



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale

in Lettere Moderne

Tesi di Laurea

*"Come pensate i vostri ricordi?"  
Rappresentazioni del soggetto nell'opera di  
Vitaliano Trevisan*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando  
Pietro Polliero  
n° matr.2004444 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

*A te, mamma, e alla laurea che non  
hai mai potuto prendere.  
L'ho fatto io per entrambi.*

## Indice

|   |    |
|---|----|
| Introduzione.....   | 5  |
| Capitolo primo: l'autofiction   |    |
| 1.1 postmodernismo e ipermodernismo: la nuova posizione dell'io.....  | 11 |
| 1.2 Autofiction: un paradosso da svelare.....                         | 19 |
| 1.3 la rilettura contemporanea e l'interpretazione del genere.....    | 26 |
| Capitolo secondo: il caso Vitaliano Trevisan                          |    |
| 2.1 la questione italiana e l'autobiografia moderna.....              | 31 |
| 2.2 L'io pubblico e privato: Vitaliano Trevisan tra vita e opera..... | 35 |
| 2.3 Modelli letterari e influenze.....                                | 41 |
| Capitolo terzo: la lettura contemporanea di <i>Works</i>              |    |
| 3.1 l'ultima opera di Trevisan.....                                   | 49 |
| 3.2 Le caratteristiche della narrazione.....                          | 53 |
| 3.3 La vita attraverso il mestiere.....                               | 58 |
| Bibliografia.....   | 66 |



## Introduzione

Nel corso del XX secolo, in un clima di sperimentazione continua, sono molte le forme letterarie che emergono affermandosi nel continente europeo. Dalla totale rottura con il romanzo modernista sino al periodo postmoderno, gli scrittori dell'epoca si orientano verso nuove forme letterarie. La scrittura dell'io in questo frangente occupa una posizione privilegiata. Molti autori scelgono la via della novità letteraria e, alcuni di essi, danno vita a sottogeneri che in poco tempo vanno a posizionarsi in maniera rilevante rispetto alla tradizione. L'oggetto di questo elaborato prende in esame la scrittura dell'io nelle sue trasformazioni contemporanee ed in particolare uno sottogenere specifico che, tramite le sue implicazioni in termini di dialogo con la successiva generazione letteraria, è riuscito a cambiare la concezione di racconto del sé: l'*autofiction*. Questa definizione, introdotta per la prima volta nel 1976 da Serge Doubrovsky, ripensa la scrittura dell'io mescolando ad essa tratti tipici del racconto romanzesco, primo fra tutti la *fiction*, necessaria per l'autore a legittimare un racconto veridico. L'*autofiction* viene analizzata nelle sue peculiarità e nella sua capacità di pensare le memorie di chi scrive in maniera laterale rispetto al classico racconto autobiografico. Ed è proprio nella concezione di memoria che l'autore principalmente preso in esame in questa tesi viene presentato. Vitaliano Trevisan, autore veneto scomparso il 7 gennaio 2022, nel corso della sua carriera di scrittore e sceneggiatore, incarna perfettamente l'ideale di un uomo che è riuscito a distaccarsi dal racconto autobiografico canonico, facendo emergere tratti della sua personalità attraverso il contesto socioculturale del Nordest italiano. Trevisan risulta centrale nell'analisi delle scritture dell'io, in quanto le sue memorie non vengono presentate al lettore in maniera lineare e coesa prendendo come oggetto la propria personalità. Il racconto del sé dell'autore veneto richiede che il lettore esplori il contesto dal quale muovono le vicende. Solo in questo modo l'io dell'autore può essere compreso nelle varie zone d'ombra che Trevisan crea tra sintassi e narrazione.

L'obiettivo di questo lavoro è dimostrare come la scrittura dell'io, in tutte le sue forme, non sia ascrivibile solo e unicamente all'autobiografia in senso stretto, palesando

come la *fiction*, elemento prima relegato al solo racconto romanzesco, possa risultare funzionale alla produzione di un testo dal contenuto referenziale. La ricerca di tale spirito viene perseguito in primo luogo attraverso la descrizione di una forma di scrittura che, per sua stessa definizione, rovescia le norme del racconto veridico. L'*autofiction* rimescola le regole del genere autobiografico, spingendo diversi critici e scrittori a chiedersi dove la verità vada ricercata e se questa possa trovare ragione anche all'interno della pletora di manoscritti che evitano di parlare direttamente di sé. L'obbiettivo perseguito in queste pagine si compie nelle opere di Vitaliano Trevisan che, ponendo al centro del racconto lo spazio antropico veneto e le varie posizioni lavorative occupate nel corso degli anni, riesce a definire la propria esistenza. Nondimeno, ciò che si vuole confutare, è la fallibile concezione per il quale un'opera, che al suo interno contiene elementi stranianti rispetto all'autobiografia, non possa appartenere al racconto del sé.

Il primo capitolo posto all'interno dell'elaborato propone un'analisi approfondita del contesto socio-culturale entro il quale si muovono le nuove sperimentazioni letterarie dell'epoca. Appoggiandosi alle tesi di Raffale Donnarumma, in particolare di *Ipermodernità* (2014),<sup>1</sup> si cerca di definire il periodo postmoderno italiano, inquadrandolo in un'ottica di superamento rispetto alla tradizione precedente. L'ipermodernità, termine utilizzato da Donnarumma per definire questo periodo storico letterario particolarmente complesso, viene analizzata in parallelo alla postmodernità. Procedendo con una disamina delle opere che occupano il periodo dall'inizio degli anni Sessanta fino ai primi anni Duemila, vengono messe in luce le peculiarità dei nuovi protagonisti del secolo, capaci di produrre movimenti letterari e culturali in grado di influenzare le stagioni avvenire, con una particolare attenzione alle scritture dell'io. Una volta inquadrato il periodo storico e le sue complessità, partendo da un'analisi de *Le Pacte autobiographique* (1975)<sup>2</sup> di Philippe Lejeune, viene discussa la definizione di *autofiction* fornita da Doubrovsky all'interno di *Fils*<sup>3</sup> nel 1977, avvalendosi di quanto scritto da Lorenzo Marchese all'interno del saggio *L'io possibile*.<sup>4</sup> Il neologismo, coniato dall'autore francese in seguito ad una successiva pubblicazione, viene discusso nella sua ambiguità attraverso

---

<sup>1</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>2</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>3</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

<sup>4</sup> L. Marchese, *L'io possibile l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa, 2014.

l'approfondimento di vari saggi prodotti dai più rilevanti critici letterari dell'epoca. Da Vincent Colonna fino a Roland Barthes, l'obbiettivo resta quello di esplorare un genere che inizialmente non viene compreso nella sua forza sovversiva. Ciò che si vuole dimostrare, è che se da una parte scrivere *autofiction* significa produrre un contenuto fittizio nelle vesti di autore e protagonista, dall'altra l'utilizzo della *fiction* come meccanismo narrativo contribuisce a creare una realtà alternativa nel quale l'autore può esprimere il massimo della referenzialità.

Il secondo capitolo, rispettando sempre il tema centrale della memoria e della scrittura dell'io, propone l'analisi dell'autobiografia moderna dai primi anni Duemila in poi, concentrandosi successivamente sulle opere di Vitaliano Trevisan. Il tema della memoria diventa perno centrale nella mente degli autori che incominciano a pensare la propria esistenza in ottica non-finzionale, cercando sempre più di aderire al cosiddetto principio di realtà. Trevisan viene presentato in concomitanza alle sue opere, sottolineando come la produzione letteraria sia sufficiente a tracciare una biografia dettagliata dell'autore vicentino. Le opere trattate all'interno del secondo capitolo prendono in esame la totalità della scrittura di Trevisan: dai suoi legami con lo spazio antropico veneto, che emergono principalmente nei *Tristissimi giardini*,<sup>5</sup> sino ai modelli letterari che sembrano essere pedissequamente seguiti all'interno dei primi romanzi. La *Trilogia di Thomas*,<sup>6</sup> in particolare, traccia in maniera esemplare le basi della scrittura dell'autore veneto. Dalle pagine emerge il peso della prosa bernhardiana, accompagnata da uno spirito nuovo, che non si erge a campione di moralità. Avvalendosi di un protagonista, ombra dello stesso autore, come Thomas, chi scrive è in grado di dipingere in maniera realistica un territorio senza necessariamente rispondere ad un principio di realtà, celato dall'etichetta di romanzo.

Il terzo e ultimo capitolo dell'elaborato prende in esame *Works* (2016),<sup>7</sup> l'ultimo lascito di Vitaliano Trevisan, considerato come il testamento letterario dell'autore vicentino. Nell'opera egli riscrive la sua intera esistenza attraverso l'esperienza lavorativa, iniziata dalla prima adolescenza e conclusa alla firma del primo contratto come autore e sceneggiatore di un film il 31 agosto 2002. Il lavoro svolto nell'ultimo capitolo prende in esame l'opera di Trevisan nella sua totalità, con l'obbiettivo di analizzare le

---

<sup>5</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>6</sup> V. Trevisan, *Trilogia di Thomas*, Torino, Einaudi, 2024.

<sup>7</sup> V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016.

peculiarità narrative di chi scrive e svelare il meccanismo autobiografico celato al di là del *memoir* lavorativo. La discussione si concentra inizialmente sul panorama veneto, spazio antropico che l'autore vive e racconta nella sua opera, passando poi alla questione di genere e all'autocommento che Trevisan inserisce nella sintassi di *Works*, creando un legame diretto con il lettore e dando sempre l'impressione di un racconto che si costruisce in divenire. L'ultima parte dell'elaborato è interamente dedicata all'analisi che l'autore fa della realtà veneta e dei suoi abitanti attraverso i mestieri svolti nel corso della vita. Trevisan vive l'esperienza lavorativa come un moto perpetuo destinato a ripetersi in tutte le aziende dove viene assunto. Egli, lottando costantemente contro l'ambiguità capitalista del Nordest italiano, entra in contatto con un mondo che non gli appartiene ma con il quale è costretto a fare i conti per sopravvivere. Dalle giornate passate sui tetti della periferia vicentina, fino ai lavori d'ufficio a stretto contatto con grossi imprenditori locali, l'autore racconta la sua esistenza attraverso i vari mestieri praticati prima di diventare scrittore. La scrittura per Trevisan, un approdo, un nuovo inizio che può essere considerato croce e salvezza di chi per tutta la vita ha combattuto una battaglia che sapeva in partenza di non poter vincere.

In sede di bilancio finale si può asserire che le scritture dell'io hanno attraversato un periodo di successo e cambiamento negli ultimi vent'anni, mutando più volte la propria forma, pur mantenendo sempre lo stesso soggetto: l'io di chi scrive. L'umanità dell'autore e tutta la forza referenziale di un'opera non devono necessariamente passare attraverso un'autobiografia lineare costellata di elementi veridici per essere espressa. Nonostante *Works* non possa essere definito un testo di autofiction in senso stretto, la capacità di Trevisan di raccontare sé stesso attraverso le sue esperienze lavorative, e la volontà di pubblicare la sua opera definendola come romanzo, rimanda alla necessità dell'autore di esprimersi attraverso un principio di fiction. Egli propone una scrittura irriverente, nevrotica e a tratti schizofrenica del panorama veneto e degli abitanti che lo abitano, tratteggiando spesso maschere stereotipate e situazioni che rimandano ad una collettività degradata. Ed è proprio privilegiando il racconto dell'altro e dell'altrove che la vera essenza dell'autore spicca tra i margini delle sue opere.

## Capitolo I

### L'autofiction

#### Postmodernismo e ipermodernismo: la nuova posizione dell'io

Nel panorama letterario del XX secolo, il postmodernismo è emerso come un fenomeno nuovo, scuotendo le fondamenta delle convenzioni narrative e sfidando le convenzioni stilistiche che avevano caratterizzato il precedente paradigma modernista. Il postmodernismo letterario è più di una semplice evoluzione stilistica; è una rottura consapevole con le strutture tradizionali della narrazione, dell'autorialità e della percezione della realtà. Come spiegato da Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità* (2014), quando parliamo di cultura postmoderna è necessario fare una distinzione tra postmodernità, postmodernismo e postmoderno.<sup>8</sup> Infatti, mentre con il termine postmodernità facciamo riferimento ad un periodo storico iniziato intorno alla metà degli anni Cinquanta, segnato dalla crisi economica e da varie altre cause belliche e geopolitiche, quando parliamo di postmodernismo e postmoderno ci riferiamo invero dalla produzione artistico-culturale che vede la luce in Europa, e in Italia, tra il 1965 e il 1995 circa, andando a destrutturare l'idea di modernismo come forma letteraria. La tecnica prima messa in atto dagli autori di quest'epoca prevede la decostruzione del romanzo in una forma autoriale nuova, senza vincoli e volta ad una presa diretta e ironica del discorso senza la mediazione del pathos e della profondità modernista.

Per quanto riguarda la nascita del movimento in Italia, Donnarumma fa riferimento a tre opere esemplari che ben rendono l'idea di un cambiamento irreversibile già in atto. La prima, *Fratelli di Italia* di Arbasino (1963),<sup>9</sup> si propone involontariamente come pietra miliare di una corrente che non aveva ancora trovato sviluppo nel nostro paese. L'autore,

---

<sup>8</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>9</sup> A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963.

riducendo la trama ad un intreccio di eventi dell'Italia dell'epoca, tende costantemente a cadere in un progetto autoriflessivo, cedendo il passo alla narrazione in prima persona che in maniera rocambolesca non riesce a distinguere soggetto biografico reale e voce fittizia. Il meccanismo che si innesca implica la decostruzione del romanzo modernista, attraverso un'ironia che non cerca approvazione e non vuole creare legami positivi o valori alternativi. Dalla scrittura, sempre brillante, di Arbasino emerge la presa diretta del discorso. Non esiste passato remoto o imperfetto, ma solo un "presente piatto"<sup>10</sup> in grado di sminuire e ironizzare i modelli letterari di riferimento e allo stesso tempo rifiutare la retorica dello scandalo, esibendo, in questo caso, la propria omosessualità, senza toni rivendicativi o politici. Arbasino non cerca nessuna sacralità di sorta, anzi, fa sfoggio senza remore della propria irresponsabilità etica, aprendo la strada ad una nuova cultura identitaria delle minoranze per cui nuovi autori degli anni Ottanta e Novanta troveranno terreno fertile.

Arbasino apre alla strada a una serie di nuovi tentativi che andranno a collocarsi in uno spazio che possiamo definire postmoderno. Secondo Donnarumma, la seconda opera a spiccare con effetti più immediati in questo frastagliato clima italiano è *Hilarotragoedia* (1964) di Giorgio Manganelli.<sup>11</sup> Anch'egli rifiuta l'idea di romanzo realistico nella sua forma più "pura", ma, a differenza di *Fratelli d'Italia*, in *Hilarotragoedia* il concetto di parodia e ironia viene esasperato in un gioco di rimandi e collage di vari generi letterari, sapientemente montati insieme per rendere l'idea della morte della letteratura conosciuta dalla generazione precedente. Le parole di Manganelli, in merito al concetto di finzione e al suo collocarsi all'apice della nuova idea di letteratura, rendono al meglio il significato primo della sua opera, per cui l'autore è visto come un giullare privato di senso alla ricerca di una realtà irraggiungibile. All'interno del testo viene asserito dallo stesso autore che non esiste altro spazio che quello della finzione e altra veste che quella ludica, uniche possibilità di sopravvivere in un mondo che altrimenti ignora o annienta. Si può così notare come Manganelli rifiuti l'apertura dell'io al mondo, considerato incomunicabile. Allo stesso tempo viene fornita la dimensione del postmodernismo italiano precedente gli Ottanta: una riflessione critica al concetto stesso di letteratura, che matura attraverso le

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 32.

<sup>11</sup> G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.

opere del maestro europeo Jorge Luis Borges sfociando in ultima battuta nelle pagine di Eco, Barrico o Tondelli.

L'ultima opera, non per importanza, che aiuta a illustrare le caratteristiche di un'estetica postmodernista in Italia sono *Le Cosmicomiche*, di Italo Calvino (1965).<sup>12</sup> Consideriamo questa come l'opera più democratica di quelle appena citate. Calvino, infatti, non si dichiara espressamente contro il romanzo, non vuole aderire a gruppi che ritiene troppo estremisti e non rifiuta apertamente la cultura di massa. La sua ambizione sta nel portare la letteratura nazionale all'altezza dei tempi, quasi considerando il periodo modernista come qualcosa di incompiuto. L'autore in questo caso attinge da vari generi letterari per evadere la linearità romanzesca e dare vita a un'opera che risulti un collage al servizio della lingua. Il narratore non vuole emergere come protagonista, ma piuttosto scomparire dietro mille universi possibili. La commistione di fumetti, fantascienza, mitologia e favola favoriscono la centralità del "racconto per il racconto"<sup>13</sup> in grado di fornire la spinta alla letteratura anni Ottanta.

