

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 9 Andrea Rondini
Introduzione
- Parte prima
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in
Michel Foucault
- Marco Mongelli
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e
Norman Mailer
- Claudio Milanese
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e *La comunista*

- Morena Marsilio
171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
- Lorenzo Marchese
207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
- Andrea Gialloredo
245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan
- Sara Bonfli
273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?
- Lucia Faienza
291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction
- Francesca Strazzi
311 Virate legendarie
- Chiara Pietrucci
331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace
- Parte terza
Esperienze contemporanee
- Giovanna Romanelli
345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano
- Carla Carotenuto
369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella
- Alessandro Ceteroni
391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti
- Isabella Tomassucci
419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano
- Donato Bevilacqua
441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

Parte quarta

Confini

- Gianluca Cinelli
465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra
- Franco Forchetti
505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini
- Giorgio Cipolletta
523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero
- 553 Abstracts

Andrea Gialloredo

«Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan

Quante sciocchezze in nome della realtà, penso, mentre la realtà non esiste e non è altro che realtà giornalistica, dunque un bene di consumo come un altro¹.

1. *“Partenze eroiche”, derive e frammentazioni*

Tra le poche certezze dell'odierna congiuntura culturale sta quella, asseverativamente ribadita da più parti, che indica la preminenza nel corso delle ultime stagioni letterarie di romanzi che ostentano implicazioni strettissime con la realtà extratestuale tentandone la trasposizione diretta sulla pagina; in una rincorsa all'autenticità, anche solo presunta, rinvenuta a caldo nella cronaca, nel documento, nella traccia personale o nell'evento su larga scala, d'interesse pubblico, la letteratura si spoglia delle proprie armi fittive per ambire all'acquisizione dei tratti di intermodalità, di pregnanza iconica e di transitività tra segno e referente che sono appannaggio di altre disposizioni comunicative, maturate nel contesto del giornalismo e dei nuovi media.

L'ibridazione di generi e strategie espressive, al riparo di un'idea totalizzante dell'atto comunicativo, ha consentito il dilagare di esperimenti volti alla mimesi dell'esperienza privata o all'annessione della materia evenemenziale nel disegno di una rielaborazione del vissuto gravata da intenti didascalici e incline

¹ Trevisan 2002, p. 87.

all'assunzione ad un rilievo esemplare dei casi particolari. Dagli anni novanta ad oggi, il mercato editoriale ha dispensato «narrazioni spurie»², romanzi-verità, breviari laici, prose inclassificabili soggette a spinte eteronome, biografie romanzate e saggi di autofiction assecondando le richieste dei lettori, desiderosi di essere instradati lungo un agevole percorso di interpretazione del presente e delle sue contraddizioni.

Si tratta del fenomeno più evidente degli scorsi decenni, anche se l'intreccio continuo di effetti di realtà e di costruzioni fenzionali³ non permette di stabilire una demarcazione di territori univoca, almeno non senza correre il rischio di consegnare all'insignificanza alcune delle opere di migliore tenuta firmate da autori collocati in disparte rispetto alla contesa tra il declinante modello delle scritture postmoderniste e le proposte del nuovo realismo e del New Italian Epic. I tentativi di dare una convincente sistemazione critica alla galassia di narrazioni in bilico tra invenzione pura e non-fiction coniugano il taglio militante a una pronunciata segnatura teorica e si collocano naturalmente nell'alveo di progettualità e inquadramenti di tendenza, assai lontano dunque dai repertori descrittivi e sistematici che in tempi non remoti si proponevano di scandagliare gli assetti di uno spazio letterario diversificato e accogliente⁴. Non desta meraviglia, alla luce di tali considerazioni, che scrittori anomali ed estranei agli indirizzi dominanti non compaiano in nessuna delle più recenti indagini dedicate alla narrativa (prive o meno che siano dell'avvertenza: “d'ispirazione realista”)⁵. Michele Mari, Ermanno Cavazzoni, Laura Pariani, Romana Petri, Vincenzo Pardini, Salvatore Mannuzzu, Roberto Barbolini, Paola

² Cfr. Palumbo 2011.

³ Facendo ricorso a questa inversione di attributi si è volutamente calcata la mano sulla possibilità che l'attuale narrativa fattuale e di denuncia ricada nelle maglie dell'illusionistica rappresentazione spettacolare rispondente ad una ben definita tipologia di consumo culturale diffusa nella società occidentale mentre, di converso, le invenzioni del linguaggio spesso danno vita a strutture solidamente embricate nei gangli di una realtà stratificata la cui dimensione semantica non è inesauribile al primo contatto dell'opera con il suo “doppio” fenomenico.

⁴ Si pensi alle ecumeniche schedature dedicate da Sergio Pautasso alla letteratura degli anni Settanta e Ottanta e ai foltissimi inventari del “notaio” Giuseppe Amoroso.

⁵ Un ventaglio di autori e tendenze più ampio e vario, non a caso comprensivo dei libri del decennio '80, è discusso in Pierangeli 2000.

Capriolo, Marta Morazzoni, Giovanni D'Alessandro, Elena Ferrante, Luigi Guarnieri, Valerio Aioli, Bruno Arpaia – per citare solo alcuni degli autori più significativi – condividono con i loro “padri” ideali (Tabucchi, Manganelli, Bufalino, Malerba, Eco, Bonaviri, Celati etc.) la taccia di mistificatori postmoderni, concentrati sul proprio privilegiato ed esclusivo connubio con il demone letterario⁶. In effetti, anche gli scrittori appena elencati prestano attenzione al fecondo interscambio tra immaginario e spunti offerti dalla realtà storico-culturale secondo una linea di adesione intrinseca, e non concitatamente esposta, alle utopie e ai drammi dell'epoca: ad esempio, alcuni di loro fanno frequente ricorso a personaggi prelevati dal bacino della letteratura otto-novecentesca per ribadire il destino sacrificale dei tanti eroi di una vocazione solitaria ma attenta a non cadere nel solipsismo come quella artistica, testimoniata di volta in volta da Leopardi, Pessoa, Gombrowicz, Vermeer, Da Ponte, Conrad, Benjamin, Nietzsche, Campana...⁷.

