del soggetto, luogo della sua presa di coscienza. Ma non è ancora tutto. Trevisan finirà per attribuire alla scrittura una responsabilità ulteriore e direi cruciale, collocando in essa le condizioni stesse della propria consistenza di soggetto scrivente: «[...] per via della scrittura, ero già in lotta con me stesso per conto mio, e non avrei retto, o non avrebbe retto la scrittura, *che è lo stesso*», W, p. 525, c.vo mio).<sup>14</sup> Ecco infatti che la soglia della follia è identificata dal lettore nella forma (letteraria) che è sul punto di disfarsi, e che ricostituendosi infine nella punteggiatura e nella sintassi restituisce un soggetto nuovamente presente a sé stesso, nuovamente capace di *riconoscere* gli opposti:

E infatti: cinque passi, destra e spariscono le virgole mentre mi dico: non posso continuare a camminare su e giù come un ossesso si apre una finestra no forse due e vedo muoversi una tenda impressione che qualcuno mi osservi certo che qualcuno più di uno mi osserva perché due settimane cazzo e già si sono fatti la loro idea del cazzo e mi guardano come un vitello a due teste io che non ho né merito né colpa né merito né colpa né merito finestra che si apre forse no forse chiudeva due passi stop. So riconoscere se apre o chiude. (W, p. 512)

Se dunque sintassi e narrazione diversive riproducono nel testo ad un primo livello il flusso dei pensieri dell'io-narrante; quindi il caos dell'urbanizzazione bulimica e compulsiva della provincia vicentina; e sono nel contempo omologhe alla conseguente gesticolazione di una vita frammentata tra mille lavori, nessuno veramente appagante, nessuno mai definitivo (il «lavoro stabile», a tempo indeterminato, mai ottenuto – mai voluto – dal narratore-personaggio) e dunque alla correlata instabilità emotiva e psichica del personaggio-narratore; rimane che quelle diversioni sono irretite entro la norma linguistica ed entro una forma purchessia, cui è devoluta una funzione fondamentale proprio in virtù del nesso biunivoco tra scrittura e soggetto che la pensa. Rimane cioè in definitiva che la lingua in Trevisan è priva di deviazioni grammaticali: aliena alla simulazione di un caotico parlato-parlato consueta

<sup>13</sup> La crasi di forma e informale, o piuttosto la risoluzione dell'informale nella forma, è oggetto di alcune osservazioni di LUDOVICA DEL CASTILLO, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», 65 (2017), pp. 103-104, che rinvia ad un passo di quel testo in cui è già formulata la corrispondenza di cui si discorre: «Non dovrà perciò sorprendere se, per come va formandosi il presente scritto – presente scritto non è male – i salti di tempo, di luogo e financo di argomento tendono a succedersi in modo apparentemente gratuito, caotico, disordinato. In fondo, visto l'oggetto, ovvero il territorio in cui ci muoviamo, se è vero che in uno scritto la forma e il contenuto devono specchiarsi l'una nell'altro fino a confondersi, cosa di cui l'autore è intimamente convinto, come potrebbe essere altrimenti?».

<sup>14</sup> Così ancora nel postumo V. TREVISAN, *Black Tulips*, cit., p. 5: «E vivere o scrivere, che poi, per chi scrive, è lo stesso [...]».



ad altri scrittori e ad altri momenti della narrativa italiana più recente, così come estranea ad ogni forma di sperimentalismo.<sup>15</sup> La forma narrativa è un sistema instabile ma *consistente* («un progetto di scrittura che sta in piedi per conto suo», si è visto, n. 1): «non rinuncerò a fare ordine», scrive il narratore mentre rientra al lavoro lasciando «la palude» (W, p. 530), e appunto «la scrittura [...] è utile per costruire ponti o per fare ordine» (p. 514).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni 2006, pp. 31-47; LUIGI MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne 2014, p. 156 e sgg.

<sup>16</sup> La citazione wittgensteiniana è appesa al capitolo dal titolo (plurivoco) *Fare ordine*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni 2006.
- BERNHARD, THOMAS, *Der Untergeber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1983, trad. it. RENATA COLORNI *Il soccombente*, Milano, Adelphi 1985.
- ID., *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971, trad. it. GIOVANNA AGABIO *Camminare*, Milano, Adelphi 2018.
- CONTARINI, SILVIA, *Refusal of work in Italian literature. From Vogliamo tutto by Balestrini to Works by Trevisan*, in *I work, therefore I am. Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, edited by TIZIANO TORACCA and ANGELA CONDELLO, Routledge, London 2019, pp. 211-220.
- CORTELLESA, ANDREA (a cura di), *La terra della prosa: narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma 2014.
- DEL CASTILLO, LUDOVICA, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», 65 (2017), pp. 103-104.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.
- GAMBARO, ELISA, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82 (2020), pp. 68-82.
- GIALLORETO, ANDREA, «Questo scritto non è un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14 (2016), pp. 245-272.
- GIANCOTTI, MATTEO, *Le opere e i giorni. E anche le notti*, in «Corriere della sera - suppl. La lettura», 15 maggio 2016.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne 2014.
- POLICASTRO, GILDA (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose», 15 aprile 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35363> (consultato il 5 luglio 2023).
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- TOMASI, FRANCO, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, in *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di FRANCO TOMASI e DAVIDE PAPOTTI, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang 2014, pp. 91-111.
- TOMASI, FRANCO e MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur». *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di MARIO BARENGHI, GIUSEPPE LANGELLA e GIANNI TURCHETTA, Pisa, ETS 2012, pp. 327-338.
- TREVISAN, VITALIANO, *Wordstar(s): trilogia della memoria*, Milano, Sironi 2004.
- ID., *Works* (2016), Torino, Einaudi 2022<sup>2</sup>.
- ID., *Black Tulips*, Torino, Einaudi 2022.



## PAROLE CHIAVE

Vitaliano Trevisan; Works; stilistica; narrativa contemporanea; tecnica narrativa



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Bozzola è professore di Linguistica italiana presso l'Università di Padova. Principali linee di ricerca: la prosa letteraria tra Cinque e Seicento (*Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, L. S. Olschki 2004); la tradizione della lingua poetica italiana (*La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino 2012); metrica, sintassi e lingua poetica tra Otto e Novecento (*Seminario montaliano*, Roma, Bonacci 2006; *L'autunno della tradizione*, Firenze, Cesati 2016); lingua ed espressione dell'alterità nelle prose di viaggio (*Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento*, Roma, Salerno 2020); la lingua e lo stile di Calvino (*Forme e figure della saggistica di Calvino*, con Chiara De Caprio, Roma, Salerno 2021).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO BOZZOLA, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.