Spostandoci al decennio successivo, la letteratura postmoderna raggiunge una seconda fase segnata da nuovi interpreti e altrettante novità. Il primo grosso cambiamento che viene segnalato è la nascita della cultura di massa, le cui conseguenze si possono notare anche in ambito letterario. Negli anni di massima espansione nella *New Hollywood* americana, in cui il consumo diventa centro gravitazionale dell'interesse pubblico, anche la letteratura comincia a sentire il peso del capitalismo gravare sulle proprie opere. Durante questo periodo, molti autori che avevano esercitato una certa importanza nelle neoavanguardie, come portatori di pensiero eversivo e rivoluzionario, perdono il proprio potere d'azione. Ogni forma è concessa, ridotta a semplice prodotto di consumo. In questo frangente, gli autori postmoderni sguazzano nella possibilità di manipolazione dei materiali per favorire un principio di piacere senza nessuna remora o principio morale a fare da contraltare. A questo punto si fa fatica a considerare lo spazio destinato alla cultura: non si è più certi della sua funzione critica, sbiadita sotto il segno dell'industria dell'intrattenimento. La risposta degli autori alla nuova mercificazione dell'arte è il rilancio del romanzo tradizionale. Agli inizi degli anni Ottanta, infatti, la seconda fase del postmodernismo inizia all'insegna di una ripresa dei generi che prima venivano rifiutati,

---

<sup>12</sup> I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>13</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 33.

al fine di fornire prodotti facilmente riconoscibili per riempire gli scaffali delle librerie. Dobbiamo comunque considerare che quando facciamo riferimento alla ripresa del romanzo tradizionale, parliamo di una struttura canonica che non subisce cambiamenti sostanziali, ma viene riletta all'insegna dell'ironia e come puro gusto della finzione. Non abbiamo una rivoluzione nella forma, ma una contaminazione di tutta una serie di nuovi temi riletti sotto il segno postmoderno.

Il testo letterario viene completamente svuotato da ogni forma di realismo e la narrativa diventa volontariamente finzione che si esibisce nella sua finzionalità. Quello che gli autori dell'epoca, come riportato da Roland Barthes, vogliono esibire, è l'artificialità dei codici, incapaci di mettere in forma l'esperienza del reale. Il linguaggio si dimostra insufficiente in questo senso, e i narratori sono inermi di fronte alla realtà che viene mascherata e derealizzata. Come rimarcato da Donnarumma, sia in *Ipermodernità* (2014), sia in *Da lontano* (2008), “la sostanziale differenza tra il postmodernismo americano e quello italiano, sta nel carattere prudentiale di quest'ultimo”.<sup>14</sup> Mentre infatti dagli Stati Uniti giungono audaci tentativi di sperimentazione, in Italia si preferisce adottare un approccio mai troppo contestativo verso la tradizione. Ovviamente, il postmoderno italiano può essere considerato alla luce di una libertà interpretativa dei generi e delle forme, ma, siccome non si è mai del tutto esposto alla teoria della *morte dell'autore* di Barthes,<sup>15</sup> le sue opere risultano sempre trattenute rispetto a quelle del movimento oltreoceano.

Quando parliamo di postmodernità, indichiamo una serie di questioni legate in maniera specifica a cambiamenti sociali e politici del periodo che, a partire dagli anni Sessanta, scuotono in maniera significativa il mondo. Il postmodernismo italiano, infatti, va interpretato anche alla luce di una coscienza politica precisa che pian piano si sgretola nella coscienza degli autori. La più celebre disfatta resta sicuramente quella legata al Partito Comunista Italiano, dal quale molti autori dell'epoca, in particolare Calvino, si distaccano in seguito a scelte politiche discutibili, come la presa di posizione sulla questione ungherese (1956). Ciò che emerge è l'incompatibilità tra letteratura post-moderna e politica, considerando anche il fatto che gli autori dell'epoca non amavano parlare di storia presente, preferendo alludere ad essa attraverso un velato giochi di

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 34.

<sup>15</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur*, rivista Aspen, 1967.

specchi. La letteratura sembra poter dire qualcosa del mondo solo quando parla e riflette su sé stessa. Non si parla mai direttamente della storia contemporanea, in quanto tutti i tentativi di farlo sono stati vanificati dalle poetiche neorealiste. Per il postmodernista italiano, il presente risulta incomunicabile proprio per l'impossibilità di mutarlo, vissuto passivamente da osservatore esterno.<sup>16</sup> In questo periodo storico, «la letteratura inizia dove finisce la politica».<sup>17</sup>

La seconda generazione postmodernista negli anni Ottanta vive un periodo di travaglio dovuto alla mercificazione dell'arte. In questo, i vari autori che affollano il panorama italiano, si dividono in posizioni tra loro speculari. Da una parte abbiamo coloro i quali scelgono una letterarietà convenzionale e adatta alle varie ricerche di mercato, intrisa anche di uno sperimentalismo solo apparente, per promuovere una cultura elitaria (Andrea De Carlo, Daniele Dal Giudice, Antonio Tabucchi e Alessandro Baricco); dall'altra i cosiddetti "cannibali", una serie di scrittori che bramano l'istanza dell'autobiografismo all'insegna della rivendicazione di una sorta di "tribù giovanile", impulsiva e sbandata, alla ricerca di una propria identità. Viene rivendicata una scrittura emotiva da autori come Pier Vittorio Tondelli che definiscono l'istanza dell'io come unica scrittura possibile nell'istante. Per Tondelli, non esiste distanza nella riflessione, a costo di pagare lo scotto di un costante stordirsi tra rumori, luci e odori. In questo, la scrittura dei cannibali esprime l'impeto votato ad un'indifferenza euforica, ben distante dai postmodernisti di prima generazione come Calvino, Eco o Manganelli. I nuovi interpreti generazionali non sono interessati all'esilio della letteratura dal contemporaneo, preferendo sguazzare in quel mandato sociale rifiutato dai loro predecessori. L'azzeramento della tradizione, sino ad allora impensabile, coincide con il desiderio di sfogliare in maniera disinvolta la storia in una finta ricerca espressiva, che finisce molto spesso con il restituire solo una piattezza narrativa.

A metà degli anni Novanta, anche i cosiddetti cannibali finiscono per arrendersi al romanzo di consumo, tanto che alcuni di essi decideranno addirittura di smettere di scrivere. La cultura postmoderna finisce per spegnersi lentamente, troppo debole per affrontare le sfide del contemporaneo. Dal 1994, con l'inizio della cosiddetta seconda

---

<sup>16</sup> Come sottolineato da Donnarumma in *Ipermodernità*, il cambio di prospettiva fra l'atteggiamento degli scrittori di questa fase sulla vita pubblica e l'«engagement postbellico» è l'oggetto di B. Pischetta, *scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

<sup>17</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 53.

repubblica, la posizione dei vari artisti cambia. In un'Italia ormai consumata dal capitalismo, autori e registi partecipano alla retorica dell'opposizione esercitando denunce e dissenso all'interno delle proprie opere.

Prima di prendere posizione rispetto alla questione ipermodernista, dobbiamo considerare quel sentimento di smarrimento che pervade l'autore contemporaneo dei primi anni Duemila, specialmente in Italia. Al contrario di quanto accadeva nelle politiche del postmoderno, infatti, vediamo emergere una nuova necessità del racconto in presa diretta e della denuncia sull'attualità. Il romanzo italiano contemporaneo sembra tornare ad una sorta di istanza narrativa originaria, in base al quale le storie vengono presentate come vere e il narratore simula un finto diarismo o autobiografismo. In questo periodo storico, pervaso dal dilagare dei *mass media*, «l'illusione realistica viene sempre presa per buona, in un rimando di storie che risultano e che suscitano allo stesso tempo fascino e incredulità».<sup>18</sup> Ma il paradigma dell'incredulità in questo caso funge solo come meccanismo metanarrativo in un gioco estetico che accontenta autore e lettore stesso. Il realismo si afferma solo come soddisfacimento del bisogno di una soggettività che risulta debole e fragile nel rifiutare questo autoriconoscimento. Il narratore, quasi sempre in prima persona, comincia a cedere il passo al non detto, esibendo un realismo che non lo invita ad entrare nella vicenda, ma dal quale egli si vuole distaccare, preferendo rimanere sulla superficie delle cose in modo tale da renderle non del tutto comprensibili.

La scrittura respinge consapevolmente la parte d'inconscio che tenta di avvicinarsi all'evento nascosto, temuto o respinto, assottigliando al massimo la descrizione del materiale di realtà, che non è più oggetto di interesse. Il racconto in presa diretta, dunque, figlio di una generale spinta al realismo, nasconde invece l'impossibilità del narratore di possedere quella realtà che sembra quasi sfuggirgli di mano. Per quanto l'io occupi in larga misura lo spazio del racconto, non può mai davvero possederlo. Sulla criticità del soggetto narrante ci vengono dati ottimi spunti di riflessione da Vitaliano Trevisan (1960), nell'opera *I quindicimila passi* (2002), che verrà trattata nel dettaglio più avanti.

Degli anni Novanta un altro fenomeno ha investito il campo letterario, durante e dopo, il declino di quello che abbiamo definito post-moderno: l'ipermodernismo. La categoria di ipermodernità viene elaborata e teorizzata per la prima volta in Francia da pensatori e sociologi quali Paul Virilio, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Nicole Aubert e

---

<sup>18</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 84.

Sébastien Charles. Tali studiosi tengono però ad attribuire al termine due accezioni differenti. Da un lato, l'ipermodernità si colloca in parallelo allo sviluppo del postmoderno, condividendo lo stesso periodo cronologico. D'altro lato, viene vista come una evoluzione del paradigma precedente, aprendo la strada a nuove forme letterarie. Tuttavia, definire l'ipermodernità in modo univoco risulta complesso, poiché non può essere staticamente circoscritta nel tempo e nello spazio. In questo contesto, ci limitiamo a sottolineare che, a differenza della netta rottura del postmoderno, l'ipermodernità sembra manifestarsi come un graduale scivolamento, talvolta sovrapponendosi al suo predecessore. Per riprendere Donnarumma, possiamo dire che «l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero».<sup>19</sup>

Sulla base di quanto rimarcato da Donnarumma, consideriamo questa ipotetica palette di colori come le varie sfumature di una crisi che si sta tuttora consumando. L'affermazione del capitalismo, la crisi economica e l'attività politica e civile dagli anni Ottanta in poi vedono una nuova realtà, molto distante dagli anni Settanta e dai moti del Sessantotto. L'ipermoderno tenta una ripresa di quella che possiamo definire come attività critica, ma, nella sua consapevolezza, accetta che la scrittura non possa più produrre atti rivoluzionari e che questa non rappresenti più alcuna forza riformatrice.<sup>20</sup> Ipermodernità e postmodernità potrebbero essere dunque considerate come due facce della stessa medaglia. Non si tratta di una nuova epoca che supera quanto l'ha preceduta, ma di un cambiamento perpetuo, prodotto dal contemporaneo che evolvendo resta sempre lo stesso.

Uno dei primi cambiamenti che possiamo notare proprio a partire dagli anni Novanta, in un'epoca che potremo considerare come ipermoderna, è l'attenzione alle forme di *fiction* e *non-fiction*. Per la prima volta l'importanza data a tali categorie acquisisce rilevanza in un panorama letterario che all'orizzonte risulta cambiato. Mentre il pensiero postmoderno categorizzava tutte le forme letterarie come essenzialmente fittizie, il punto di vista ipermoderno assume l'arduo compito di opporsi a una universalizzazione dell'artificio. In questa prospettiva, si vuole discernere il grado di

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 104.

<sup>20</sup> B. Latour, *Non siamo mai stati moderni* (1991, 2009), Milano, Eleuthera, 2009, p. 199: «sperare di uscire dal postmodernismo ridiventando o restando “risolutamente moderni”, come sostengono a gran voce tanti pensatori, è senza dubbio ancora più assurdo che rimanere postmoderni».

finzione all'interno del tessuto testuale, cercando di separarlo da elementi che possono apparire più veritieri. Rimane invariato il paradigma postmoderno che trattava ogni espressione letteraria come un costrutto artistico, capace di ricostruire eventi senza la diretta immediatezza dei fatti trascritti sulla pagina. Quello che cambia è la distinzione dell'artificio letterario dalla visione che considera ogni forma di scrittura come pura invenzione. Questa nuova spinta apre la strada a tutta una serie di possibilità che fino ad allora venivano liquidate in una prospettiva finzionale.

All'interno del panorama italiano gli autori cominciano a prediligere la scrittura di forme narrative non romanzesche. La categoria di romanzo viene ora apposta alle opere solo per fini di marketing, ma il rifiuto della forma comincia ad essere una realtà con il quale fare i conti. Si vuole dare forza al racconto per far sì che esso eserciti sul pubblico una leva emotiva capace di coinvolgere il lettore nella sua soggettività. L'ipermoderno si fa quindi carico di una svolta narrativa che si propone di educare le nuove generazioni di autori ad una diversa concezione di fiction con forme letterarie in grado di scardinare il vecchio paradigma che vedeva quest'ultima solo come una mera falsificazione della realtà.

Sulla serie di problemi che riguardano la coppia realtà-verità, è più volte intervenuto il filosofo italiano Giorgio Agamben che, rifacendosi ai concetti di *testis* e *martis*, ha spiegato come vi sia una consistenza non giuridica della verità, poiché il compito del diritto è quello di emettere un giudizio e non dire la verità nella misura in cui questa possa essere considerata eticamente giusta.<sup>21</sup> Le considerazioni di Agamben portano alla teoria letteraria una chiave di comprensione tra postmodernità e ipermodernità. Infatti, negando la possibile fedeltà ai fatti e alle cose di un realismo testimoniale, le tesi postmoderne vengono messe in discussione. Se infatti alla metà degli anni Ottanta si tenta di scardinare il principio di verità, con la ripresa ipermodernista si tenta di ripristinare i diritti di quest'ultimo, andando oltre lo scetticismo. La testimonianza supera il documento, analogamente alla verità che va oltre la realtà. Mentre la testimonianza richiama la responsabilità di chi la pronuncia, la verità esiste indipendentemente dai nostri discorsi. Ciò di cui dobbiamo persuaderci rappresenta la verità, mentre la realtà è ciò che deve essere oggettivamente esposta. La credenza nell'empirico come fondamento è

---

<sup>21</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, in part. pp. 13-36.

insufficiente; la finzione non equivale a falsità. È proprio questo che legittima il tessuto di artificio, la formalità rituale e la maschera indispensabile per l'esistenza della letteratura.

Negli autori si instilla l'ossessione di volere raccontare i fatti in maniera aderente ad un ipotetico principio veridico che viene man mano a scemare: «la verità combatte contro il puro ordine dei fatti, senza riuscire ad emanciparsene fino in fondo». <sup>22</sup> In questo, il realismo testimoniale e le scritture dell'io si scontrano, cercando di compensarsi l'un l'altro senza risultati di sorta.

È essenziale esplorare a questo riguardo la definizione stessa di autore, ovvero la figura responsabile della creazione del testo. Secondo Agamben, che stabilisce un collegamento tra autore e testimone, emerge la prospettiva che ogni testimonianza sia intrinsecamente un atto di autorialità. In questo contesto, la testimonianza viene integrata e rivendicata come parte integrante del processo creativo dell'autore. Agamben tiene a chiarire che il rapporto tra scrittura e mondo testimoniato va ad escludere illusioni di rispecchiamento e immediatezza, in quanto tale è sempre mediato e garantito dall'autore-testimone. Così facendo, si pone in maniera perentoria verso la linea anti-referenziale presa dai postmodernisti, andando a destrutturare la linea di pensiero che fino ad ora aveva primeggiato in Italia.

Nel definire l'autore-testimone, dobbiamo sempre considerare che egli vive in un duplice processo, tra soggettivazione e desoggettivazione, in quanto la testimonianza prevede sempre una responsabilità etica verso ciò che è testimoniato. La strada che percorrono gli ipermodernisti si rivela quindi opposta alla morte dell'autore teorizzata da Roland Barthes da una parte, e alle logiche moderniste che osteggiavano in tutti i modi le scritture dell'io dall'altra. Nella nuova cultura ipermoderna, l'autore-testimone si fa strada per compiere la riabilitazione del soggetto.

### Autofiction, un paradosso da svelare

Quando parliamo delle scritture dell'io si fa sempre riferimento a un principio di realtà che per costituzione stessa del genere non dovrebbe mai essere fallace. Pensando

---

<sup>22</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 127.

ad esempio alle *Confession* (1782) di Jean-Jacques Rousseau, riconosciamo nel testo un io che con chiarezza ci conduce tra i meandri di una verità svelata, attraverso quella che comunemente chiamiamo Autobiografia, che per definizione si contrappone al racconto finzionale e allo stesso tempo permette al lettore di entrare in contatto con l'io profondo di chi scrive. Tuttavia, nel corso dei secoli questo principio è stato più volte disatteso, rendendo permeabili i concetti di realtà e finzione, ponendoli volontariamente sullo stesso piano in un gioco di specchi e rimandi. La sfida che ci si pone è pertanto quella di analizzare una delle scritture dell'io più controverse: l'Autofiction. Descrivere la nascita del termine, le sue peculiarità, ma soprattutto riflettere sul controverso processo di appropriazione e interpretazione del genere da parte degli autori.