La svolta che le nuove affiliazioni a un realismo così capillare imprimono al lavoro letterario nell'epoca corrente, contraddistinta dal declino dei miti del postmodernismo, è stata puntualmente segnalata dagli studiosi⁸, che non esitano a porre il nuovo

⁶ Nella maggior parte dei casi, questa definizione non regge per la manifesta matrice modernista dei procedimenti metaletterari e della esplorazione di registri linguistici inconsueti attuati nelle opere degli autori cui si è fatto riferimento.

⁷ Cito alla rinfusa alcuni dei celebri protagonisti dei romanzi di Mari, Tabucchi, Pariani, Morazzoni, Guarnieri, Arpaia. Anche in uno dei prototipi italiani della non-fiction, *Cronache della fine* di Antonio Franchini, figura come protagonista lo scrittore Dante Virgili, ma in questo caso il nodo problematico è costituito dalla mancata pubblicazione del secondo romanzo dell'autore de *La distruzione* da parte dello stesso Franchini.

⁸ Tra i più assidui interpreti dell'attuale momento culturale, Raffaele Donnarumma si distingue per la nettezza della condanna al retroterra postmodernista (il cui raggio d'azione risulta forse allargato oltre il lecito) dal rigetto del quale prendono le mosse gli alferi del nuovo realismo degli anni zero: «la categoria di *non-fiction* ci rivela che ogni discorso sulla realtà è consapevole della propria natura artificiale e resiste alla possibilità di essere ridotto a finzione. Da questo punto di vista, esso implica un atteggiamento più sottile e complesso delle credenze postmoderne, che producono un'idea in fondo piatta, dispotica e onnicomprensiva di *fiction*. Ogni discorso di realtà ha oggi necessariamente a che fare con un'angoscia di derealizzazione latente o esplicita, esibita o messa a tacere» (Donnarumma 2011, p. 32). Lo studioso sottolinea inoltre la persistente minaccia dei colpi di coda dell'estetica del postmoderno con ciò giustificando alcune debolezze, puntualmente individuate, del fronte realista

corso romanzesco sotto il segno della ripresa di un dinamismo storico verso il quale si torna a nutrire incondizionata fiducia; si assiste, infatti, alla convergenza di lezioni materialiste e ideologie dell'interventismo. La determinazione nel prendere partito sugli accadimenti e le tragedie del quotidiano caratterizza le scritture della non-fiction costituendo anzi il gradiente delle loro qualità di ascolto e di presa sul mondo contemporaneo; per questo esse si ritagliano un ruolo di primo piano anche sul terreno della discussione in merito al mandato degli intellettuali nella società⁹.

A parere di chi scrive queste note, una tale messe di narrazioni atipiche, etichettabili come non-fiction, si è vista tributare riconoscimenti e attestazioni di stima crescenti per la indiscutibile convergenza tra simili proposte e la mutata sensibilità del pubblico. È bene, però, insistere nella precisazione che le mire della letteratura data alle stampe negli anni ottanta non possono essere ridotte ai pur legittimi assilli riguardanti il soddisfacimento del desiderio di evasione e di svago cullato dalla massa dei lettori, così come le predilezioni per il fantastico, gli affreschi storici e biografici, le illustrazioni di interni borghesi e i ritratti in luce introspettiva non implicano necessariamente la destituzio-

impegnato e coinvolto nelle storie in misura maggiore di quanto non si mostri consapevolmente calato nella corrente storica. Alberto Casadei sembra al contrario riconoscere ad alcune esperienze sortite dalla temperie postmoderna una funzione di snodo proprio riguardo la contaminazione e il trattamento cui sono soggetti gli elementi grezzi, naturalistici, mediante i quali il soggetto interroga la propria essenza immanente: «La via seguita dal postmodernismo più interessante è stata quella di mescolare di continuo livelli diversi, dall'iperfittizio al referto di cronaca, per far esplodere la contraddizione fra un reale sempre più 'schermato', cioè 'filtrato dagli schermi' cine-televisivi, e una costruzione letteraria che tendeva a diventare esclusivamente parodica e ri-combinatoria» (Casadei 2006, p. 27).

⁹ Il fervore di tale dibattito è evidenziato dalla ricostruzione condotta dal pamphlet di Pierpaolo Antonello, che inquadra in questi termini il nostro argomento: «il vasto territorio della cosiddetta *non-fiction*, vista come una nuova fase dell'impegno letterario, non ha dovuto attendere né l'11 settembre, né il fenomeno *Gomorra* per rendersi disponibile ai lettori italiani, emergendo visibilmente negli anni '90, epoca di presunta "fine della storia" e di disimpegno politico, morale e civile. Tra i titoli più emblematici di questa stagione: *Occhio per occhio* (1992) e *Cronache italiane* (1992) di Sandro Veronesi, *L'eredità* (1992) e *Sarajevo, Maybe* (1994) di Gianfranco Bettin, *Notizie del disastro* (1995) di Roberto Alajmo, *Le irregolari* (1998) di Massimo Carlotto, *Maggio Selvaggio* (1999) di Edoardo Albinati, *La città distratta* (1999) di Antonio Pascale, *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini» (Antonello 2012, p. 149).

ne di qualsiasi valore conoscitivo, con conseguente perdita del focus sulla realtà. L'universo dell'arte si regge sulle distinzioni e non tollera interventi a freddo compiuti nell'intento di suggerire identificazioni fondate su appartenenze generazionali e discipline di scuola. Alla stessa stregua, i testi emblematici della non-fiction riproducono all'interno del proprio campo di riconoscibilità una serie di divergenze e tracciati paralleli, mantenendo sempre come *telos* la condivisione "democratica" dell'esperienza.

Difatti, prendendo in esame il vasto corpus narrativo dell'ultimo ventennio risulta chiaramente che le storie di casi privati, declinate quali microscopie di un dolore o di un disagio personali, eguagliano in frequenza e validità degli esiti i campioni connotati da inserzioni saggistiche ad ampio raggio, in cui la parola vibra ed è modulata assecondando il taglio civile che sagoma molte di queste scritture secondo tipologie tangenti il discorso pubblico, l'inchiesta e lo *j'accuse*. Il segreto del modello di rappresentazione "dal vero" risiede proprio nella disponibilità all'interazione dei generi consolidati e nel concorso di soluzioni e pratiche diegetiche multiple. In ragione di questa tolleranza onnicomprensiva la critica ha potuto risalire al lascito di autori "impuri", nell'ottica dell'integrità autosufficiente della sfera letteraria, come Pasolini, Arbasino, Ottieri, La Capria.

La domanda sulle radici storico-culturali ed estetiche del "gigantismo" di cui si fregiano le narrazioni epico-realiste contemporanee si pone come un passaggio ineludibile per la comprensione di alcune imprese letterarie sganciate da qualsiasi misura e "pudore" (oltrepassata la soglia della provocazione stilistica e di linguaggio). La maniera in cui sono organate opere della mole dei *Canti del Caos* di Antonio Moresco (per tacere de *Gli incendiati*, *Gli increati*, *Il combattimento*), dei romanzi di Giuseppe Genna (*Dies Irae*, *Hitler*, *Fine impero*) delle ultime prove di Sandro Veronesi (*XY*, *Terre rare*), delle lezioni "per giovani samurai" di un Antonio Franchini (*Quando vi ucciderete, maestro?*, *Gladiatori*, *Combat*), delle incursioni enciclopediche e apocalittiche di Tullio Avoledo (*La ragazza di Vajont*, *Un buon posto per morire*, *le radici del cielo*, *La crociata dei bambini*), incrocia indubbiamente gli ultimi(?) fuochi delle ambiziose cartografie narrative postmoderne dei vari DeLillo, Pynchon, Rushdie, Houellebecq:

lo assicurano indizi come l'impostazione di voce, il proliferare di intrecci secondari, il piacere di esporre precetti e assiomi di una peculiare filosofia esistenziale, infine le propensioni all'eccessivo e all'abnorme che – con colori diversi da quelli ultrasaturi spalmati sulle tavolozze pulp e cannibali d'inizio anni novanta – mettono a nudo l'aporia di un'ossessione del racconto “più vero del vero”.

La teorizzazione di trame pletoriche, l'afflato profetico, l'esibizione di modelli d'azione e di pensiero venati di un estetismo resistente oltre le prove del fuoco della realtà, colta allo stadio di incandescenza o percepita già in via di disintegrazione, sono tratti emersi in superficie della fascinazione che gli autori chiamati in causa avvertono nei confronti di una improbabile conquista del reale; quest'ultimo, fantasma dai contorni incerti, si propone come meta raggiungibile ad opera del coraggio, dell'eroismo, dell'anelito a un'epica che stravolga i limiti dell'avventura quotidiana dell'uomo occidentale propiziando la «veglia d'armi» dello scrittore in uno scenario nel quale allarmi e terrori sono ravvisabili tanto nella minaccia globale che pesa sull'umanità quanto nelle tenebre interiori. In questa simulazione perenne di battaglie, le sconfitte segnano forse un eroismo maggiormente degno di tributo, ammirazione e onore. Nei primi libri di Eraldo Affinati (*Soldati del 1956*, *Bandiera bianca*) le sfide della vita di ogni giorno ingigantiscono in un polverio di interrogativi etici, di atti mancati e di gesti attesi; più avanti, nella fase centrale della “milizia” dello scrittore (all'altezza dei volumi *Campo del sangue*, *Il nemico negli occhi*, *Secoli di gioventù*, *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, *La città dei ragazzi*¹⁰) i Grandi Temi della coscienza novecentesca (l'orfanità e l'inquietudine adolescenziale, l'Olocausto, la ricerca del senso del Male) soppiantano, reintegrando in parte, i «*grands récits*» dismessi a seguito della ventata postmodernista. Non diversamente, il diapason dell'intensità agonistica (antifrastrica rispetto al *ductus* e all'atonia della scrittura) è attinto dalle variazioni belliche di An-

¹⁰ Emanuele Zinato ha coniato per questo libro la formula di «saggismo lirico» sottolineando gli apporti congiunti della poesia contemporanea e di narrazioni dal passo saggistico come quelle di Sebald (Zinato 2015).

tonio Scurati (*Il rumore sordo della battaglia*, il saggio del 2003 *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, o ancora il romanzo *Il bambino che sognava la fine del mondo*); volgendo lo sguardo a comprendere anche testi come *Orti di guerra*, *Maggio Selvaggio* e *Il ritorno. Diario di una missione in Afghanistan* di Edoardo Albinati, sembra che una nutrita pattuglia di scrittori italiani (molti dei quali cresciuti nel clima, favorevole alla scommessa narrativa, della rivista «Nuovi Argomenti»¹¹) senta il bisogno di osservare gli aspetti del mondo da una visuale “altra”, radicalmente alternativa alle minute faccende nel cui ristagno naufragano parecchie voci dell’attuale panorama (incorre in simili pericoli chi si fa latore di visioni “basiche” della non-fiction, arrese all’urto della cronaca e del biografismo spicciolo). Soprattutto Franco Cordelli, il Cordelli saggista-narratore, è stato maestro di devozioni eroiche, ha riservato costanti cure all’opera di uomini impegnati nell’azione letteraria, capaci di aggredire la realtà con il loro impeto o di dissolverla nella malinconia del dopo-battaglia: *conquerants* alla Malraux, condottieri come Lawrence d’Arabia, spiriti liberi come l’aviatore Saint-Exupéry, viaggiatori alla Chatwin protagonisti di infinite *Partenze eroiche* (così recita il titolo del libro, un ircocervo saggistico-biografico, uscito nel 1980 da Lerici e riproposto nel 2013 nel catalogo delle edizioni Gaffi)¹².

Ancora una volta è alla generazione affermatasi nel secondo dopoguerra, a distanza dai turgori e dall’enfasi neorealista, che dobbiamo convincenti sperimentazioni che scavalcano i generi,

¹¹ Il gruppo gravitante intorno a Moravia, Siciliano, La Capria, ha sostenuto gli esordi di altri autori “impuri” come Emanuele Trevi e Tommaso Giartosio e in quel contesto si è sviluppata una corrente di voci giovani particolarmente sensibile a recepire le sollecitazioni ambientali e storico-culturali.