Il termine autofiction nasce come neologismo coniato da Serge Doubrovsky all'interno dell'opera *Fils* (1975). Ma, prima di discutere dell'opera, delle sue caratteristiche e del significato del termine attribuito dall'autore stesso, dobbiamo necessariamente fare un passo laterale rispetto alla pubblicazione dello scritto, per parlare di un'altra opera che si rivelerà cuore pulsante dell'analisi di Doubrovsky e sostanzialmente il più rilevante termine di paragone della questione autobiografica.

Sempre nel 1975, infatti, Philippe Lejeune, pubblicò *Le Pacte autobiographique*, opera che si occupa principalmente dell'autobiografia moderna e delle sue funzioni comunicative, in contrapposizione alla prosa di invenzione (*fiction*). Questo saggio diventa ben presto una pietra miliare della discussione sull'autobiografia, in quanto si propone una volta per tutte di sistematizzare i confini del genere autobiografico e di porre uno statuto a ciò che, secondo la sua analisi, può rientrare nei canoni di questa specifica scrittura dell'io. Secondo Lejeune, l'autobiografo mette sé stesso nel testo come personaggio principale e racconta la storia della sua vita cercando di essere il più sincero possibile. Il padre di questa pratica, non attribuibile a nessun'altra scrittura dell'io, è sicuramente il già citato Jean-Jacques Rousseau, che, all'interno delle sue *Confessions*, raggiunge un livello di messa a nudo praticamente totale.<sup>23</sup>

La prima questione sollevata dal saggista francese all'interno dell'opera è la costruzione del patto stesso in riferimento a tale principio di realtà. Infatti, nel momento in cui l'autore di un'autobiografia sceglie di raccontarsi, crea un patto con il lettore, nel

---

<sup>23</sup> L. Marchese, *L'io possibile l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa, 2014.

quale stabilisce che quanto viene e verrà raccontato è accaduto veramente. Ovviamente in questo momento è cruciale l'approccio del lettore al testo, che deve scegliere di fidarsi delle parole dell'autore, accettando quindi implicitamente il patto autobiografico, in contrapposizione a quello che viene definito "patto romanzesco/finzionale", nel quale l'autore riconosce che ciò che viene letto sia effettivamente inesistente nel mondo reale. Lejeune stesso, all'interno della sua opera, asserisce che «Simmetricamente al patto autobiografico si potrebbe mettere il patto romanzesco, che avrebbe in sé due aspetti: pratica manifesta della non-identità (...) e attestazione della fittività».<sup>24</sup> Il saggista insiste pertanto nel porre un forte linea di demarcazione, notando delle differenze evidenti tra lo statuto dell'autobiografia e quello del romanzo. Ovviamente, come ricorda Marchese, il fatto che il patto autobiografico preveda un principio di fiducia secondo cui il lettore si affida alla veridicità delle parole dell'autore, non garantisce che quest'ultimo non possa mentire, romanzare, oppure omettere delle parti cruciali. Anzi, questa sembra essere quasi prerogativa dell'autobiografia di Rousseau, che mischia le premesse paratestuali di confessione, con una prosa spesso menzognera.

Il patto autobiografico prevede delle differenze sostanziali con quello finzionale non solo da un punto di vista della veridicità della prosa, ma soprattutto dai rapporti stretti all'interno del testo. Il rapporto che intercorre tra chi scrive, il protagonista e il narratore si rivela alquanto stringente all'interno dell'autobiografia. Lo stesso Lejeune, nella sua opera, richiama un certo grado di attenzione nel lettore quando si deve accostare al testo autobiografico. Secondo lui, infatti, chi legge viene investito di un dovere interpretativo e di una funzione narrativa all'interno dell'opera stessa. Tutte queste considerazioni avanzate dal critico francese non fanno altro che legittimare quanto segue in merito all'*autofiction*. Definendo un canone per l'autobiografia, molti autori vanno ad escludersi, non riconoscendosi nello statuto di questa particolare scrittura dell'io. Da questo assunto partirà la riflessione di Doubrovsky.

Nel 1975, il critico russo Serge Doubrovsky, sta scrivendo quella che all'inizio definisce come autobiografia romanzata, dal titolo *Monstre*. Trovandosi però in difficoltà nell'includere la sua opera in un genere ben definito, sceglie di riflettere sullo statuto stesso portato avanti dal collega Lejeune, ed è qui che arriva la svolta. Uno spazio, un'assenza, o per meglio dire una casella lasciata vuota dal critico francese all'interno del

---

<sup>24</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

saggio, permette a Doubrovsky di inserire ciò che gli serviva per definire la sua opera, collocandola in uno spazio vuoto che acquista legittimità.

(...) non sono sicuro dello statuto teorico della mia impresa, ma ho desiderato con forza riempire quella “casella” che la sua analisi aveva lasciato vuota, ed è un vero e proprio desiderio ad aver legato all’improvviso il suo testo critico a ciò che io andavo scrivendo, se non alla cieca, per lo meno in una semi-oscurità<sup>25</sup>.

Nel 1977 l’opera viene pubblicata con il titolo di *Fils*, e da qui estrapoliamo la volontà di scontrarsi con il concetto stesso di autobiografia. L’autore, in questo caso, cerca volutamente di far collidere il mondo del romanzo con quello dell’autobiografia in un’attitudine paradossale che vuole evidenziarne la contraddizione. Unire due generi che per antonomasia vengono definiti, anche dallo stesso Lejeune, agli antipodi, sembra essere la massima aspirazione dell’autore russo. L’autobiografia, nella prosa di Doubrovsky, si rivela un racconto intriso di distorsioni, saturato di elementi romanzeschi eccessivi, che ne plasmano una categoria audace, al di fuori di ogni sistema e deliberatamente confusa. Sebbene le premesse dell’autore fossero quelle di allargare le capacità della forma-romanzo, dalla lettura del testo sembrano esserci delle evidenti contraddizioni. Per questo, la natura stessa dell’autofiction andrà ricercata nel paratesto, che in maniera più o meno perentoria, in quanto sempre allusiva nel porsi, fornisce la prima definizione di autofinzione:

Autobiografia? No, è un privilegio riservato, in bello stile, alle persone importanti sul viale del tramonto. Finzione di avvenimenti e fatti strettamente reali: se si vuole autofinzione, di aver affidato il linguaggio di un’avventura all’avventura del linguaggio, fuori dalla saggezza e dalla sintassi del romanzo, tradizionale e nuovo. Incontri, fili di parole, allitterazioni, assonanze e dissonanze, scritture poste prima o dopo la letteratura, concreta, come si dice nella musica. O ancora, autofrizione, pazientemente onanista, che spera ora di far condividere il suo piacere <sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Lettera del 17 ottobre 1977, citata dallo stesso Philippe Lejeune in *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

<sup>26</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001, p. 10.

Già dalle prime parole, notiamo come lo scrittore russo si ponga in maniera quasi ironica verso il concetto stesso di autobiografia, come a farsene burla. Questo gioco provocatorio rivela la volontà di Doubrovsky di un doppio rifiuto. Da una parte il rifiuto verso l'autobiografia, considerato genere per pochi eletti, solitamente affidato a chi la sua vita l'ha già vissuta; dall'altra verso il romanzo, categoria ritenuta inconciliabile con la propria prosa che volutamente fugge da qualsiasi tipo di definizione. Forma e contenuto si amalgamano in un continuo sperimentalismo linguistico che concede alla narrazione il compito di farsi discorso metaletterario. Significativo il fatto che il termine *autofiction* non compaia in copertina, ma venga volutamente posto in *prière d'insérer* e solo nelle edizioni successive spostato nel paratesto. Doubrovsky vuole dimostrare come all'interno dell'autobiografia ogni tentativo di rivelarsi sia in realtà solo una più profonda finzione. Non può esserci, per lui, un rapporto diretto con l'inconscio che porti alla verità, ma solo un'ulteriore falsificazione dei fatti perpetrata attraverso una scrittura che, rifiutando di prodursi nell'attimo stesso, non fa altro che mentire ad autore e lettore nello stesso momento.

La fallacia argomentativa dell'autofinzione sta però nella sua stessa definizione. Come distinguere, infatti, il racconto finzionale dalla parte ritenuta reale? Come accertarsi che la veridicità del racconto e la sua controparte non appartengano una alla categoria dell'altra? È proprio su questo dualismo che si gioca anche l'equivoco stesso dell'autofinzione. Ora, non ci soffermeremo più di tanto sulla trama di *Fils*, in quanto risulterebbe superflua all'analisi, ma andremo ad indagare come nel testo i rimandi tra realtà e finzione siano orchestrati. Leggendo il testo, non si ha quasi mai la sensazione di imbattersi in parti di estrema finzione, fatta eccezione per un colloquio che il protagonista, Doubrovsky stesso, intrattiene con il proprio psicanalista, che occupa la parte centrale dell'opera. In questa sezione la perizia viene svolta in maniera molto dettagliata e piena di dettagli, tanto da far sospettare il lettore che quanto riportato possa essere inventato, ma questo non basta a porre come preponderante un qualche meccanismo di *fiction* all'interno del testo, o ancora a bilanciarne il contenuto veridico. Per la critica, infatti, la definizione di *autofiction* fornita nel paratesto da parte dell'autore, non coincide poi con il contenuto proposto. All'atto pratico, *Fils*, si rivela essere un'autobiografia che racconta una giornata dell'autore, narratore e protagonista vissuta a New York tra una seduta psicoanalitica e la preparazione di una lezione universitaria. Il rimando alla vita

dell'autore si rivela anche come entità storica legata alla Seconda guerra mondiale. Doubrovsky, ebreo di nascita e naturalizzato russo, si muove per le strade della città libera americana. Allo stesso tempo la psicoanalisi viene legata a doppio filo con la professione di docente universitario di letteratura francese e la presentazione della lezione su *Phèdre* di Jean Racine. Per tutta la durata del testo, dunque, il referenziale supera di gran lunga la *fiction*, finendo per rispettare i canoni di un patto autobiografico dal quale l'autore voleva disconoscersi. Lo stesso Doubrovsky ritratterà parzialmente la sua posizione anni dopo rispetto alla questione di genere, cercando di chiarire quanto scritto in copertina:

Ho scritto romanzo in piccolo sulla copertina, instaurando così un patto romanzesco per attestazione di fittività, semplicemente perché mi ci sono trovato costretto, malgrado l'insistenza inesauribile della referenza storica e personale (...).<sup>27</sup>

Per quanto l'autore consideri l'opera un romanzo, almeno da un punto di vista editoriale, questa non solo rispetta il patto autobiografico, ma cede ad una *fiction* forzata nel contenuto. Possiamo dire che la prova di finzionalità si risolve prettamente solo nel campo metaletterario, più che in quello contenutistico, e che la *fiction* abbia uno spettro semantico riconducibile, più che alla categoria del falso, a un criterio tematico che si riferisce al campo inclusivo dell'immaginario e non semplicemente dell'inventato dal nulla.

Tra le varie critiche mosse al paratesto di *Fils*, una delle più rilevanti risulta essere quella di Jacques Lecarme, che asserisce:

l'autofiction non si oppone più all'autobiografia, ma ne diventa, se non un sinonimo, una variante di riuso (...) Cosa resta allora della finzione, tranne un annuncio generico al quale tutti i lettori non danno necessariamente la loro adesione, ma che permette di aggirare molte censure? Dei giochi di condensazione e di spostamenti che riorganizzano il tempo della vita in un tempo della narrazione, un lavoro di stile che è anche un gioco di parole permanente, e che si difende bene come la messa in parole dell'espressione vissuta. Così l'autofiction diventa, per effetto di una piccola astuzia trasparente, un'autobiografia senza catene.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse* in «L'Esprit createur», XX, 3, 1980, p. 89.

<sup>28</sup> Jacques Lecarme, *L'autofiction: un mauvais genre?* in *Autofictions et Cie*, cit. pp. 227-228.

Anche qui, viene sottolineato come *l'autofiction* non si ponga in un'ottica di superamento del discorso autobiografico, ma il più delle volte si posizioni lateralmente rispetto ad esso. Dall'analisi di Lacarme emerge come Doubrovsky abbia giocato con questo spazio vuoto, lasciato in precedenza da Lejeune, per liberare un genere dal vincolo delle definizioni, che lo stesso critico francese aveva tentato una volta per tutte di incatenare.

Quando leggiamo *Fils*, una delle peculiarità che spicca, è sicuramente il costruirsi del discorso e della narrazione nell'attimo in cui questa avviene. Una narrazione in presa diretta. Lo stesso autore, nel corso degli anni, ha tenuto più volte a sottolineare come la sua prosa si costruisce nel testo, ovviamente solo agli occhi del lettore, nel momento in cui accadono i fatti, schiacciando gli eventi in un eterno presente che prende le distanze dai tempi dell'autobiografia classica. Questo costruirsi nell'attimo diventerà poi prerogativa anche delle successive opere di autofiction e permetterà di instillare nel lettore un senso di verità quasi assoluta, ma che, allo stesso tempo, schiva qualsiasi tipo di approccio con la psiche e l'inconscio del protagonista, che risulta ermeticamente impenetrabile nel suo presente. Questo meccanismo di piani temporali viene portato all'estremo quando, durante la lezione universitaria tenuta su Racine, la spiegazione di *Phèdre* viene alternata ad un monologo interiore dell'autore/protagonista, andando così a decostruire la prosa da un punto di vista grafico, causando un voluto spaesamento anche nel lettore.

Impossibile tralasciare come, all'interno del racconto di Doubrovsky, la psicoanalisi occupi uno spazio preponderante, quasi come se questa fosse la causa scatenante del rifiuto autobiografico. Non solo perché questa occupa uno spazio rilevante all'interno del testo, ma anche perché la figura dello psicoanalista, il Dottor Akaret, è l'unico personaggio che si confronta direttamente con la mente prismatica dell'autore.

Da questa analisi possiamo asserire come lo spazio dell'autofiction debba molto all'approccio freudiano, tanto da esserne quasi una sorta di conseguenza indiretta. Con l'avvento di Freud, tutta la letteratura viene ad essere necessariamente finzione, poiché dal momento in cui l'autobiografo cede il passo al racconto e mette a testo i fatti, questi diventano necessariamente *fiction*, estrapolata dal proprio tempo e quindi imparagonabile ad un principio di realtà e referenzialità. In questo contesto, citando Marchese: «l'autofiction, si pone come autobiografia postmoderna, e la menzogna contraddistingue

l'autobiografo nato dopo Freud». <sup>29</sup> Nonostante il *monstre* costruito da Doubrovsky risulti molto spesso una forzatura di genere, imbrigliato tra il metaletterario e un continuo costruirsi di intrecci e piani temporali, l'obbiettivo dell'autore resta quello di pubblicare un testo libero, fuori da costrizioni e catalogazioni.

Nel corso degli anni si parlerà a più riprese di *Fils* e del suo carattere ribelle e alle volte irriverente verso la critica, e lo stesso Doubrovsky tornerà a citare la sua opera ridefinendola quasi a piacimento, fino ad arrivare alla distinzione di tre criteri fondamentali per distinguere l'autofiction «1. L'omonimia e l'impegno a raccontare fatti strettamente reali; 2. La natura romanzesca dell'opera; 3. Una configurazione non lineare del tempo del racconto». <sup>30</sup> Anche in questo caso, notiamo come l'autore non solo resti vago in quasi tutte le sue definizioni, lasciando enormi perplessità alla critica, ma allo stesso tempo forzi la configurazione lineare del tempo in modo da far rientrare sempre e comunque la sua opera come ispirazione di genere. Se da una parte concede molto spazio all'interpretazione, dall'altra ci tiene sempre a ribadire come *Fils* sia, e resti per lui, paradigma assoluto dell'*autofiction*.

Il lascito di Doubrovsky non sta tanto nella sua opera in quanto tale, ma nell'aver instillato nel lettore e soprattutto nella critica un nuovo spazio di dibattito. Se è vero, infatti, che possiamo parlare di autobiografia postmoderna, con tutte le riserve del caso, è soprattutto grazie a questo autore.

la rilettura contemporanea e l'interpretazione del genere:

Non passò molto tempo dalla pubblicazione di *Fils* prima che molti studiosi e critici si fecero avanti per dare una propria analisi sull'autofiction. Il primo tra questi, sicuramente tra i più rilevanti, è Vincent Colonna. L'obbiettivo che si pone è sempre quello di allargare il campo del fittizio e dare nuove interpretazioni al neologismo coniato da Doubrovsky, con lo scopo di catalogare tutta una serie di autobiografie romanzate che si rilevano di difficile collocazione. Il lavoro svolto dal critico francese viene raccolto all'interno di due saggi teorici che permettono di comprendere più a fondo il ruolo e il

---

<sup>29</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 63.