¹² Nell’ultimo microsaggio della raccolta, *La scrittura celeste*, Cordelli staglia sullo sfondo di una modernità ancora in cerca di se stessa le gigantografie degli artisti che meglio hanno “incarnato” una concezione tragico-agonistica della letteratura, intesa come sfida ai propri limiti: «L’unico eroe possibile è dunque colui che sa la propria impossibilità a divenire: l’eroe tragico, passivo nel caso di Rimbaud (il gesto del rifiuto, dell’addio), di Malcom Lowry (che si lasciò morire), di Fenoglio (che non riuscendo a debellare la propria superstizione – rispetto alla fine di un periodo mitico, la Resistenza – volle almeno studiare alla scuola dello stoicismo); attivo nel caso di Thomas Edward Lawrence, il vero e grande Lawrence, voglio dire Lawrence d’Arabia» (Cordelli 1980, pp. 262-263).

incroci tra prosa saggistica e cadenze narrative: mi limito a ricordare il Goffredo Parise di *Guerre politiche* e de *L'eleganza è frigida*, Fabrizia Ramondino con il suo *Passaggio a Trieste*, Claudio Magris, assertore di un realismo che scavi nelle potenzialità dell'evento piuttosto che contentarsi di registrarlo¹³. Da quelle esperienze è possibile oggi trarre l'esempio di scrittori coinvolti nei drammi contemporanei e mai dimentichi dello specifico e duttile strumento che avevano in uso per descrivere, giudicare, affabulare. Appartiene a questa genealogia illustre Franco Cordelli, padre nobile della non-fiction all'italiana – purché si intenda questa categoria come un attestato di apertura nei confronti di conformazioni mobili e imprevedute della parola. Nel 1990, con *L'Italia di mattina*, il poligrafo romano ha offerto un prototipo al filone del reportage esplorativo, del viaggio in Italia (per citare Piovene, tenuto giustamente in grande considerazione da Cordelli); inoltre, egli si è cimentato arditamente con le tecniche dell'anti-romanzo dando successivamente dimostrazione di possedere le chiavi del racconto “epocale”, tra realista ed allegorico, in *Un inchino a terra* del 1993 e ne *Il duca di Mantova* del 2004. Le riflessioni sulla tradizione del genere più difficilmente accostabile all'indole degli uomini di cultura italiani, consegnate ai due “racconti” critici speculari *Lontano dal romanzo* e *La religione del romanzo* (editi entrambi nel 2002 nella collana «Contrappunto» della casa editrice Le Lettere) riaffermano la suddivisione dei nostri autori novecenteschi nelle schiere contrapposte dei «narratori al quadrato» e dei cultori di “cose viste” e “fatti diversi” (che è quanto dire, aggiornando le parole d'ordine dei contendenti, fiction e non-fiction). Cordelli ha recentemente dichiarato tutto il proprio scetticismo per

¹³ «Forse la facciata della realtà così com'è non ha bisogno di romanzi né di letteratura per essere conosciuta. Ma questa facciata non esaurisce la realtà, come credono i falsi realisti, che assolutizzano la configurazione del presente e la scambiano per l'unica possibile e immutabile. Del reale fanno parte pure le potenzialità, le possibilità latenti e che stanno avviandosi a prendere forma, le forze che premono per apparire anch'esse e divenire facciata; non le alternative cervelotiche e assurde ma le possibilità concretamente immanenti, ciò che la realtà potrebbe veramente essere e forse sta preparandosi ad essere. Una conoscenza completa del reale concerne pure queste possibilità, ossia il movimento della vita e questa conoscenza al congiuntivo piuttosto che all'indicativo la può dare il romanzo» (Magris 2002, p. 51).

le appendici contemporanee al capitolo del racconto ibrido di stampo post-neoavanguardistico:

Credo nella realtà e forse credo anche nella verità. Il romanzo non appartiene all'ordine della realtà né della verità, bensì a quello di una realtà e verità superiori. [...] Credo – mi posso sbagliare – che dopo il 1989, con l'eccezione di Gian Luca Favetto e del suo *Italia, provincia del Giro*, del 2006, non vi sono stati più viaggi in Italia “totali”. Vi è stata invece una frantumazione, penso non casuale, quale si può vedere nei titoli della collana “Contromano” di Laterza.

La visione generale si sgretola oggi di fronte all'invasione degli effetti di realtà (mere rifrazioni dell'apparenza rimbalzate dagli schermi televisivi¹⁴) e con essa si sfalda il tessuto socio-politico del paese. L'analisi impietosa di uno stato di cose ormai sancito culmina nella palinodia verso quell'atteggiamento di sfida alle potenze del destino che circonfondeva di eroicità prometeica le narrazioni di ieri, cementate da uno spirito identitario di respiro internazionale:

quella specie di prometeismo, che ci portava a credere di poter affermare tutta la realtà in un pugno, non c'è più, è tramontata. Ha prevalso il frammento (qualcosa che comunque, nella fine del moderno, già c'era). E poi perché questa nuova prevalenza di tipo spirituale-culturale ha trovato la sua radice e materialità, l'*ubi consistam*, la sua realtà effettuale, proprio a partire dagli anni Novanta, nella rinnovata idea di etnia, di tribù, che in Italia si è affermata attraverso la Lega Nord¹⁵.

La parcellizzazione del sentimento di appartenenza, spinto al limite estremo della rescissione dell'io dal suo spazio relazionale, costituisce un motivo cruciale rincorso lungo i mille rivoli della produzione contemporanea, contrassegnata dallo stigma di una cifra regionale/locale erroneamente ritenuta valido antidoto al-

¹⁴ Vito Santoro ha collocato le tracce immaginative di questa fase storica nel solco della «post-realtà», condizione deleteria per le sorti del romanzo: «Vien dunque da chiedersi in quale maniera il genere romanzo, vale a dire il genere letterario “politico” per eccellenza, visto che la sua cifra essenziale è sempre consistita nella messa in scena del conflitto tra *le même et l'autre*, possa esprimere le paure, il disorientamento, la sfera affettiva del cittadino globale senza restare impigliato tra le maglie della “società dello spettacolo”, cioè nello spazio della reazione, che prevede al proprio interno le manifestazioni del dissenso, dalle scritture *engagé* ai *reportage* d'inchiesta, al *noir*» (Santoro 2010, p. 17).

¹⁵ Cordelli 2012.

le ansie originate dalla perdita di centralità dell'individuo. Una scrittura tesa alla comprensione dei segnali sparsi che provengono dall'orizzonte contemporaneo non può mostrarsi recalcitrante di fronte alla discesa negli interstizi, nei punti di frattura che dalla continuità alienante delle periferie diffuse consentono un affaccio sui labirintici percorsi della mente. Il volto meduseo dell'epoca potrà essere contemplato solo in ottica grandangolare, scendendo a precipizio con lo sguardo¹⁶ oppure affidandosi a un metodico processo di deframmentazione; è un convincimento che ritroveremo al fondo delle ossessive perlustrazioni che i personaggi di Vitaliano Trevisan intraprendono su frazioni ben delimitate del (sotto)suolo vicentino. L'eroismo di Thomas si esprimerà con l'astrazione dalle crudeli verità fattuali, esercitando attraverso una disturbante facoltà di concentrazione il compito di custodire nella memoria i segmenti abrasivi dalla mappa del presente: boschi e abitazioni, donne e ragazzi che insistono come *revenants* nella psiche "colpevole" dell'io narrante.

2. Immagini del Nordest

La zona d'Italia dove le mutazioni dell'originario sostrato urbanistico-paesaggistico sono visibili con maggiore evidenza è il triveneto, lacerato da ferite profonde e chiamato a fronteggiare il declino di un modello produttivo caratterizzato dall'imprenditorialità diffusa, sistema nevralgico e fragile sulle cui esigenze logistiche e organizzative è stata impostata negli anni novanta la programmazione dello sviluppo sul territorio. In tempi di crisi la riconversione degli assetti industriali è ardua, se non impossibile, e così da un lato la serie di capannoni assiepati lungo le arterie viarie si presta alla rappresentazione di un *landscape* stravolto dalle rovine dell'immediato passato, dall'altro si assiste a un tentativo di affermare una diversa vocazione della regione situata a Nordest del Paese (l'adozione di una visuale

¹⁶ «Il mondo, visto dall'alto, sembra un mondo meno brutto, le città sono città viste dall'alto, le zone industriali zone industriali viste dall'alto, tutto assume dunque un aspetto diverso, un aspetto dall'alto, comunque migliore del normale aspetto dal basso», si legge in *Piccioni*, una delle cellule narrative di *Shorts* (Trevisan 2004, p. 89).

asetticamente geografica segnala di per sé l'alterità e l'anomalia rispetto al resto d'Italia di questo fronte avanzato sul quale i cambiamenti in corso nell'arena globale agiscono prima ancora che la loro influenza venga recepita e fatta oggetto di studio).

Indicativo, in questa direzione, l'impianto conferito al recente volume che Cristina Perissinotto e Charles Klopp hanno dedicato alla messa in rilievo di alcune fisionomie di scrittori dell'area veneta. Invano si cercherà una sezione (o un margine di dissenso critico) riservata a Vitaliano Trevisan, che pure ha sempre manifestato il proposito di perlustrare il fondale della provincia veneta nel corso delle sue molteplici esperienze di scrittura narrativa, per il teatro e per il cinema¹⁷. La sua attività non è tuttavia assimilabile a quella di figure alla Marco Paolini (a più riprese Trevisan ha evidenziato la carica moralistica ed emotivamente ricattatoria degli spettacoli del conterraneo): l'autore di *Un mondo meraviglioso* non può accettare di incamminarsi su un sentiero che, attraverso l'uso strumentale dell'espressione letteraria, conduca a un rituale di espiazione ed autoassoluzione della borghesia nazionale e cittadina in nome di transitori soprassalti di buona coscienza. Cambiato il segno con il trend economico negativo, non sembra si sia invertita la rotta della ricerca letteraria corrente, se ritorna di continuo l'idea che l'elaborazione culturale possa e debba essere funzionale al "rilancio" delle risorse del territorio (risorse umane o industriali, l'accento batte comunque sull'offerta di un bene di consumo politicamente responsabile e governato da logiche extra-artistiche). La ricaduta socio-economica della visibilità acquisita dagli autori ospitati nella disamina è del resto esplicitata sin dalle pagine iniziali:

Le Cronache dal cielo stretto sono nate come riflessione sulla letteratura di un territorio ben preciso, a dimostrare che il Nordest non produce solo cibo e 'materiali industriali', ma anche conoscenza e cultura. Gli scrittori del Nordest, per lo meno quelli interpellati e studiati in questa raccolta, sono il risultato della sofisticata complessità di questa regione. I curatori del volume ne sono ben consci e si augurano che l'alto livello di produzione culturale e letteraria del Nordest nel terzo Millennio possa essere d'aiu-

¹⁷ De Bortoli 2006.

to per una riconsiderazione teorica, e possibilmente per un superamento, dell'attuale crisi socioeconomica¹⁸.

Le motivazioni dell'esclusione di Trevisan sono allora facilmente intuibili se ci si sofferma sul rapporto che egli intrattiene con la propria terra e, soprattutto, se si considera che la finalità dell'indagine dello scrittore di Sandrigo esula dagli schemi di una letteratura di denuncia, dalla protesta e dall'aggetto sul futuro che le costruzioni ideologiche prelevano di peso dalle radiografie sociologiche del presente. Nettissima è la sua condanna dello sciacallaggio sui drammi contemporanei sostenuto da un'impalcatura retorica che deriva la propria erronea prospettiva dalla contiguità 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 inutile¹⁹.

Pesa sulle spalle della giovane narrativa l'incapacità di trovare una *ratio* alla dispersione di vicende, storie e fatti per altro scrupolosamente documentati. Gli alfiери del nuovo realismo avvertono la necessità di chinarsi sul territorio per comporre una carta fededegna del paese, sempre più separato da confini materiali o immaginari, stratificato e diviso per linee interne; Trevisan invece non sente la nostalgia per l'unità perduta, che reputa fittizia («l'Italia era esattamente questo: un insieme di culture particolari, le più diverse tra loro, tenute da una rete di falsi valori»²⁰), e pertanto non si attribuisce il compito di riscattare il reale dalla

¹⁸ Perissinotto, Klopp 2013, p. 15.