<sup>30</sup> Alex Hugues, *Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de Laissé pour conte en janvier 1999*, University of Birmingham, 1999, e *L'autofiction selon Doubrovsky*, intervista con Philippe Vilain contenuta in Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

significato del personaggio-autore all'interno delle opere. Primo tra questi è la tesi di dottorato dello stesso Colonna del 1989: *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Come suggerisce il titolo stesso della tesi, l'elemento preponderante è quello della finzionalizzazione del sé, che l'autore contrappone al romanzo autobiografico, in cui fatti reali vengono innescati da personaggi di fantasia. Non solo la sua proposta riconosce al romanzo autobiografico un alto tasso di referenzialità, ma nega l'erronea convinzione che l'autofiction abbia come obiettivo la corrispondenza ad un dato empirico oggettivo.

Proseguendo nell'analisi del saggio, emerge come Colonna consideri l'autofiction come una rilettura di genere e non come un organismo a sé stante nato dal genio autoriale di Doubrovsky. Per sostenere la sua tesi fa rientrare nella categoria di *fictionnalisations de soi* diverse opere da vari periodi storici, la *Commedia* di Dante, *Ferdynand* di Gombrowicz e *L'Aleph* di Borges, tutti testi che sconfinano in maniera preponderante nel fantastico, allontanandosi dai "fatti strettamente reali" citati da Doubrovsky nella prefazione di *Fils*. Colonna, all'interno della sua tesi, precisa la definizione di *fictionnalisations de soi*, asserendo: «la finzionalizzazione di sé consiste nell'inventarsi delle avventure che ci si attribuirà, nel dare il proprio nome di scrittore a un personaggio introdotto in situazioni immaginarie».<sup>31</sup>

Come considerare allora l'autofiction? Secondo il critico francese, l'autofiction è un'opera letteraria in cui uno scrittore si inventa una personalità e un'esistenza, conservando in tutto la sua identità reale e, come asserito da Marchese, «non ha intenti cronachistici forti quanto nell'autobiografia, anzi, spesso non pare averne affatto, lasciando intatta solo la corrispondenza onomastica autore-personaggio».<sup>32</sup> In sostanza, Colonna non ritiene che l'autofiction coniata in prima battuta da Doubrovsky possa aderire ad un principio di realtà, poiché secondo lui un testo che contiene un certo grado di verosimiglianza autobiografica e narrazione romanzesca, non può essere definito automaticamente come autofinzione. Questa, infatti, si definisce solo nel momento in cui un autore, in prima persona, assume tratti inverosimili o comunque appartenenti alla sfera del fantastico. Allo stesso tempo, il lavoro del critico francese evidenzia come vi siano tutta una serie di altri testi che, proponendo una narrazione tendenzialmente veridica, pur

---

<sup>31</sup> V. Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, Tesi di Dottorato dell'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989, pp. 9-10.

<sup>32</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 69.

nascondendosi sotto il segno dell'assenza, come la protagonista nelle opere di Marguerite Duras, meritino l'attribuzione di *autofiction*.

Un'altra tesi che si aggiunge a quella di Colonna, anch'essa non priva di contraddizioni, proviene dal suo stesso maestro, Gérard Genette. Egli, all'interno della sua opera *Fiction et diction* (1991), definisce l'autofiction come: «un genere essenzialmente paradossale che ha il solo scopo di confondere lettore ma anche l'autore stesso, spingendosi a recensire testi come *Fils* delle «autobiografie vergognose»<sup>33</sup>, rimarcando come le vere autofinzioni vadano ricercate in pochi testi, come per esempio la *Commedia* dantesca. Nondimeno, per dare un contraddittorio alle parole dei due critici francesi, è necessario porsi delle domande: ha senso parlare di autofiction ancora prima della nascita dell'autobiografia? Come può un genere nato dal rifiuto di definirsi, catalogarsi quando ancora questa necessità non era stata esplicitata? Il tentativo di categorizzazione e l'analisi di un termine così ostico da definire non può comunque esimersi dal tenere conto di quasi duemila anni di letteratura, degli studi ad essa affiliati e dalla ricezione di milioni di lettori nei secoli.

Prima di addentrarci nel campo dell'autofinzione italiana e indagare chi, come Vitaliano Trevisan, autore al centro della nostra successiva analisi, si muova sempre in un'eterna zona grigia di genere, occorre fare una ulteriore chiosa. Andando storicamente a ritroso nella definizione dell'*autofiction*, quando facciamo riferimento alla critica francese del secondo Novecento, non possiamo esimerci dal citare anche Roland Barthes, grande saggista, linguistica e semiologo di questo secolo. Egli ritiene infatti che sia impossibile togliere la finzione da un qualsiasi contenuto che abbia a che fare con il referenziale. Per sostenere la sua tesi, espressa chiaramente in molte opere, tra cui *S/Z* (1970), Barthes si concentra principalmente sul concetto di nome proprio, sulla sua importanza e rilevanza quando la *fiction* entra in gioco come meccanismo narrativo. Il personaggio viene visto come un prodotto combinatorio, con implicazioni significative nel campo della scrittura. In *S/Z* Barthes scrive:

Di norma, chi dice *io* non ha un nome (è il caso esemplare del narratore proustiano);  
ma in realtà *io* diventa subito un nome, il suo nome. Nel racconto (e in molte

---

<sup>33</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 86-87.

conversazioni), *io* non è più un pronome, è un nome, il nome migliore; Dire *io* equivale immancabilmente ad attribuirsi dei significati.<sup>34</sup>

È quindi a partire dall'utilizzo stesso del nome proprio che viene alimentata l'illusione di realtà, campo dove l'autore di *autofiction* trae la propria forza di inganno verso il lettore mettendosi in prima persona nel testo. Ciò che per Barthes, quindi, risulta effimero all'interno di qualsiasi forma romanzo, non è tanto il romanzesco o la *fiction* di per sé, quanto l'utilizzo del Nome proprio come forza discorsiva ed espediente narrativo. Il critico francese, nelle sue opere successive, continua ad interrogarsi sul genere autobiografico, giungendo forse al punto più alto della sua analisi all'interno di *Barthes par Roland Barthes* (1975), che Marchese definisce come: «una riflessione sperimentale sull'impossibilità di raccontarsi».<sup>35</sup> L'autobiografia è intesa come un genere deceduto e fallace, incapace di restituire un vero contenuto referenziale.

Il grande intellettuale francese all'interno di questo testo sembra arrivare al massimo dello sperimentalismo, senza cedere mai il passo alla banalità, o a quell'avanguardismo sempre criticato ad autori come Doubrovsky. La costruzione dell'*io* dell'autore passa attraverso varie forme di arte referenziale, prima la fotografia, da lui stesso successivamente discussa a lungo in testi come *La Chambre claire* (1980), poi la letteratura, la prosa e l'arte del camuffarsi tra le righe. A Barthes non interessa mostrare il suo *io* attraverso una costruzione cronologica, né farsi carico di un referenziale che da sempre sembra opprimerlo. Egli racconta la sua idea di letteratura, parti della sua infanzia e della sua vita amorosa tramite scatti, didascalie e capitoli, stando sempre al confine tra autentico e romanzesco. L'autore sa questo e ci gioca, arrivando addirittura a consigliare al lettore: «leggete questo libro come se fosse detto da un personaggio di romanzo». Queste le parole di Barthes, che all'interno del testo, pochi anni dopo aver teorizzato “la morte dell'autore” (1968), scrive:

Non mi dico: «Adesso mi descrivo», ma: «Scrivo un testo e lo chiamo R. B.». Faccio a meno dell'imitazione (della descrizione) e mi affido alla nominazione. (...) Non ho nulla a cui paragonarmi; e in questo movimento, il pronome dell'immaginario, «io», si trova ad essere im-pertinente; il simbolico diventa alla lettera immediato; pericolo

---

<sup>34</sup> R. Barthes, *S/Z* (a cura di Lidia Lonzi), Torino, Einaudi, 1973, pp. 65-66.

<sup>35</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 94.

essenziale per la vita del soggetto: scrivere su di sé può sembrare un'idea pretenziosa; ma è anche un'idea semplice: semplice come un'idea di suicidio.<sup>36</sup>

L'autore presenta un testo che non può essere catalogato, ma che non finge di essere ciò che non è. Non possiamo parlare di autobiografia romanzata, ma allo stesso tempo sarebbe sbagliato attribuire al referenziale la parte preponderante dell'opera. Per quanto anche in questo caso ci si trovi dinanzi a testi particolarmente complessi nella loro costruzione, il tentativo di Barthes e le forme letterarie che egli esprime all'interno delle sue opere risultano più utili alla comprensione dell'autofiction rispetto ai contraddittori tentativi di chi per primo si definiva autofinzialista, in particolare Doubrovsky stesso.

---

<sup>36</sup> R. Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, pp. 66-68.

## Capitolo II

### La scrittura di Vitaliano Trevisan

#### La questione italiana e l'autobiografia moderna

Quando facciamo riferimento alle scritture dell'io, in particolare all'*autofiction*, nel panorama europeo degli ultimi vent'anni, dobbiamo prestare particolare attenzione. Notiamo infatti come, specialmente in ambito francese, la genesi critica dello stesso concetto di *autofiction* sia stata superata in favore di un approccio più sperimentale alla scrittura autofinzionale. Ed è proprio in territorio italiano che questi approcci sperimentali vengono più concretamente realizzati, segnando la stesura di opere originali rispetto al canone francese. A partire dai primi anni 2000, in Italia, si verifica un cambio di prospettive e di tendenze della narrativa, a favore di un nuovo realismo, che accentua l'attenzione alle forme ibride tra racconto testimoniale e romanzo realista di memoria ottocentesca. Anche se non possiamo parlare in maniera del tutto convinta di *autofiction*, in questi anni notiamo un pesante investimento da parte degli autori sulle scritture dell'io, definizione spesso utilizzato da questi ultimi per non cedere il passo alla questione di genere. Alla fine, come asserito da Marchese, «quello che emerge da queste produzioni, è la costruzione di narrazioni in prosa che mettono al centro un personaggio autobiografico corrispondente, nel nome e nei tratti identitari, all'autore».<sup>37</sup>

L'autobiografia, con tutte le sue variazioni del caso, vive quindi una fase di rinnovato interesse nel panorama italiano degli anni Zero. Un panorama nel quale la mercificazione della letteratura ha ormai raggiunto il suo picco massimo e il genere comincia ad affacciarsi a chi con la letteratura non ha mai avuto a che fare. Autobiografie di cantanti, politici e sportivi fanno la loro comparsa nel mercato letterario, dando vita a

---

<sup>37</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p.19.

fenomeni di veri e propri *brand* narrativi costruiti attorno ad una visione categoriale e stereotipata di scrittore. L'autobiografia moderna si propone come genere in grado di intrattenere il lettore, utilizzando la forma-romanzo per la costruzione narrativa e allo stesso tempo fornire un contenuto referenziale affidabile che, avvalendosi della prima persona dell'autore, possa superare l'espressività del romanzo, giungendo ad un più alto grado di quella che viene definita "realtà rappresentata". In questi anni, notiamo come il racconto della realtà che gravita intorno all'esperienza individuale dell'autore assuma un significato nuovo che ora esploreremo.

Seppur si potrebbe pensare che questo ritorno al reale possa non essere consono al genere autofinzionale, dobbiamo considerare come tale asserzione non tenga conto della focalizzazione sull'io di un testo costruito tramite meccanismi di fiction. Non sempre, infatti, la quantità di contenuto referenziale di un'opera riflette il vero io dell'autore; pertanto, è proprio il divario qualitativo del contenuto di realtà a determinare le differenze tra i generi. Come sottolineato infatti dal critico letterario Thomas Pavel all'interno della sua opera *Mondi di invenzione* nel 1988:

La relazione fra la dimensione del mondo e quelle del testo determina ciò che si potrebbe chiamare la densità referenziale di un testo. Se facciamo variare l'ampiezza del testo mantenendo costanti le dimensioni del mondo di finzione, un testo più lungo apparirà diluito rispetto ad uno più corto.<sup>38</sup>

In Italia, la propensione non-finzionale ha avuto un forte sviluppo negli ultimi vent'anni, accompagnata da una presenza autobiografica dell'autore che, anche quando canonicamente non gli compete, interviene nelle vicende, contravvenendo spesso al ruolo storicamente imparziale di cronachista. Un esempio eclatante di tale fenomeno può essere verificato nei testi di Roberto Saviano, in *Gomorra* (2006), in cui l'autore critica e denuncia all'interno dell'opera avvenimenti che fino a quel momento venivano raccontati da una prospettiva esterna. Notiamo quindi come, in questo periodo storico, il punto di maggior interesse attorno al quale gravita la realtà rappresentata, è proprio il doppio movimento dell'autore, come asserito da Marchese:

---

<sup>38</sup> T. Pavel, *Mondi d'invenzione*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-Londra 1988, p. 101.

l'autore si pone come garante degli eventi che racconta, siano pure improbabili o raccontati senza una sufficiente precisione cronachistica, e basa la propria opera di persuasione su una rappresentazione fortemente orientata, personale, contenente qualche piccola correzione alla testimonianza data come veridica.<sup>39</sup>

Considerato il labile equilibrio cui l'autore abitua i propri lettori, si crea dunque una sottile linea nella quale raccontare la realtà ed esserne fedeli risulta quasi secondario rispetto a credere alle parole di chi scrive. Se la *fiction* vuole rimanere rilevante da un punto di vista letterario e documentaristico, deve cominciare necessariamente ad instaurare un nuovo tipo di dialogo con la realtà.

Per quanto riguarda le scritture che mettono al centro l'io autoriale in questo periodo storico, se da una parte abbiamo l'autofiction la *non-fiction novel*, che attraverso tecniche e invenzioni romanzesche facilita la comprensione della realtà da parte del lettore, avvalendosi di procedimenti che soddisfano l'immediata brama di rapide informazioni dell'uomo contemporaneo collocandosi in una comoda posizione di mercato, dall'altra abbiamo sempre *l'autofiction*. In questo, il genere definito dal già citato Doubrovsky, utilizza sempre procedimenti anti-romanzeschi, votati a celare dietro la *fiction* il proprio principio di realtà. Il lettore si trova costretto pertanto allo svelamento, quasi voluto dall'autore, della menzogna certificata e smentita allo stesso tempo sotto la promessa di una "confessione" che crolla alla verifica dei fatti raccontati. Per comprendere al meglio il turbamento e il gioco di rimandi dell'autore contemporaneo viene in aiuto Donnarumma, che analizzando il binomio tra scritture dell'io, afferma:

Testimonianza e documento parlano appunto di questa impossibilità di immediatezza (alla quale, in ogni caso, non ha mai creduto nessuno). Da un lato, infatti, il postmoderno ha lasciato i suoi segni: nessuna ingenuità è più possibile, e il timore della riduzione del mondo a finzione agisce innanzi tutto in chi vi si oppone. Dall'altro, il recupero di elementi modernisti instaura di nuovo quella dialettica fra le parole e le cose che il postmoderno aveva spazzato via, risolvendola tutta e solo a favore del linguaggio.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p.22.

<sup>40</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 147.

Notiamo quindi come Donnarumma presti sempre particolare attenzione alla prospettiva storica di genere, riconoscendo però in questo periodo storico un qualcosa in più. L'ipermodernità fa tesoro del passato rimescolando il paradigma letterario in favore dello stesso linguaggio.

Alla luce delle considerazioni fatte, possiamo dunque asserire che nel panorama letterario degli ultimi vent'anni, quando facciamo riferimento alle scritture dell'io, il cosiddetto realismo venga utilizzato dagli autori contemporanei come mezzo per rivendicare ragioni di poetica e allo stesso tempo non sia garante di un principio di verità. È infatti proprio il dubbio che questo principio venga rispettato ad instillare nei lettori di *autofiction* una tensione di verità più alta rispetto ad una serie di romanzi che si dichiarano "realisti". Il presupposto di una finzione nel tessuto testuale non basta disattendere una verità che nel genere autofinzionale sembra ora più che mai appesa a un filo. Alla base dell'*autofiction* sta un patto narrativo che, come visto nel capitolo precedente (vedi cap.2), si discosta in maniera esplicita dal patto autobiografico presente nel canone indentificato da Lejeune e molto spesso disorienta il lettore dichiarandosi per suo stesso statuto come menzognero. Nonostante queste differenze con il genere autobiografico, a cui spesso viene assegnato l'onere di raccontare la verità e soddisfare il principio di realtà, non è detto che all'*autofiction* sia impedito di interpretare vicende che possano rendere appieno l'idea della condizione umana:

Forse *l'autofiction*, in quanto romanzo di aspetto autobiografico guadagna in potenza rispetto ai *media* non finzionali, perché, riprendendo Aristotele, come ogni opera d'invenzione racconta di verità universali (anche se non sempre verosimili, a differenza di quanto prescriveva il filosofo), di contro al "particolare" ristretto della storiografia.<sup>41</sup>

Possiamo dunque dire che è proprio grazie all'implementazione della *fiction* che le più grandi verità dell'uomo possono emergere senza il dovere del racconto reale. L'autore-narratore-personaggio, può farsi carico di una prosa in grado di trascendere la scrittura dell'io, libera dalla forzatura di dover raccontare una vita, raccontando solo se stessi, spesso attraverso l'altro o l'altrove.