¹⁹ Trevisan 2010, p. 8.

²⁰ Trevisan 2007, p. 41.

congenita “inesistenza”²¹ dedicando il suo tempo allo scandaglio dei bassifondi, delle banlieu, dei recessi dello spazio antropizzato. Non ne ha bisogno per inoltrarsi nel sottosuolo²² (anche se di preferenza la visuale “cala” da una sommità, tetti alture ponti), tantomeno per scorgere le motivazioni profonde, le paure che scatenano negli uomini la coazione a colmare il proprio habitat, deturpandolo:

il vuoto che ci circonda, in questo nord-est veneto, vicentino in particolare, dev'essere un vuoto davvero spaventoso, un vuoto raccapricciante, se non il vuoto sicuramente la percezione del vuoto, una vera maledizione sotto forma di senso del vuoto, ossia intollerabile coscienza del vuoto e dunque paura del vuoto e orrore del vuoto e spavento del vuoto, paura orrore e spavento che ci inducono a rivolgere tutte le nostre forze contro la paura l'orrore e lo spavento del vuoto, in definitiva contro il vuoto, l'unica arma per combatterlo essendo un'attività di riempimento, materiale e immateriale, della natura e del paesaggio, natura e paesaggio esterni e interni, esternamente in quanto fraintendimento, internamente in quanto reale percezione di un vuoto essenzialmente interno²³.

All'occhio dello scrittore si rivela la scomposizione dell'integrità, in prima istanza fisica, di luoghi e persone: centri storici divenuti spazi espositivi per le *griffe* e i marchi commerciali, giardini snaturati con l'impianto di ulivi a scopo ornamentale, uomini e animali vittime di incidenti le cui carcasse costellano il ciglio stradale. I quindicimila passi che ritmano maniacalmente i transiti di Thomas Boschiero nel romanzo «resoconto»²⁴ del 2002 sono il computo esorcistico di un cammino tra gli scariti del presente: rifiuti, resti di piccoli animali schiacciati, aree spogliate della vegetazione e lasciate nel completo degrado²⁵. L'asfalto «pieno di sangue» della lunga sequenza titolata *Un*

²¹ Come ha giustamente scritto Angelo Guglielmi, «Trevisan decolora il mondo (la realtà dell'esperienza), lo semplifica e rende trasparente fino quasi a farlo sparire» (Guglielmi 2004).

²² «Mi difendo a colpi di penna e taccuino, alzo la guardia armato di Dostoevskij»: potremmo stornare questa affermazione dal suo legittimo proprietario, il Thomas di *Un mondo meraviglioso*, allo scrittore stesso (Trevisan 2003, p. 37).

²³ Trevisan 2003, p. 22.

²⁴ Il sottotitolo de *I quindicimila passi* è appunto «Un resoconto», con stridente contrasto rispetto alle quote di inattendibilità e di elusione trasmesse ai lettori dal punto di vista in prima persona.

²⁵ In proposito vedi Tomasi, Varotto 2012.

giubbotto ungherese, materiale «contro natura anzi *contro la natura*», offre il destro in *Tristissimi giardini* a una sintetica variazione incentrata sulla frenetica urbanizzazione della periferia, espansione disordinata e a macchia di leopardo che lascia sussistere delle aree non ancora intaccate, residuali, tra le quali si muove – anche metaforicamente – lo scrittore:

Spostarsi da una all'altra di queste zone è una questione complicata e pericolosa. La frammentazione del territorio è tale che finire spiacciati è questione di un attimo, come testimoniano le planimetrie dei vari animali stampati nell'asfalto. Destrezza, senso del tempo e fortuna ci hanno evitato, finora, una simile fine, consentendoci così di scoprire che, oltre a *zone*, esistono anche *percorsi che resistono all'evidenza*²⁶.

L'annotazione traspone l'avventura di chi deve compiere uno slalom fra gli ostacoli per garantirsi l'incolumità su un piano superiore, di legittimazione della scelta compiuta dall'outsider nel momento in cui, rifiutando le vie battute, si sposta tra zone e percorsi «che resistono all'evidenza». Il luogo comune infatti accampa i propri diritti grazie alla pluralità incoesa di spazi votati all'apparenza, alla postulazione della propria inevitabilità in quanto necessari per il progetto di sviluppo in cui siamo immessi²⁷. Gli ambiti di senso di questi lacerti incapsulati in un tessuto urbano violentato e discontinuo appaiono oscuri e sollecitano un'incessante opera di ri-contestualizzazione, come avverte Trevisan appellandosi a Paul Virilio: «Non so se sia così facile comprenderlo, ma è certo che allo specializzarsi degli strumenti di misurazione, e alla loro facile accessibilità, corrisponde un patologico e progressivo annebbiamento della visione d'insieme, mentre la realtà, il senso della realtà, si dissolve in un *delirio generalizzato d'interpretazione*»²⁸. A differenza dei numerosi in-

²⁶ Trevisan 2010, p. 11.

²⁷ Lo scrittore vicentino sospetta che dietro il consumo indiscriminato di territorio per sostenere l'economia che a sua volta esige altre espropriazioni agisca una dinamica viziosa, di sovrapposizione tra cause ed effetti: «non posso fare a meno di notare come, nel nostro caso, causa ed effetto siano interscambiabili, così che se è vero che senza quella causa – lo sviluppo, non si avrebbe questo effetto – congestione del territorio, così senza l'effetto, non si darebbero i presupposti per averne la causa. Forse la congestione non frena affatto lo sviluppo, anzi: è proprio attraverso la congestione che si produce sviluppo» (Trevisan 2010, p. 19).

²⁸ Trevisan 2010, p. 7.

tellettuali che si sono arresi accettando le formule irradiate dalla televisione e dai giornali senza curarsi di cadere in contraddizione con le proprie pregresse “campagne” di sensibilizzazione²⁹, lo scrittore si riappropria dell’esperienza personale attraverso il rigore e la coerenza di una «azione letteraria» che, incurante di far seguire a ogni fotogramma la descrizione corrispondente, liberi le energie del linguaggio attribuendogli la funzione di avocare a sé oppure di elidere la realtà e i suoi frammenti:

Perché un’azione letteraria possa aver luogo, l’autore deve sapersi orientare nel suo ambiente, deve cioè costruirsi un’immagine spaziale. Questo non significa che le immagini siano al primo posto: non commetteremo l’errore di ridurre la scrittura a semplice arte della didascalia, o meglio del sottotitolo, visto che è ormai implicito che l’immagine cui si fa riferimento sia da considerarsi in movimento³⁰.

3. *Tristissimi giardini*

«Nessuna unità di tempo in questi scritti³¹», avvisa l’autore avvalorando l’ipotesi che *Tristissimi giardini*, non a caso incluso nella collana «Contromano» di Laterza³², si ponga anche l’obiettivo di dialogare “a distanza” con analoghe decrittazioni dello spazio geo-antropologico italiano condotte secondo le procedure della non-fiction. Il testo si articola in capitoli monotematici, fruibili anche singolarmente nonostante siano interlacciati e stretti da una trama retrostante incentrata sullo scrivere ed eretta a partire dalle superfici d’attrito tra grafia e biografia. A sostenere il traliccio di un’argomentazione a ricasco della “vita vera” giova il riferimento continuo alla persona dell’autore e alle circostanze del suo vissuto (il ritorno alla casa dei genitori, il conflitto latente

²⁹ «Gli intellettuali italiani sono riconvertibili per definizione», spiega Thomas nel fluviale dialogo “monologizzato” con Hennemair che occupa il centro del romanzo *Il ponte* (Trevisan 2007, p. 48).

³⁰ Trevisan 2010, p. 10. Sull’importanza dell’azione letteraria, con citazione prelevata dai diari di Kafka, si chiudeva la bibliografia integrata nel testo dei *Quindicimila passi*: «siccome mancano gli uomini coerenti, non si hanno nemmeno azioni letterarie coerenti» (Trevisan 2002, p. 155).

³¹ Trevisan 2010, p. 49.

³² Gli altri volumi della collana dedicati al Veneto sono stati affidati a Tiziano Scarpa (*Venezia è un pesce*) e Romolo Bugaro (*Bea vita! Crudo Nordest*).

con la madre, la relazione con una collega – Simona Vinci, denominata *tout court* «la scrittrice»).

Il nucleo del discorso riguarda la suddivisione del territorio, franto e arbitrariamente riaggregato nelle forme di una periferia diffusa che accerchia il centro storico delle città d'arte venete, reso uno spazio- vetrina e dunque sottratto agli usi abitativi per il suo forte impatto scenografico e di rappresentanza; ecco allora le pagine su Vicenza, sul teatro Olimpico (un modellino di teatro in scala 1:1 con all'interno un modello di scenografia che distoglie dall'azione drammaturgica), sulle architetture palladiane (molto presente è il ricordo degli scritti parigiani dedicati alle prospettive illusionistiche di quei monumenti estranei alla città), infine su Scamozzi, il proscutore dell'opera del più celebre e venerato architetto, nel quale Trevisan riconosce un perfetto 'soccombente' (in omaggio a Thomas Bernhard).

Nel libro affiora l'idea che la cancellazione della storia, attuata per il tramite dello sconvolgimento del paesaggio, possa essere paragonata alla prassi applicata dai computer di stipare temporaneamente le nuove informazioni occupando i settori liberi dell'hard disk, senza badare al disordine in cui giace tale memoria discontinua:

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*, dimenticato³³.

L'odierna topologia discreta necessiterebbe quindi di una deframmentazione per ottimizzare il lavoro di recupero e salvataggio dall'oblio del patrimonio di esperienze della cittadinanza. La narrazione, al contrario, può avvantaggiarsi dell'evoluzio-

³³ Trevisan 2010, pp. 29-30. Gli studi sul nesso letteratura-spazialità, in particolare quelli che perimetrano le province padane, dispensano più di una conferma alle tesi sostenute da Trevisan sulle periferie diffuse: «tematizzare la Pianura Padana vuol dire tematizzare uno spazio periferico. [...] Rispetto alla dicotomia di centro e periferia implicata da tali distinzioni, bisogna però puntualizzare fin dall'inizio che proprio sul territorio padano tale dicotomia è in via di ridefinizione» (Fuchs 2010, p. 35).

ne dell'idea di realtà sperimentando inedite soluzioni stilistiche che la traghettino al di là delle secche del resoconto oggettivo, costruito sulle concatenazioni causali³⁴. L'andamento ondivago della scrittura-pensiero di Trevisan organizza i propri itinerari nel rispetto delle modalità con cui la mente decodifica le percezioni e gli stimoli che le vengono dall'esterno; allo stesso modo l'autore governa il moto sintattico per soste e improvvise accelerazioni, inanellando dichiarazioni perentorie seguite da un'immediata smentita; dimostratosi intelligente epigono di Beckett, ne simula i procedimenti di destituzione degli accadimenti dal livello di verità a quello di mera congettura, ipotesi che la scrittura può inverare per mezzo di artifici o invalidare con il ricorso alle più plausibili notazioni. La parola aggira le norme di verosimiglianza restando testimoniale, veridica, proprio in virtù del fatto che corregge sistematicamente la propria traiettoria per adeguarsi ai contorni sfuggenti di un reale che si fa tangibile solo fintantoché resta nel dominio dell'eventuale, della probabilità inscritta nel gesto creativo. In un passo dei *Grotteschi e arabeschi*, raccolta nella quale l'economia di calcolati effetti tipica dei racconti di Poe convive con le mareggiate verbali d'intonazione bernhardiana, si può leggere questa ammissione: «ho notato più volte come i miei scritti tendano a divagare, a lasciarsi andare alla deriva, proprio come i miei pensieri. Perché resistere? Quando la corrente è troppo forte, la cosa migliore è lasciarsi andare, dimenticare, almeno per una notte, quando è notte. E sì: è notte»³⁵.