---

<sup>41</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p.40.

## L'io pubblico e privato: Vitaliano Trevisan tra vita e opera

Tra la fine degli anni Novanta e la metà degli anni Duemila, epoca in cui Vitaliano Trevisan opera come scrittore, ci troviamo in un periodo particolare per la letteratura italiana. Una delle poche certezze nell'attuale panorama culturale è l'affermazione, ripetuta da molte parti, della predominanza, nelle ultime stagioni letterarie, di romanzi strettamente legati alla realtà esterna, che cercano di trasporla direttamente sulla pagina. In una ricerca incessante di autenticità, anche solo apparente, trovata nella cronaca, nei documenti, nelle tracce personali o negli eventi di interesse pubblico su larga scala, la letteratura rinuncia ai suoi tradizionali strumenti di finzione per assumere caratteristiche di intermedialità, pregnanza iconica e transitività tra segno e referente, qualità proprie di altre forme di comunicazione sviluppate nel contesto del giornalismo e dei nuovi media. In questo nuovo panorama letterario emerge l'autore che questa tesi si propone di trattare ed esaminare: Vitaliano Trevisan.

Se dovessimo descrivere l'intera produzione letteraria in prosa dell'autore classe 1960 con una parola, che allo stesso tempo rimandi anche ad un'immagine, questa sarebbe certamente una e una sola: Nordest. Non è un caso che quando si cominci a parlare di Trevisan lo si faccia a partire da una coordinata geografica e non da una data, un avvenimento o un percorso di formazione. L'intera produzione dell'autore risulta infatti pervasa da un'immagine netta del contesto in cui egli vive, respira, agisce, lavora e scrive. La sua Vicenza, spesso raccontata con vena critica e sprezzante, si fa protagonista indiscussa dell'opera dell'autore, che dietro l'architettura palladiana e i giardini dei quartieri operai, riesce silenziosamente a celare il suo io. L'autore racconta squarci del suo passato attraverso immagini della periferia diffusa, vivendo in simbiosi con un *landscape* stravolto dalle rovine dell'immediato passato, irrimediabilmente segnato da una riconversione degli assetti industriali che vede l'abbattimento di un passato agricolo ancora vivido in Veneto, in favore di un modello produttivo caratterizzato dall'imprenditorialità diffusa. Un sistema nevralgico e fragile, le cui esigenze logistiche e organizzative hanno guidato la programmazione dello sviluppo territoriale negli anni Novanta.

La vita di Trevisan, cresciuto in una delle periferie operaie, tra le rovine di quel mondo agricolo che non ha fatto in tempo a vivere, si scontra spesso con i ruvidi personaggi spesso stereotipati delle sue opere. L'obiettivo dell'indagine dello scrittore di Sandrigo va oltre gli schemi di una letteratura di denuncia, di protesta e di proiezione ideologica sul futuro basata sulle analisi sociologiche del presente. La sua condanna dello sciacallaggio sui drammi contemporanei è netta, denunciando una retorica costruita su una prospettiva erronea, influenzata dalla vicinanza con le tecniche fotografiche e di ripresa:

Al giorno d'oggi l'immagine, fissa o in movimento, è ben più retorica della parola. In questo senso si corrono meno rischi de-scrivendo a parole, a patto di non trasformarsi in uno di quei professionisti della realtà di cui è pieno il mondo, e di cui certo è strapiena l'Italia, che volteggiano leggeri sulle *periferie diffuse* in cerca di cadaveri. Il tempo di spolparli e di cagare la relativa *narrazione*, e via di nuovo in volo, in cerca di un terremoto, di una guerra, di una qualsiasi sfiga, purché di mercato. (...) Se la *denuncia* è diventata un mercato, e basta entrare in una libreria, o scorrere il programma di un teatro, o andare al cinema, o accendere la televisione, o la radio, o sfogliare un giornale, per rendersi conto che si tratta di un mercato ormai consolidato, significa che, al tempo presente, denunciare una qualsiasi iniquità sarebbe del tutto inutile.<sup>42</sup>

Mentre per i protagonisti di questo nuovo realismo sembra essere necessaria l'attitudine a chinarsi sul territorio per comporre una fedelissima carta del paese, sempre più segnata da confini immaginari o materiali, Trevisan al contrario non sente la nostalgia per un'unità perduta che reputa fittizia e a tratti inesistente: «l'Italia era esattamente questo: un insieme di culture particolari, le più diverse tra loro, tenute da una rete di falsi valori».<sup>43</sup> All'occhio dello scrittore si rivela la scomposizione dell'integrità dei luoghi e delle persone: centri storici divenuti piazze espositive per i grandi marchi delle multinazionali, giardini snaturati che ospitano ulivi trapiantati a scopo estetico e un'insistente retorica commerciale su Andrea Palladio, celebre architetto divenuto simbolo della città vicentina. Nondimeno, l'autore si premura sempre di sottolineare

---

<sup>42</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 8.

<sup>43</sup> V. Trevisan, *Un ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 41.

come la capacità di muoversi all'intero del territorio, descrivendo quasi a diapositive la realtà urbana che lo circonda, assuma un ruolo centrale nella sua azione letteraria: «perché un'azione letteraria possa aver luogo, l'autore deve sapersi orientare nel suo ambiente, deve cioè costruirsi un'immagine spaziale». <sup>44</sup>

Un'opera che sicuramente ci aiuta a capire al meglio non solo il legame di Trevisan con il suo territorio, ma anche e soprattutto il *modus operandi* che egli adotta per parlare di sé senza cadere nell'autobiografismo, è sicuramente *Tristissimi giardini* (2010). Il testo è strutturato in capitoli monotematici che possono essere letti singolarmente, sebbene siano collegati da una trama sottostante focalizzata sul tema della scrittura, sviluppata a partire dalle interazioni tra grafia e biografia. A sostenere l'argomentazione, che riflette la "vita vera", è il continuo riferimento alla figura dell'autore e alle circostanze del suo vissuto personale, come il ritorno alla casa dei genitori, il conflitto latente con la madre e la relazione con una collega, Simona Vinci, chiamata semplicemente "la scrittrice". Il nucleo del discorso riguarda la frammentazione e la riagggregazione arbitraria del territorio in una periferia diffusa che circonda i centri storici delle città d'arte venete. Questi centri sono trasformati in spazi espositivi, perdendo la loro funzione abitativa a causa del loro impatto scenografico e rappresentativo. Il testo include pagine dedicate a Vicenza, al Teatro Olimpico (descritto come un modellino teatrale in scala reale, con una scenografia che distrae dall'azione drammatica), alle architetture palladiane e a Vincenzo Scamozzi, il continuatore dell'opera del celebre architetto Palladio, che Trevisan vede come un perfetto "soccumbente" in omaggio a Thomas Bernhard. Notiamo come Palladio torni in maniera insistente all'interno del testo, specialmente nel frammento *Centro*, in cui Trevisan, con una precisa operazione di ricerca, fa notare al lettore quanto il nome del celebre architetto sia stato strumentalizzato dai cittadini a scopo commerciale. A proposito di questo l'autore scrive:

Cioè il fatto che non è possibile vivere qui senza conoscerlo almeno di nome, tanto esso è presente, ben al di là della dimensione architettonica, come dimostra un semplice esperimento, consistente nel digitare il nome Palladio nel motore di ricerca delle Pagine Gialle. Relativamente alla provincia di Vicenza, il risultato è il seguente: Palladio Impianti S.r.l., Centro Medico Palladio S.r.l., Palladio Industrie Grafiche

---

<sup>44</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit., p. 10.

Cartotecniche S.p.A. (...) Cioè, in tutto, duecentoquarantaquattro ditte e relative attività, e relativo «marchio» legato a un nome, Palladio, che perciò continuamente ricorre; (...) Una cosa bisogna dirla: i vicentini, prima o poi, vanno a vedere Palladio, cioè entrano in Basilica, o a palazzo Chiericati, o al Teatro Olimpico, e addirittura si spingono fino alla Rotonda, per poi entrare nel suo assurdo salone, volgere lo sguardo in alto e constatare che sì: è proprio rotonda, innamorata di se stessa e del tutto indifferente all'umano.<sup>45</sup>

Uno dei temi centrali dell'opera è quello della memoria. L'autore più volte torna sui concetti di cancellazione della storia, sostituzione e appropriazione dei ricordi in favore di un nuovo presente. Per rendere al meglio l'idea di cancellazione, l'autore utilizza un lessico informatico, rifacendosi all'idea di computer e di hard disk:

Il territorio come disco fisso, cioè una superficie su cui gli umani, abitando e trovando in essa luogo e sostentamento, depositano la loro memoria: case, fabbriche, strade, campi coltivati e tutte le strutture, sovrastrutture e procedure loro necessarie, che spesso, ad attenta analisi, non risultano affatto così necessarie, e dove finisce per depositarsi anche tutto ciò che da quegli stessi umani viene, più o meno lungamente, volontariamente o inconsapevolmente, ma sempre, per definizione, provvisoriamente, dimenticato.<sup>46</sup>

Vediamo quindi come l'idea di cancellazione della storia passi attraverso un programmatico e continuo stravolgimento del paesaggio, che viene violentato e privato di una memoria collettiva. Questa violenza, perpetrata nel territorio, sfocia in un risentimento che l'autore prova verso la sua città natale. Il costante allargamento delle periferie industriali, il degrado e l'abbandono che attorno ad esse si crea, mentre l'amministrazione sguazza in una burocrazia rovinosa, lasciando che il denaro e l'ingiustizia spazi via una provincia ormai ombra di sé stessa.

Trevisan all'interno di *Tristissimi giardini*, mantiene un certo equilibrio tra *non-fiction* e *fiction*, introducendo dei personaggi che fungono da maschere per rappresentare in prosa ciò che la sua mente registra come diapositiva. Un esempio eclatante lo

---

<sup>45</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit. pp 89-92.

<sup>46</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit, pp. 29-30.

ritroviamo al capitolo frammenti sulla vecchiaia, dove l'autore parla a proposito dell'allungamento della vita media dei cittadini indotto tramite accanimento terapeutico del sistema sanitario nazionale:

Di fatto il nostro sistema non solo produce vecchiaia, ma soprattutto produce vecchi malati, nel senso che è in buona parte l'industria sanitaria, che, come quella culturale, è prima di tutto industria, a determinare la malattia e non viceversa.<sup>47</sup>

Il commento di Trevisan in merito all'aumento della vita media dei cittadini sfocia in incontri grotteschi con quelli che, senza peli sulla lingua, egli definisce come «vecchi», non autosufficienti, inaspriti e ostili. In questi incontri viene descritto il prototipo di vecchia (o vecchio) tipica vicentina: pettegole, gelose dei propri averi, sospettose verso i giovani e succubi dello spesso citato dall'autore «Giornale di Vicenza». Un vero e proprio vangelo giornaliero per gli anziani abitanti dei comuni vicentini.

Una delle opere che rende al meglio il pensiero e la realizzazione del paradosso tra *fiction* e *non-fiction*, e dunque anche l'utilizzo delle maschere, all'interno della produzione di Trevisan, è sicuramente *Grotteschi e arabeschi* (2009).<sup>48</sup> Il racconto, che viene spesso confuso con un saggio per via del suo sottotitolo fuorviante per la critica, si configura come un gioco di rimandi tra intertestualità e ripetizione, ricalcando il celebre precedente del maestro e scrittore settecentesco Edgar Allan Poe. La trama ci viene in aiuto nel definirne le caratteristiche letterarie: il narratore (uno sceneggiatore) esprime la sua indignazione per il torto subito da parte del regista X, con il quale aveva collaborato a un film di successo. Il regista, sfruttando i contenuti extra inclusi nel DVD, ha astutamente sminuito le capacità professionali del protagonista, fingendo di lodarne il talento attoriale. Questa situazione coinvolge anche la non dichiarata attrazione del regista per il torbido e il suo conflitto con il «figlio di puttana sottoproletario geneticamente anarchico» che rifiuta di prendersi la colpa per i cambiamenti che hanno compromesso la qualità artistica del film. Non è casuale la somiglianza di questi retroscena con la storia della realizzazione del film *Primo amore* di Matteo Garrone (sceneggiato da Trevisan, che ha anche interpretato il protagonista). Tuttavia, l'ambiguità regna sovrana: lo

---

<sup>47</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit., p. 66.

<sup>48</sup> V. Trevisan, *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi, 2009.

sceneggiatore narra dalla casa di X e stringe un legame con Oleg, un giovane extracomunitario ospitato (come servitore) nella casa, al quale il regista ha promesso una carriera nel cinema. Quella raccontata da Trevisan è una storia di vendetta, che si consuma attraverso una realtà che, troppe volte strumentalizzata da X, rivendichi sé stessa e le proprie ragioni. Il finale, come spesso accade nelle opere dell'autore, risulta brusco. Il protagonista riassume l'esito del cinema-verità in una sola frase: «il film sarà candidato all'Oscar, e poi... E poi entra in scena Oleg. Un mattatoio. Eh, sì, la Realtà non è uno scherzo».<sup>49</sup>

Il bersaglio polemico di Trevisan, che attraverso questo racconto di *fiction* mira a colpire, è il mercato cinematografico romano e l'industria che gira intorno ad esso. Più volte l'autore si era espresso con asprezza verso questa cerchia sociale che lui stesso considerava un'*élite* privilegiata. Un esempio si può trovare all'interno del già citato *Tristissimi giardini*, dove l'autore descrive senza filtri letterari l'approdo dei registi meridionali emergenti nel suo Nordest. Segnaliamo come Trevisan, benché possa considerarsi affermato nel panorama cinematografico italiano, sia estraneo alle sue beghe nelle quali si trova obbligatoriamente coinvolto. La *fiction* utilizzata all'interno dei *Grotteschi*, attraverso i suoi personaggi, serve anche a rimarcare l'ottusa superficialità dell'industria cinematografica. Il rapporto che Trevisan intrattiene con la *fiction* è comunque da considerarsi travagliato, in quanto l'autore vicentino manifesta una certa sofferenza verso l'attitudine a dover conferire un tocco narrativo a qualsiasi articolo che il mercato della comunicazione propone. In merito alla questione, lo scrittore si esprime in tal senso:

Registro piuttosto la trasformazione di ogni cosa in cosiddetta fiction, giornali, televisione, radio, teatro, cinema, tutto tende a divenire fiction; non so se narro la realtà, e, comunque sia, la questione reality non mi riguarda. Il realismo credo sia una cosiddetta corrente letteraria: se è così non ho rapporti; no; il mio progetto letterario è semplice: continuare a scrivere in prima persona cercando di alleggerire "io" il più possibile.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> V. Trevisan, *Grotteschi e arabeschi*, cit., pp. 83-84.

<sup>50</sup> V. Trevisan, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffale Donnarumma, Gilda Policastro, in «Allegoria», 57 (2008), p. 23.

Il racconto in prima persona per Trevisan risulta essere centrale, poiché, in questo modo, l'autore riesce a porre una linea di demarcazione tra lui e tutti i simulacri creati all'insegna del marketing letterario. Che si tratti di raccontare la realtà o meno, in questo caso non ha importanza. Ciò che conta veramente per l'autore è l'aderenza alla materia del mondo tramite l'utilizzo di una voce, di un corpo e di una psiche che possano definire "io", rendendo il soggetto leggero, ma allo stesso tempo dinamico.

Trevisan vive, in maniera singolare e tutta sua, fuori dal tempo. Un tempo che non gli appartiene quando simula l'attività di *flâneur* per le strade del centro storico di Vicenza e che sembra frammentarsi tra prosa e drammaturgia. Per condensare questo sentimento, vissuto dall'autore, risulta rilevante riportare una risposta che egli ha dato all'editoriale Pangea dopo aver vinto il Premio Riccione per la drammaturgia nel 2017. Ad una delle domande più spinose dell'intervistatore, che chiedeva a Trevisan di spiegare, per quanto possibile, il rapporto con la sua epoca e quanto questa fosse legata alla sua scrittura, l'autore risponde così:

In senso artistico non credo di essere un contemporaneo – drammaturgicamente parlando, scrivo nel solco di una tradizione che credo non si sia mai interrotta; lo stesso per la prosa. Il presente lo subisco, come molti (o forse tutti), e cerco di sopravvivere il meglio possibile.<sup>51</sup>

## Modelli letterari e influenze:

A gennaio del 2024 viene pubblicata da Einaudi Editori la *Trilogia di Thomas* (2024),<sup>52</sup> raccolta postuma dei primi tre romanzi di Vitaliano Trevisan: *un mondo meraviglioso. Uno standard* (1997),<sup>53</sup> *I quindicimila passi. Un resoconto* (2002)<sup>54</sup> e *Il ponte. Un crollo* (2007).<sup>55</sup> L'opera raccoglie l'eredità dell'autore di Vicenza e del suo alter

---

<sup>51</sup> D. Brullo, *Vitaliano Trevisan: Subisco il presente, sopravvivo, ma soprattutto, non sono un Contemporaneo*, in «Pangea», 4 dicembre 2017. <https://www.pangea.news/vitaliano-trevisan-subisco-presente-sopravvivo-soprattutto-non-un-contemporaneo/>

<sup>52</sup> V. Trevisan, *Trilogia di Thomas*, Torino, Einaudi, 2024.

<sup>53</sup> V. Trevisan, *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria, 1997.

<sup>54</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>55</sup> V. Trevisan, *Un ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

ego, in cui emergono la maggior parte dei modelli letterari che contamineranno tutta la carriera dello scrittore. La scelta di andare a ritroso nella nostra analisi e di porre ora l'accento sulla produzione romanzesca di Trevisan è presto spiegata: possiamo considerare la prima parte della produzione dell'autore come consapevolmente parassitaria rispetto ad opere come *Tristissimi giardini* (2010)<sup>56</sup> e *Works* (2016),<sup>57</sup> appoggiandosi questa totalmente ai modelli di Thomas Bernhard. Come riferito Fabrizio Spinelli

Da Bernhard Trevisan prende tutto: il ritmo, la sintassi fungina fatta di periodi infiniti franti da incidentali e da incisi nelle incidentali, questa sensazione di un magma idiosincratico vomitato sul lettore attraverso riprese anaforiche ipnotizzanti, elenchi simili a cahiers de doléance, e poi l'irritazione e la misantropia, l'odio per il presente e per la propria patria, per ogni forma di ipocrisia, l'uso del corsivo o dei sottotitoli, una qualità di enunciazione propriamente teatrale e le situazioni narrative.<sup>58</sup>

Bernhard all'interno dei testi di Trevisan si nota molto, ma non in maniera intrusiva. L'autore riprende il suo modello facendone quasi un codice, un vocabolario, ove possibile. Egli si premura di fornire al suo lettore una prosa brillante, condita con elementi bernhardiani, ma sempre fedele al suo modo di essere. Anche qui, Vicenza emerge e il Nordest fa da protagonista indiscusso di un racconto che non vuole fare della cornice un contorno, ma mira ad esaltare i bordi il più possibile. La *Trilogia di Thomas* ha sicuramente un minor slancio speculativo rispetto al modello bernhardiano, favorendo però una maggior portata realistica. Nella prosa di Trevisan, infatti, troviamo un registro medio-alto, all'interno del quale compaiono nomi di negozi, marche commerciali e scene di vita vissuta molto crude. L'autore di Vicenza non si dimostra accondiscendente come il suo modello tedesco, solito ad essere ricordato per i suoi nobili principi. Trevisan non sublima il suo odio di classe, anzi lo esalta, apparendo meno rarefatto e più diretto nella scrittura di provincia che vuole far emergere, senza mai rinunciare alla raffinatezza letteraria. Ancora Fabrizio Spinelli, asserisce che «Bernhard è una mediazione: un limite

---

<sup>56</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>57</sup> V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>58</sup> F. Spinelli, *Il Codice trevisan*, in «Rivista Studio», 23 Gennaio 2024.

<https://www.rivistastudio.com/vitaliano-trevisan-trilogia-di-thomas-einaudi/>

che è al contempo una condizione di esistenza».<sup>59</sup> La trilogia di Trevisan, che non era comunque pensata dall'autore per essere raccolta in unico volume, non ha un debito solo stilistico con i suoi modelli, ma anche tematico. All'interno del *Ponte*, l'alter ego dell'autore (Thomas), racconta dell'incontro con il modello bernhardiano, e di come questo gli abbia cambiato la vita. Il rimando non è mai nascosto, anzi, si trova sempre esaltato ed esplicitato per tessere le lodi di quelli che Trevisan riteneva dei grandi maestri.

Il personaggio di Thomas, protagonista dei tre romanzi dell'autore, deve essere necessariamente descritto come una figura in divenire che cresce con l'autore man mano che quest'ultimo avanza nella produzione. Il giornalista Roberto Falconi, in un articolo su *Le parole e le cose*, descrive così la condizione del protagonista:

Non si tratta dello stesso personaggio, ma di una figura una e trina che Trevisan rimodella nel passaggio da un romanzo all'altro. Una dinamica tra movimenti divergenti che si manifesta tuttavia anche nella relazione tra elementi ricorrenti, negli aspetti strutturali e formali, nel tessuto stilistico. Dunque, Thomas. Certo, nei tre libri si conservano il nome, l'origine vicentina, il disturbo bipolare, l'incessante tendenza a rimuginare. Ma diversi appaiono i legami sentimentali (...) e, soprattutto, la condizione economica e la struttura familiare.<sup>60</sup>

Tutti i romanzi descrivono il male di vivere che il protagonista, e allo stesso modo l'autore, vive nella periferia diffusa di Vicenza. Dunque, anche in questo caso, vediamo come la realtà urbana della città veneta venga sapientemente mischiata alla *fiction*, che risulta necessaria per lo svolgimento della trama. Ed è proprio la *fiction* che permette la prosecuzione dell'accettazione della malattia di Thomas che, in una costante alienazione condivisa con l'autore tra prima e terza persona, fa emergere i drammi familiari dei quartieri operai, addolciti dalle corse in bicicletta sulla discesa di Monte Berico. Sempre Roberto Falconi si esprime in tal senso, asserendo:

Diversa è, soprattutto, la lotta tra Thomas e il suo male di vivere, l'accettazione dell'infelicità come condizione ineliminabile: al *wonderful world* rovinato

---

<sup>59</sup> F. Spinelli, *Il Codice trevisan*, in «Rivista Studio», 23 Gennaio 2024. <https://www.rivistastudio.com/vitaliano-trevisan-trilogia-di-thomas-einaudi/>

<sup>60</sup> R. Falconi, *Un personaggio Uno e Trino. Sulla "Trilogia di Thomas" di Vitaliano Trevisan*, in «Le parole e le cose», 7 Marzo 2024. <https://www.leparoleelecose.it/?p=48844>

dall'uomo si sostituiscono l'esclusività della malattia e, di riflesso, l'esplicita ammissione ne *Il ponte* dell'inaffidabilità del racconto (...), a cui, con movimento opposto, corrisponde tuttavia l'apparente normalizzazione della percezione della realtà da parte del protagonista. Così, il cortocircuito tra vita e letteratura su cui è costruito il racconto di Aleksandra e la galleria di personaggi deformati del primo romanzo si riducono progressivamente al solo muratore dalla gamba di ferro del secondo libro e, infine, alle teste di sasso urlanti che Thomas raccoglie nel fiume in prossimità del ponte. Lo sguardo più o meno deformante sul Mondo andrà pertanto indagato accanto al processo di erosione della memoria e alla problematicità del rapporto con il passato, manifestamente esibiti nelle zone liminari dei paratesti.<sup>61</sup>

Per quanto riguarda le tematiche dei romanzi, appaiono tutte affrontate in maniera differente, ma coesa allo stesso tempo. Tutti e tre i testi condividono i lutti familiari che accompagnano la trama (il primo romanzo si chiude con la morte del padre; il secondo si apre con la morte della sorella e termina con quella del fratello; il terzo si apre con la morte del cugino), mentre prosegue la riflessione del protagonista sul suicidio.

I movimenti della mente assediata di Thomas, la sua costante e ossessiva propensione a trovare connessioni anche tra gli elementi più distanti del mondo che lo circonda, non sembrano tuttavia riuscire a rompere i confini ben definiti della struttura testuale. È come se le contorsioni del personaggio fossero in qualche modo normalizzate dalla consapevolezza letteraria dell'autore. Nei tre libri, infatti, si osserva l'uso di un racconto in terza persona che viene immediatamente trasformato in un lungo monologo; la rivelazione finale di un elemento inaspettato; e l'inserimento di pagine saggistiche all'interno di un esilissimo perimetro narrativo. Tale perimetro, esteso a tutte le opere dell'autore, sembra trovare una coesione all'interno del secondo dei romanzi della trilogia, *I quindicimila passi*, che appare il testo in cui l'autore decide di uniformare la sua scrittura ad un organismo coeso. Lo notiamo specialmente nella sua costruzione, che sapientemente si gioca su una serie di parallelismi e rispecchiamenti volti a creare un mondo poliedrico e chiuso su sé stesso. Possiamo quindi concludere dicendo che la prosa di questo primo Trevisan, sotto l'influenza bernahardiana, risulti ipnotica e allo stesso tempo forsennata, avvolgendo tutto quello che tocca, dal mondo delle parole a quello delle cose. Ma è un sistema chiuso, asfittico e ossessivo, nel quale l'autore, attraverso la

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

*fiction*, racconta i traumi irrisolti del suo passato e del suo presente. Il modello di riferimento, in questo caso Bernhard, non viene visto solo come un riferimento letterario o come un codice, ma un sistema di vita, per uno scrittore che ha sempre negato qualsiasi differenza tra opera e vita.

Il secondo modello, che ritroviamo all'interno dell'opera di Trevisan, è sicuramente Samuel Beckett, scrittore e drammaturgo irlandese scomparso alla fine degli anni Ottanta:

Studiavo Beckett per fuggire la realtà, e Beckett mi ricacciava di nuovo, e bene in fondo, in quella stessa realtà che cercavo di fuggire, una realtà che non riuscivo più a percepire se non in chiave beckettiana, qualsiasi cosa questo voglia dire.<sup>62</sup>

Così Thomas si esprime all'interno dei *Tristissimi giardini* parlando del modello irlandese. È proprio la lettura di Beckett che sancisce il fallimento della sua fuga dalla realtà, una realtà sempre ben influenzata dalle categorie finzionali ispirate all'universo del creatore di Malone, Molloy, Watt. Leggendo Beckett, il protagonista ne esalta le capacità letterarie, rimanendo meravigliato dinanzi ai contenuti, ma soprattutto alle ripetizioni di questi ultimi accompagnati da un ritmo in grado di coinvolgere sempre il lettore. Per spiegare al meglio il tema del ritmo, Andrea Gialloretto, in un saggio sulla narrativa di Trevisan pubblicato su *Heteroglossia* asserisce che:

qualunque movimento scenico, come pure qualunque parola, se ricorrente, ribattuta fino all'esagerazione, si fa veicolo di un sovrappiù rispetto alla realtà, attribuendo allo scorrere del tempo i contrassegni dell'attesa o della disperazione.<sup>63</sup>

Per Trevisan risulta di fondamentale importanza fuggire dal tempo. Mentre la costruzione del romanzo contemporaneo sembra sempre di più affidarsi al tema della velocità, l'autore vicentino sceglie di rallentare, selezionando con cautela le sue parole, ricercando un senso superiore. Nell'era di un linguaggio che simula la rapidità sintetica di una e-mail, rincorre alle modalità espressive di una chat e premia la frenesia del ritmo incessante del capitalismo, i romanzi di Trevisan si dimostrano non solo antieconomici,

---

<sup>62</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 45.

<sup>63</sup> A. Gialloretto, «Questo scritto non sarà un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, (2016), p. 267  
<http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>

ma addirittura estranei al clima della narrativa di questi anni. La fedeltà dell'autore non va al principio di realtà o alla ricerca di una trama solida e ben definita che possa farsi leggere come un manuale, ma alla costruzione di un organismo di parole da interrogare: «Concentrarmi sulle parole, sezionarle, guardarci dentro, definirle e ridefinirle, è questo il mio compito, se ne ho uno».<sup>64</sup> La combinazione di alcuni vocaboli, soprattutto quelli astratti, genera un effetto straniante che sembra penetrare gradualmente al di là della percezione sensibile. Questa ripetizione, trattando le parole come note ripetute, crea una sorta di *trance* realistica. I romanzi di Trevisan sembrano essere pensati per una prospettiva ulteriore, dove l'azione e la progressione dei fatti lasciano spazio alla parte retrospettiva. L'autore, nei panni di Thomas, non vuole appartenere al filone delle storie senza un colpevole. La sua storia si configura infatti come una requisitoria contro il suo passato personale e collettivo, in un paese, l'Italia, che sembra essere crollato su sé stesso:

Così, pensavo, non si fa che ricostruire e ri-raccontare la storia di un fallimento, sempre lo stesso, che è il fallimento collettivo di una nazione che è crollata su se stessa e non ha saputo fare altro che aggiungere rovina a rovina, che non ha saputo nemmeno consolidare quelle rovine che, nella maggior parte dei casi, addirittura non riesce a percepire come tali, che dalla storia, e dalle storie, non ha mai saputo né voluto trarre insegnamento, né ha mai voluto soffermarsi su quella costante, quella sì una cosa da ricordare, che hanno in comune tutte queste storie e queste narrazioni, ovvero l'assenza della parola fine. In una parola, pensavo, l'assenza del colpevole.<sup>65</sup>

È proprio nella ripetizione che il modello di Beckett si fa quindi insistente, nella ricorsività tematica e verbale che alimenta il sentimento di impotenza verso la gestione del territorio italiano, piegato e corrotto da chi non ha saputo prendersene cura. Sempre Gialloretto torna a parlare di Trevisan e Beckett, offrendo un ulteriore chiave di lettura all'analisi:

«la sensazione è che il ritorno ossessivo dei medesimi segnali verbali e la riproposizione beckettiana dei contenuti non servano soltanto a rispecchiare sul piano espressivo lo scacco che investe l'orizzonte civile ma generino un duplice

---

<sup>64</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit., p. 14.

<sup>65</sup> V. Trevisan, *Un ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 113.

movimento testuale. Il primo fa avanzare la storia e determina lo sblocco dell'impasse psicologica. La ripetizione infatti è la sola forza che possa difenderci dall'incessante crollo del passato nel presente».<sup>66</sup>

Trevisan non si nasconde dietro i suoi modelli, ne fa sfoggio per costruire un organismo narrativo degno di raccontare questo crollo del passato. Nella Vicenza prima di Trevisan, poi di Thomas, tutto è ridotto a ombra, condannato ad un crollo permanente che la *fiction* non fa altro che accompagnare, respingendo il lettore in un limbo nel quale il ruolo che gli spetta è quello di antagonista, o al massimo di spettatore della sua provocatoria azione letteraria. Trevisan non vuole essere l'eroe del suo racconto e l'obbiettivo non è certo quello di salvare il Nordest, ma solo registrare i movimenti di un'anima che ha visto e vissuto trasformazione di un territorio articolato e distinto, in un immenso nonluogo.

---

<sup>66</sup> A. Gialloretto, «Questo scritto non sarà un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, (2016), p. 267  
<http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>



## Capitolo III

### Rappresentazione del soggetto in *Works*

#### L'ultima opera di Trevisan

Tra le molte opere che l'autore vicentino ha prodotto tra la fine degli anni Novanta e la metà degli anni Dieci del Duemila, *Works*, pubblicato nel 2016 da Einaudi, è sicuramente una delle più importanti. Certo, parlare di importanza di un'opera rispetto ad un'intera produzione risulta forse azzardato, poiché la rilevanza di quest'ultima non si determina in base alle vendite, al successo o alla densità di argomenti che essa tocca, ma piuttosto attraverso una valutazione sulla qualità del contenuto e su quanto questo possa dire sull'autore. In questo caso *Works* non solo risponde a tutte le caratteristiche precedenti, aprendo le porte della letteratura di Trevisan anche a neofiti del genere, ma può essere considerato come la summa di tutti i tentativi precedenti dell'autore di raccontare sé stesso e il suo Nordest attraverso la scrittura.

In molti hanno considerato *Works* come un vero e proprio testamento letterario, l'ultimo lascito di un autore alla sua terra e alle varie personalità che egli descrive con feroce lucidità, attraverso quello che sembra essere il dovere di un qualsiasi persona: «capire da dove viene». <sup>67</sup> Come riportato dall'autore in italiano questa frase non rende, in quanto in dialetto veneto viene utilizzato come un classico proverbio, che nella cultura popolare fa intendere il capire da dove il denaro proviene. <sup>68</sup> Nonostante l'opera sia stata

---

<sup>67</sup> V. Trevisan, *Works* (edizione ampliata), Einaudi, 2022, p. 15.

<sup>68</sup> Volendosi spingere più in profondità dell'autore nella spiegazione: questa è una frase che molto spesso viene detta dai genitori veneti ai propri figli, per rimarcare l'importanza del denaro e allo stesso tempo per spingerli indirettamente a rinunciare ad un determinato acquisto senza esserlo sudato. Molto spesso il

pubblicata nel 2016, è solo dopo la scomparsa dell'autore, morto suicida il 7 gennaio 2022 nell'abitazione di Crespadoro, che questa è stata notata e riconosciuta dalla critica come uno dei capolavori della nostra contemporaneità.

L'opera di Trevisan, spesso discussa sulla questione di genere, si configura come un *memoir* in cui l'autore e protagonista descrive gran parte della propria vita in un periodo che va dalla metà degli anni Settanta all'inizio degli anni Duemila. L'autore sceglie di raccontarsi tramite frammenti, ordinati poi in capitoli, nei quali egli è costretto ad affrontare il mondo del lavoro interfacciandosi con una serie di personaggi, stereotipati o meno, che occupano le varie aziende venete nel quale Trevisan milita durante i suoi anni da lavoratore.

Come nelle altre opere di Trevisan, quello che funge da collante è il Nordest, descritto come un territorio manipolato e depredata dalle piccole-medie imprese divenute egemoni nel contesto veneto:

[...] 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.<sup>69</sup>

Il paesaggio, passando in maniera repentina da un'economia prevalentemente agricola ad una industriale, ha trasformato il territorio e le persone che lo abitano. Le grandi campagne che prima occupavano i bordi del centro storico sono state depredate per far

---

genitore, proprio come il padre di Trevisan alla pagina sopracitata, spera che il figlio, una volta visto da dove proviene il denaro, rinunci all'acquisto o al capriccio del momento.

<sup>69</sup> F. Tomasi e M. Varotto, *Non sono un fottuto flâneur*, cit., p. 328.

spazio ad un'immensa «periferia diffusa»<sup>70</sup>, uno spazio organizzato in maniera casuale, adibito solo alla produzione e all'insaziabile fame della macchina capitalista:

La descrizione ambientale, anch'essa ogni volta topograficamente specificata con scrupolo di precisione e volontà di mappatura minuziosa, occupa una porzione rilevantissima del testo: ciascuno dei circa ventisette diversi mestieri che il narratore esercita è presentato al lettore anzitutto a partire dalla collocazione territoriale e/o della conformazione architettonica del posto di lavoro.<sup>71</sup>

Case dei quartieri operai, capannoni, fabbriche e centri di produzione, fanno ora da cornice ad una città occupata in maniera capillare dai grandi padroni del nuovo secolo, spesso datori di lavoro dell'autore all'interno dell'opera.

Il passaggio da un Veneto agricolo ad uno industriale viene già descritto all'interno dell'opera *Cartongesso* (2016)<sup>72</sup> di Francesco Maino, che potremo considerare molto vicina, non solo come data di pubblicazione ma anche come visione, all'idea che Trevisan esprime della pianura Padana all'interno di *Works*:

Il Veneto è tutto uguale, orizzontalmente, verticalmente, bonaccia, aviosuperficie dismessa, asfissia, campi tritati, mais, soia, noia, *fine pena mai*, una meravigliosa cella quattro per quattro (4x4) i cui internati, quattro (4) milioni di ex contadini gonfiati dall'insaccato, ulcerizzati dal cabernet, equivalgono a quattro (4) milioni di

---

<sup>70</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 14-15: «Dunque periferia diffusa è concetto assai diverso da città diffusa, meno rassicurante, meno elegante, con una connotazione spregiativa che va al di là delle intenzioni dell'autore di questo scritto, il quale, sia detto per inciso, è nato, ha vissuto e si ostina a vivere in quella periferia diffusa di cui va scrivendo».

<sup>71</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82, XXXII, terza serie, luglio-dicembre 2020, p. 80.

<sup>72</sup> F. Maino, *Cartongesso*, Einaudi, Torino, 2016

corpi ammassati, all'ergastolo, che non mi fanno più paura. È finito, il Veneto. Kaputt, come la *bombarda* austroungarica della Prima Guerra Mondiale fossilizzata nell'argine della Piave, verso la foce, inesplosa da un secolo, non resta che *ciamare* gli artificieri, i nuovi *recuperanti* cinesi, farla brillare dai nuovi *paroni di casa nostra*.<sup>73</sup>

La narrazione di Maino è mossa per tutto il corso dell'opera dalla metafora di cartongesso, visto come un qualcosa di innaturale, instabile e posto dopo la costruzione di un edificio. Un elemento alieno all'interno di un contesto che di punto di bianco è stato cambiato. Gli stessi veneti che prima coltivavano la terra, «gonfi di insaccato, ulcerizzati dal cabernet», si trovano ora nelle posizioni di capi d'industria, fieri nelle loro automobili sportive e orgogliosi di aver usufruito a pieno dei loschi *benefit* conquistati durante gli anni della prima repubblica.

Trevisan, all'interno di *Works*, non si esime dal descrivere anche il quadro politico della sua città e in generale di tutta la regione, parlando degli scabrosi meccanismi che si celano dietro il mondo del lavoro privato e della pubblica amministrazione. L'autore ci parla delle disparità di trattamento all'interno delle aziende, della famelica ricerca di denaro dei datori di lavoro e dei compensi "in nero" che, pur essendo vietati per legge, risultano come un caposaldo della retribuzione, anche nelle industrie più blasonate del territorio.

La narrazione di Trevisan sembra svilupparsi in un'ottica di accettazione del meccanismo sociale nel quale entra a far parte da molto giovane. Per quanto l'autore dimostri in più occasioni che il sistema lavorativo italiano, in accordo con le politiche

---

<sup>73</sup> F. Maino, *Cartongesso*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 84-85.

democristiane dell'epoca, sia totalmente corrotto e malato, egli non scrive con l'intento di una denuncia sociale volta ad un cambiamento in favore di un mondo morale più giusto. Trevisan si limita registrare i fatti accettando un finale che secondo lui spetta a tutti i contribuenti veneti: morire da democristiani.

### Le caratteristiche della narrazione

Analizzando in primo luogo la questione di genere, l'opera di Trevisan viene comunemente etichettata dalla critica come *memoir*, genere in cui colui che scrive si racconta in frammenti, fornendo al lettore una prospettiva personale di uno o più spaccati della propria esistenza. Per l'autore invece, che sembra non essere interessato a queste distinzioni stringenti, la questione dell'etichetta sembra risolversi in un attributo quantitativo più che qualitativo:

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. 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.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> V. Trevisan, *Works*, Einaudi, Torino, 2022, p. 422.

Trevisan non si preoccupa di definire la sua opera come un romanzo, in quanto la definizione che egli attribuisce al genere non ha nulla a che vedere con i requisiti di *fiction* o *non-fiction* tipici del genere, rifacendosi solo ad un numero di pagine che ne stabilisce la categoria. Ora, per quanto la teoria dell'autore possa essere condivisibile o meno, egli non esclude che il testo possa essere trattato come un *memoir*, sapendo benissimo che il genere di riferimento più corretto per la sua opera non possa non tener conto dell'attributo di realtà e verità che egli mette su carta. Trevisan non rifiuta una categorizzazione di *Works* come un genere diverso dal romanzo, semplicemente sembra non volersene occupare in maniera formale, decidendo di risolvere il dibattito da lui stesso aperto nelle sezioni extra-testo nella maniera più arbitraria possibile.

Nonostante la posizione dell'autore all'interno dell'opera, le parole di Emanuele Zinato in merito a *Works*, aiutano chiarire la questione:

Da una parte lo si può accostare al filone della «narrativizzazione dell'esperienza» e del «realismo testimoniale» 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»).<sup>75</sup>

Possiamo dunque asserire che, nonostante le parole dell'autore e le diverse premesse fatte, la collocazione di questo libro all'interno dei vari generi del romanzo contemporaneo risulta altresì complessa.

---

<sup>75</sup> E. Zinato, introduzione, in «Cartaditalia», 5, 2019, pp. 28-29, in S. Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023), p. 217.

Quando parliamo di *Works*, una delle peculiarità più rilevanti della scrittura di Trevisan è sicuramente l'utilizzo di note e rimandi metatestuali che costellano la totalità del testo:

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.<sup>76</sup>

Queste glosse, o note, che l'autore utilizza con assidua frequenza, possono rimandare a pensieri circa il genere letterario, oppure fungere da autocommenti di vario tipo inerenti alle scene che egli descrive. Molto spesso capita che sia Trevisan stesso a svuotare o alimentare, a seconda dell'occasione, il tessuto testuale “romanzesco”, fornendo al lettore dettagli cruciali per il proseguo dell'opera. All'interno del testo troviamo parti in cui l'autore elimina la potenziale *suspense* di una scena rivelando già cosa accadrà dopo: «non c'è suspense, so già che non ci schianteremo»,<sup>77</sup> questo in riferimento a un volo aereo affrontato in uno dei frammenti. Oppure, allo stesso modo, capita che egli inserisca dei commenti che lasciano presagire un continuo nei capitoli successivi per alimentare la portata di un episodio particolarmente significativo. Le note che Trevisan inserisce nel testo accompagnano il lettore per tutta l'opera, dando sempre una sensazione che chi

---

<sup>76</sup> S. Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023), p. 217.

<sup>77</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 263.

scrive sia più presente di un semplice narratore, anche autobiografico, e rafforzando l'idea che questo *memoir* sia costruito in divenire.

Anche da un punto di vista strutturale questo autocommento assume una certa rilevanza. Quando nella costruzione dei vari capitoli l'autore ne segnala il titolo, questi sembrano quasi dialogare con il lettore, che viene prontamente avvisato all'inizio o alla fine di una digressione, come se leggendo *Works* sia Trevisan stesso ad avvisarci delle parentesi aperte e chiuse, senza che ci sia necessariamente il bisogno di accorgersene. Ad esempio, al capitolo: *Digressione sulle trattorie a prezzo fisso (a sua volta composta da una serie di digressioni)*,<sup>78</sup> segue: *Ma subito ne comincia un'altra.*<sup>79</sup> Titoli scelti dall'autore per segnalare ciò che il lettore leggerà in seguito. Trevisan non si limita a sottolineare le digressioni, ma le rimarca dal punto di vista sintattico e lessicale intervenendo nel mezzo della narrazione: «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»,<sup>80</sup> «Qui mi fermo»,<sup>81</sup> «stop»,<sup>82</sup> «Forse mi sono lasciato un po' andare».<sup>83</sup> In queste citazioni vediamo come sia l'autore stesso a richiamarsi nella costruzione delle sue frasi, sfruttando l'autocommento per rimarcare ciò che con la narrazione non riesce a esprimere. In merito a questo Sergio Bozzola dice:

---

<sup>78</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 399.

<sup>79</sup> Ivi, p. 405.

<sup>80</sup> Ivi, p. 6.

<sup>81</sup> Ivi, p. 477.

<sup>82</sup> Ivi, p. 512.

<sup>83</sup> Ivi, p. 348.

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.<sup>84</sup>

Un'altra modalità con il quale l'autore segnala i suoi pensieri in forma di autocommento sono le note a piè di pagina. Trevisan utilizza le sezioni extra-testo con l'intenzione di esplicitare concetti e allo stesso tempo rimarcare l'esuberanza della sua scrittura che vorrebbe quasi trascendere lo scritto: «Non potendo aggiungere una nota alla nota, la faccio seguire: il rame dura una vita (...)».<sup>85</sup> In questa citazione vediamo come l'autore voglia annotare una nota ad un'altra nota, cercando di ampliare con un ulteriore quello che già normalmente viene definito come un esubero testuale.

Trevisan, nell'utilizzo di questi autocommenti, svela ciò che al lettore già dovrebbe essere chiaro dalla prima pagina di *Works*: il suo io non passa solo attraverso ciò che racconta, ma anche e soprattutto attraverso il *come* lo racconta. I vari richiami che l'autore fa a sé stesso mentre scrive e le note a piè di pagina che alle volte sembrano scivolare al di fuori dei bordi, raccontano di un'esistenza complicata che va aldilà della ricerca di un nuovo mestiere tra le pagine del GdV:<sup>86</sup> «Chiedo scusa: ogni tanto la scrittura mi prende la mano (...)».<sup>87</sup> Trevisan nella costruzione della sua prosa, vive costantemente momenti epifanici, dove è la scrittura ad emergere come protagonista del racconto nella sua forza chiarificatrice:

---

<sup>84</sup> S. Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023), p. 218.

<sup>85</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 415.

<sup>86</sup> «Giornale di Vicenza»: quotidiano che Trevisan cita più volte all'interno di *Works*.

<sup>87</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 568.

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 (...).<sup>88</sup>

Quel «mi dico scrivendo» che l'autore sottolinea nella seconda metà dell'opera, contiene tutta responsabilità che chi scrive attribuisce alla scrittura quando si rende conto che non può fare altro che assecondarla.

### La vita attraverso il mestiere

Il nucleo centrale di *Works* è senza ombra di dubbio, come suggerisce anche il titolo stesso dell'opera, il lavoro. Trevisan scrive, e in un certo senso riscrive, la sua intera esistenza all'insegna del lavoro, catalogando le tappe della sua vita sociale, amorosa e anche letteraria in relazione al mestiere svolto in un determinato periodo. Dall'operaio nella fabbrica di gabbie per uccelli al geometra per illustri architetti del vicentino, dal lattoniere che lavora in cima ai coperti fino al portiere notturno, ogni mestiere aggiunge o toglie un tassello dalla personalità dell'autore che, una volta acquisita quella famigerata tessera del lavoro, entra a far parte di un mondo che giorno dopo giorno sembra inghiottirlo tra colleghi arrivisti e datori di lavoro fin troppo arricchiti. Il nuovo Nordest industriale, intriso di corruzione, raccomandazioni e sanatorie abusive, diventa teatro

---

<sup>88</sup> S. Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023), p. 224.

dell'autobiografia dell'autore, pronto ad entrare in un meccanismo di cui non ha mai voluto finire ingranaggio.

L'esperienza lavorativa di Trevisan è mossa inizialmente da un desiderio infantile e puerile, che l'autore nelle prime pagine del testo descrive come una necessità imprescindibile, avere una bicicletta *col palo*:

A un certo punto non ne potei più. Ero stanco di arrancare sui pedali per non essere lasciato indietro, sapendo benissimo che comunque, malgrado tutti i miei sforzi, sarei rimasto inesorabilmente indietro. Perfino in discesa venivo lasciato indietro. E il problema non ero io, ma quella stupida bicicletta da donna, di modello cosiddetto americano, di color verde scuro metallizzato, esagerati parafanghi cromati, un assurdo manubrio a corna di bue, doppio portapacchi, davanti e dietro, pesante, senza cambio e senza palo. Questo soprattutto mi disturbava: che non avesse il palo, cosa che la rendeva inequivocabilmente una bicicletta da femmina, mentre tutti i miei amici, quelli che, come detto, mi lasciavano regolarmente indietro, avevano la bicicletta con il palo.<sup>89</sup>

L'autore, a questo punto del testo adolescente, lamenta la mancanza di una bicicletta che si adegui agli standard dei suoi coetanei e, stanco di essere preso in giro durante le scorribande di quartiere, pretende dal padre che gli venga acquistato un modello nuovo, questa volta *col palo*, per far sì che i vari «coglionamenti continui»<sup>90</sup> finiscano. La domanda del giovane si scontra con la realtà economica familiare che, come riporterà più volte l'autore all'interno del primo capitolo, alla richiesta di una spesa extra risponde con

---

<sup>89</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 5.

<sup>90</sup> Ivi, p. 7.

«l'inesorabile premessa: *Non ci sono soldi*».<sup>91</sup> Le vicissitudini legate alla bicicletta portano l'allora giovane Trevisan a doversi guadagnare quello che lui tanto pretendeva, ed è proprio da qui che si innesca la narrazione sulla traumatica prima esperienza lavorativa, partendo da un bisogno secondario, bambinesco e puerile:

Probabilmente anche per questo mio padre, nel momento in cui se ne presentò l'occasione, cioè non appena io stesso, chiedendogli, anzi quasi pretendendo una bicicletta nuova, gliene offersi l'occasione decise che era tempo di farmi *capire da dove viene* e, senza nemmeno dirmelo, mi trovò un lavoro.<sup>92</sup>

Quando l'autore si presenta all'ufficio collocamento per il suo primo libretto del lavoro, non ha ancora sedici anni. Eppure, sembra proprio questo il momento che Trevisan sceglie di segnalare al lettore come ultimo atto della sua vita infantile, momento che peraltro coincide con la rotta di collisione del rapporto genitoriale: «Mi sentivo tradito. Tradito e umiliato, vittima di un complotto ordito contro di me dalla mia stessa famiglia».<sup>93</sup> Una volta giunto al luogo del suo primo impiego, la descrizione proposta al lettore risulta quanto meno catastrofica, soprattutto se in quel momento si pensa che, e questo viene ben fatto notare dall'autore, Trevisan avesse meno di sedici anni:

(...) il rombo sordo e regolare di una pressa, e l'operaio che toglieva e metteva i pezzi con ritmo sempre uguale, come fosse tutt'uno con la macchina; il calare rapido della lama della taglierina a mano sul banco d'acciaio, e come l'operaio addetto facesse ruotare con velocità e destrezza il pezzo da rifilare, senza esitazioni, un lato

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 10.

<sup>92</sup> Ivi, p. 19

<sup>93</sup> Ivi, p. 19.

alla volta, per poi prenderlo e impilarlo su un carrello, posto di fianco al banco, e come poi di nuovo, con movimento fluido, ruotasse per prendere un altro pannello dalla pila posta su un altro carrello, dall'altro lato, che poi sbatteva di piatto sul banco senza tanti complimenti, e di nuovo la lama calava decisa; il ronzio dei trapani a colonna, le lunghe strida di una sega da ferro. Ero così frastornato che, quando il tipo si fermò, di fronte a due macchine, poste una di fianco all'altra sul muro di fondo del capannone, quasi gli andai addosso.<sup>94</sup>

La prima esperienza lavorativa di Trevisan risulta rilevante non solo da un punto di vista emotivo, ma anche narrativo, poiché i vari passaggi che compongono l'ingresso nella prima routine aziendale si ripeteranno quasi in ogni altro ruolo che l'autore si troverà a ricoprire: la ricerca di un nuovo mestiere nel GdV (questo ovviamente solo in seguito al licenziamento dal primo impiego), la scelta di un abbigliamento consono per il colloquio, lo spaesamento di doversi adattare ad un nuovo ambiente e il frastornamento che questo causa nel protagonista, il rapporto ambiguo con colleghi e datori di lavoro, il pagamento in nero, il sentore di una *comfort zone* raggiunta e infine l'abbandono del posto per trovare qualcosa di nuovo. Tutti questi passaggi sembrano ripetersi come uno schema nella narrazione e non lasciano scampo ad un uomo, che da quel fatidico ingresso alla fabbrica di gabbie per uccelli, vive una vita a metà, mai voluta e mai accettata. Ed è proprio qui che emerge in primo luogo l'io dell'autore. Attraverso lo schema, compulsivo e nevrotico di una fuga senza meta:

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 27.

«Non avevo idea della cruda realtà che a breve mi sarebbe piombata addosso; realtà con cui fin dall'inizio, accettandone l'ineludibilità, ho sempre cercato di venire a patti, senza per altro mai riuscirvi». <sup>95</sup>

Mentre Trevisan termina gli studi alla scuola geometri, in concomitanza all'attività lavorativa del tempo (questa volta l'apprendista muratore), decide di concedersi un viaggio nella città di Amsterdam, e qui comincia a maturare un particolare interesse per le droghe, nello specifico hashish e acidi. L'autore all'inizio del capitolo *coda acida*, <sup>96</sup> parla delle sostanze nei panni di consumatore, ma ben presto avvia un'attività commerciale sottotraccia per aumentare gli introiti mensili. Trevisan non nasconde la sua iniziale passione per la droga, non vuole passare per lo spacciatore "perfetto" che vende la merce senza consumarla, ma allo stesso tempo fa intendere al lettore quanto questo non fosse un passatempo per lui:

P.s.: A chi si chiede che cosa centrano gli acidi con il lavoro, dirò che, contrariamente a quanto si crede, spacciare è un lavoro a tutti gli effetti. I soldi che uno guadagna non sono affatto facili, anzi, per quanto alti siano i margini, a mio modo di vedere essi non compensano adeguatamente i rischi e lo stress a cui si è sottoposti svolgendo una simile attività. Per il resto, è un lavoro come tanti altri, un commercio che obbedisce alle stesse fottute regole di mercato. <sup>97</sup>

La ricerca dell'alterazione fisica e mentale, i viaggi dall'Olanda all'Italia in macchia e il commercio di stupefacenti, fanno tutti parte di una lunga serie di trasgressioni di cui

---

<sup>95</sup> Ivi, p.14.

<sup>96</sup> Ivi, p. 55.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 65-66.

l'autore parla con disinvoltura. Per Trevisan il lavoro è lavoro e qualsiasi attività che abbia di mezzo il denaro è presa in considerazione tanto quanto le altre, compresa la scrittura.

Elisa Gambaro in merito all'attività di spaccio dell'autore esprime in tal senso:

Chi scrive appare alieno da qualsivoglia concezione auratica del mestiere letterario: così come le tinte saggistiche si amalgamano con naturalezza alla narrazione di situazioni ed eventi, allo stesso modo la scrittura è concepita come un lavoro al pari degli altri, non molto diversamente da quanto si afferma a proposito dello spaccio di droga.<sup>98</sup>

La vendita di droga, il furto o altre attività illecite esercitate dall'autore per circa dieci anni, non vengono viste da quest'ultimo tanto nella loro natura trasgressiva, quanto nella sola componente remunerativa che, al pari di altri lavori, risponde alle regole del mercato e gli permette di sopravvivere.

Per quanto i vari mestieri che Trevisan svolge durante il corso della sua vita siano effettivamente molti, 27 per la precisione, e quasi tutti diversi tra loro, la discriminante che li collega non è solo la componente remunerativa. Come precedentemente detto, l'ingresso nei vari ecosistemi di lavoro da parte dell'autore, sembrano tutti seguire lo stesso *pattern*, dove la forza sovversiva dell'autore emerge proprio quando egli sembra essersi adagiato in un impiego comodo e sicuro:

*Works* non è un romanzo sulla precarietà lavorativa, non foss'altro in ragione dell'anagrafe del protagonista, nato nel 1960. È invece senza dubbio una storia di

---

<sup>98</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, p. 76.

lotta di classe, benché ne manchino i presupposti politici basilari: la ribellione di chi narra nasce dalla personalizzazione insistita di un dissidio psicosociale. In scena, intanto, il protagonista spadroneggia indisturbato, mentre chi legge attende che l'inesauribile veemenza oppositiva del personaggio faccia strame del prossimo bersaglio.<sup>99</sup>

In tutti i luoghi di lavoro, Trevisan descrive con un'invettiva sprezzante le microsfere aziendali di cui a stento accetta di fare parte. Non si tratta solo di tratteggiare in maniera negativa chi, come datori di lavoro avidi o colleghi particolarmente stressanti, gli crea problemi nello svolgimento delle mansioni. L'autore disprezza anche le più banali consuetudini: cene aziendali, feste per il pensionamento, compleanni e anniversari delle stesse ditte in cui lavora:

Si tratti di un capo, di un collega, di un padrone, gli antagonisti sono dipinti con spietatezza feroce, spesso ricorrendo alla retorica del ritratto grottesco. Dopo una ben poco riguardosa presentazione, questi oppositori sono fatti oggetto di invettiva: l'impasto di schiettezza risoluta, rabbia e riprovazione ironica è un lievito discorsivo tanto univoco da non lasciarci molta scelta su da che parte stare.<sup>100</sup>

Trevisan tratteggia con estrema lucidità e sincerità tutto ciò che accade all'interno delle aziende. I meccanismi ufficiali e quelli non ufficiali, le tecniche adottate dai datori di lavoro per pagare in nero i dipendenti e gli *escamotage* per versare meno tasse possibili nelle casse dello stato. Ma l'autore non ci illustra solo la realtà sottotraccia delle imprese,

---

<sup>99</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo*, pp. 78-79.

<sup>100</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo*, p. 79.

nel corso dell'opera troviamo infatti moltissime note a piè di pagina, alcune di queste di notevole lunghezza, che con estrema perizia descrivono tecnicismi e peculiarità dei lavori svolti. Dai materiali utilizzati per la costruzione di un edificio fino alle misure in micron dei componenti di ricambio delle cucine componibili. Qualsiasi sia la mansione assegnata all'autore, egli la prende estremamente sul serio, quanto meno in una fase iniziale, prima che tutta la sovrastruttura che sta alla base del mestiere lo faccia inesorabilmente ricredere:

Gli affondi descrittivi che con maggior nettezza danno conto della curiosità intensa di chi racconta riguardano in modo specifico le dinamiche delle mansioni professionali: in questo caso, chi narra è mosso dalla ricerca della funzione del singolo gesto entro un quadro più ampio di cause e effetti. L'illustrazione dei processi di lavoro diviene così un aspetto di originalità importante. Da instancabile indagatore e interprete qual è, il narratore spiega, chiosa, delucida; nessun particolare appare troppo tecnico per non meritare che il lettore ne sia edotto.<sup>101</sup>

Dove si colloca dunque l'io dell'autore dove si colloca in questo carosello di mestieri che si susseguono? Il monologo interiore che Trevisan intrattiene con sé stesso e con il lettore sembra presagire sempre un'apertura che alla fine non arriva mai. È anche in questo che si cela una dinamica che potremo definire, seppure in maniera atipica, autofinzionale. Parlare del lavoro per parlare di sé. Scrivere lunghi autocommenti sulle strade di Vicenza e sulla sua architettura di stampo palladiano celando al lettore il vagabondaggio frenetico di una persona che si sta ammalando:

---

<sup>101</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo*, p. 81.

Strana estate quella in cui sto scrivendo. Molta pioggia e un soggiorno di due settimane nell'ospedale di Vicenza, reparto Psichiatria 2. Uscito da un paio di giorni. Ma ora mi sento bene, lucido, perfettamente in grado di affrontare la città, e in particolare il suo centro storico-commerciale, e i consumatori/figuranti che lo popolano. A dire il vero non è neanche detto che io debba proprio andare in centro. Per l'intanto vado verso, mi dico, poi si vedrà.<sup>102</sup>

La malattia di Trevisan emerge nel testo solo sotto forma di rimando, un qualcosa che esiste ma che l'autore sceglie di non raccontare lasciando che sia la prosa stessa a farlo. Nell'approcciarsi a *Works* chi legge si trova totalmente immerso nella mente di Trevisan e percepisce quando la sintassi e la narrazione sono appesantite dalla malattia psichiatrica. I lunghi giri in moto tra i colli Berici, le camminate attraversando la provincia di Vicenza e le pause dal lavoro, interminabili, spesso passate ad osservare il passaggio o ad appuntare in forma diaristica abbozzi per la scrittura, spezzano la precisa e puntale descrizione dei vari ecosistemi aziendali:

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

---

<sup>102</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 163.

diversioni sono irrette 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.<sup>103</sup>

Trevisan riesce quindi a galvanizzare le pagine con la sua scrittura, quasi schizofrenica, che oscilla tra il racconto dello spazio antropico del Nordest e la storia di un uomo che in questo spazio agisce come individuo con le sue fragilità umane. L'autore non rifiuta il racconto autobiografico ma sceglie di traslarlo in un'ottica narrativa che richiede in alcuni punti i classici artifici romanzeschi, nascondendo dietro il racconto del lavoro i traumi irrisolti di un'esistenza che si sta frantumando, proprio come il territorio del vicentino:

A derivarne, per chi legge, è la ricchezza di un affresco socio-antropologico raramente offerto dalla saggistica, dal reportage, dalle scritture ibride e tantomeno dalla narrativa coeva: il paesaggio suburbano di quell'area d'Italia comunemente chiamata "nord est" si dispiega sotto i nostri occhi in un'accumulazione di dettagli che compongono la pluralità disorganica dei suoi panorami antropici, sempre indagati con puntiglio partecipe.<sup>104</sup>

Trevisan parla poco della sua famiglia, pochissimo degli amici e ancora meno della sua breve parentesi matrimoniale, perlomeno da un punto di vista affettivo. Eppure, descrivendo l'oreficeria della moglie e i meccanismi borghesi che costringono l'autore in una classe sociale che non gli appartiene, il lettore percepisce la sua sofferenza, la

---

<sup>103</sup> S. Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023), p. 224.

<sup>104</sup> E. Gambaro, *Il lavoro disegna il mondo*, p. 81.

differenza di classe e l'astio che giorno dopo giorno allontana i coniugi nella grande e sfarzosa villa a conduzione matriarcale:

Se ascoltando mia moglie per le tasse da pagare mi scappava una battuta, o anche solo un tono vagamente ironico, due volte su tre si finiva per litigare. Che si sentiva da dove venivo, mi diceva, come se dentro avessi del rancore; e che dovevo liberarmene una volta per tutte, specie ora che, avendo pubblicato, ero uno scrittore, in verità, proprio perché vengo da dove vengo, io non mi consideravo affatto tale.<sup>105</sup>

Ogni lavoro sembra inizialmente quello giusto, poco appagante da un punto di vista professionale ma quanto meno remunerativo. Così l'autore affronta ciclicamente la sua scalata aziendale, in alcuni casi raggiungendo quasi l'apice, per poi lasciarsi cadere sino alla base ogni qualvolta si presenta l'occasione.

Nondimeno, l'obbiettivo principale di Trevisan, ossia diventare uno scrittore, è presente nel libro, ma in maniera piuttosto laterale. I momenti in cui l'autore si può dedicare alla scrittura sono vissuti alla stregua di un fugace attimo che scompare nella prosa per poi ricomparire pagine dopo. Nonostante Trevisan pubblichi il suo primo romanzo molto prima la fine di *Works*, vedi *Un mondo meraviglioso* (1997), egli non si sente scrittore, in quanto non può economicamente vivere della sua arte. Tutta la questione riguardante il desiderio di scrivere non è vista tanto come un'utopia dall'autore, quanto come un qualcosa che arriverà, ma solo al momento giusto, poiché una volta cominciato, non si potrà più tornare indietro.

---

<sup>105</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 455.

Così, «All'alba del 31 agosto 2002»,<sup>106</sup> ultimo giorno di lavoro di Trevisan impiegato come portiere notturno, dopo aver firmato un contratto come autore e sceneggiatore di un film, egli può dirsi libero dall'enorme macchina industriale che per anni lo aveva soggiogato: «La somma che percepirò nel complesso è pari a circa tre anni di lavoro come portiere. Posso licenziarmi».<sup>107</sup> Trevisan in realtà non curerà mai le sue ferite e, nonostante l'abbandono dalla vita lavorativa aziendale aprirà un ventennio di successi letterari, egli sarà sempre vittima della sua mente, relegato in eterno ad uno stato depressivo che alla fine lo porterà all'atto più estremo.

In ultima battuta, si riporta una delle citazioni più rilevanti di *Works*, che aiutano la nostra analisi a trovare ragione in un'ottica autofinzionale, ove l'autore, prima di cominciare l'ultimo capitolo della sua opera, dal titolo *dove tutto ebbe inizio*,<sup>108</sup> sceglie di lasciare il lettore con una frase che possa contraddire, e allo stesso tempo confermare, l'implicito patto autobiografico firmato con l'autore all'inizio del suo *memoir*: «tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto di invenzione».<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 651.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> V. Trevisan, *Works*, p. 653.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 651.

## Bibliografia

Agamben Giorgio, 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.

Arbasino Alberto, 1963, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli.

Barthes Roland, 1967, *La mort de l'auteur*, 1967, rivista Aspen.

Barthes Roland, 1973, *S/Z* (a cura di Lidia Lonzi), Torino, Einaudi.

Barthes Roland, 1975, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

Bozzola Sergio, 2023, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 20.

Brullo Davide, 4 dicembre 2017, *Vitaliano Trevisan: Subisco il presente, sopravvivo, ma soprattutto, non sono un Contemporaneo*, in «Pangea».

Calvino Italo, 1965, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi.

Colonna Vincent, 1989, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, Tesi di Dottorato dell'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Donnarumma Raffaele, 2014, *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Dobrovsky Serge, 1977, *Fils*, Paris, Gallimard.

Dobrovsky Serge, 1980, *Autobiographie/vérité/psychanalyse* in «L'Esprit createur», XX, 3.

Dobrovsky Serge, 2001, *Fils*, Paris, Gallimard.

- Falconi Roberto, 7 marzo 2024, *Un personaggio Uno e Trino. Sulla "Trilogia di Thomas" di Vitaliano Trevisan*, in «Le parole e le cose».
- Gambaro Elisa, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82, XXXII, terza serie, luglio-dicembre 2020,
- Genette Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Gialloretto Andrea, 2016, «Questo scritto non sarà un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà».
- Alex Hugues, Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999, University of Birmingham, 1999, e *L'autofiction selon Doubrovsky*, intervista con Philippe Vilain contenuta in Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- Latour Bruno, *Non siamo mai stati moderni* (1991, 2009), Milano, Eleuthera.
- Lecarme Jacques, 1993, *L'autofiction: un mauvais genre? in Autofictions et Cie*, Nanterre: Université Paris.
- Lejeune Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Marchese Lorenzo, 2014, *L'io possibile: l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa.
- Manganelli Giorgio, 1964, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli.
- Maino Francesco, 2016, *Cartongesso*, Einaudi, Torino.
- Pavel Thomas, 1988, *Mondi d'invenzione*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-Londra, 1988,
- Pischedda Bruno, 2011, *scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Spinelli Fabrizio, 23 gennaio 2024, *Il Codice trevisan*, in «Rivista Studio».
- Trevisan Vitaliano, 1997, *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria.
- Trevisan Vitaliano, 2002, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi.
- Trevisan Vitaliano, 2007, *Un ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi.

Trevisan Vitaliano, 2008, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffale Donnarumma, Gilda Policastro, in «Allegoria».

Trevisan Vitaliano, 2009, *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi.

Trevisan Vitaliano, 2010, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza.

Trevisan Vitaliano, 2016, *Works*, Torino, Einaudi.

Tomasi Franco e Varotto Massimo, 2012, «*Non sono un fottuto flaneur*»: *Vicenza diffusa ne «I quincimila passi» di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barengi, Giuseppe Langella e Gianni Turchetta, Pisa, ETS.