³⁴ «Un'armonia sembra nascere, ma subito si interrompe; né si trova continuità nella dis-armonia, dato che anch'essa si interrompe. La chiave, io credo, è sempre nel ritmo. Pensare per frammenti e pensare i frammenti, e sempre pensarli in movimento, a tempo. Nella frase che precede, sovrapporre al verbo pensare il verbo scrivere. Così è questo scritto che qui si interrompe. Bruscamente, senza preavviso. Niente di strano: le cose vanno spesso in questo modo, quando arriva la fine» (Trevisan 2010, p. 135).

³⁵ Trevisan 2009, p. 91. «Non dovrà perciò sorprendere se, per come va formandosi il presente scritto - presente scritto non è male - i salti di tempo, di luogo e financo di argomento tendano a succedersi in modo apparentemente gratuito, caotico, disordinato. In fondo, visto l'oggetto, ovvero il territorio in cui ci muoviamo, se è vero che in uno scritto la forma e il contenuto devono specchiarsi l'una nell'altro fino a confondersi, cosa di cui l'autore è intimamente convinto, come potrebbe essere altrimenti? Così: come non detto, non siamo affatto partiti in moto per l'altopiano. Magari più tardi. In verità era nostra intenzione, ma poi, quando abbiamo aperto la

La struttura del libro sfugge alla linearità del pamphlet affidando alle chiose metatestuali con cui l'autore interviene per meglio suturare gli strappi del *continuum* logico-argomentativo la responsabilità di dare coerenza al testo mantenendolo allo stesso tempo disponibile all'improvviso *détournement*; l'analisi dei fenomeni socio-economici si avvale di precise notazioni tecniche³⁶ mentre Trevisan rinuncia anche alle memorabili invettive, come quelle sul lamento "alla vicentina" e sul tradimento degli intellettuali, cui ci aveva abituato nel *Ponte*: si chiede anzi se sia lecito fare ricorso a spunti legati al proprio lavoro, ritorrendo su quanto scritto in precedenza³⁷ (andrà notata però la natura composita del libro, che ha avuto una lunga gestazione in ottemperanza alla volontà di studiare la realtà territoriale che ne costituisce l'argomento principale).

I motivi di risentimento verso un contesto asfissiante come quello vicentino persistono nelle pieghe del trattatello sull'espansione incontrollata delle periferie (post)industriali. Nell'equilibrio sottilissimo tra elementi finzionali e disciplina della non-fiction che regge questa prosa Trevisan riesce a introdurre anche dei personaggi: non figure attanziali, piuttosto maschere grottesche in cui si rispecchia la caparbietà e la grettezza della chiusura localistica. Mi limito a un solo esempio. Nel capitolo *Frammenti sulla vecchiaia* lo scrittore prende le mosse da un dato di natura sociologica, ossia l'allungamento della vita media indotto dall'accanimento terapeutico, che ha per effetto la moltiplicazione di anziani («vecchi» per il registro linguistico privo di eufemismi dell'autore) non autosufficienti e pertanto inaspriti e ostili: «Di fatto il nostro sistema non solo *produce* vecchiaia,

finestra, giusto così, per prendere una boccata d'aria...» (Trevisan 2010, p. 35).

³⁶ Lo scrittore ci informa puntualmente sulle sue esperienze lavorative come lattoniere, geometra, operatore di import-export, professioni che gli hanno consentito di collocarsi in una posizione utile all'osservazione attenta dei fenomeni in atto nella sua regione e nell'Italia intera.

³⁷ L'opera di Trevisan è segnata da un progetto unitario, la sua azione letteraria si destreggia "aggregando" una varietà circoscritta di temi: «Avranno anche un titolo e qualche argomento particolare, i vari libri di Vitaliano Trevisan. Ma più potente, almeno nel lettore, è l'impressione che il singolo prodotto di questa cucina sia sempre meno decisivo del processo che lo sottende. Ogni testo, in altre parole, che si tratti di un romanzo o di un racconto, sembra riprendere un interminabile soliloquio lì dove il precedente lo aveva terminato solo in apparenza» (Trevi 2007).

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»³⁸. A queste considerazioni, frutto di una critica radicale al sistema, seguono episodi tragicomici che riguardano i contatti tra l'autore e alcune vecchie vicentine, gelose del loro mondo e sospettose nei confronti di quel giovane difficilmente inquadrabile (lo avevano conosciuto come lavoratore manuale e scoprono dal «Giornale di Vicenza», la loro bibbia, che è diventato un artista). Di particolare efficacia è la storia della guerra di posizione scatenata da una vicina a causa delle piante che presidiano il recinto divisorio tra le rispettive proprietà (traluce ancora una volta la maestria alla Thomas Bernhard nel trattare situazioni di disfacimento psicologico).

L'argomento relativo alle miserie della cultura contemporanea è introdotto evocando l'annosa questione della scarsa mobilità sociale, problema specificamente italiano che ha per corollario la difficoltà di incontrare scrittori e registi di estrazione non borghese; Trevisan fa fatica a inserirsi in una genealogia ristretta al canone italiano, tanto urticanti e anticonsolatorie sono le storie che deduce dall'apparentemente placida provincia veneta. Così egli prende le distanze, per eccesso di zelo, anche da autori di rango come Luigi Meneghello per tema di finire risucchiato in una dimensione inautentica, troppo vicina alle richieste di evasione dei lettori filistei.

Quell'ossessiva ricerca delle cosiddette "radici venete", che si diffonde rizomaticamente grazie alla semina di denaro pubblico, raramente *discende per li rami*, preferendo sempre una più rassicurante riflessione sul passato, piuttosto che un'escursione nel presente. Dunque Meneghello, Rigoni Stern, Scapin, tutti scrittori piuttosto rassicuranti, lontani dal presente e, tutto sommato, innocui. Piovene e Parise sono altra cosa, e altra cosa è il loro italiano, il loro *raggiungere*, che mal si presta alle manipolazioni di chi pensa che la letteratura debba essere *edificante*, cioè, per dirla con il primo, cretina³⁹.

I suoi maestri sono da riconoscere in Piovene e Parise, intellettuali a tutto tondo interessati a esplorare il presente mettendo al

³⁸ Trevisan 2010, p. 66.

³⁹ Trevisan 2010, pp. 128-129.

servizio dei lettori la loro intelligenza laica (il «raggiungere» che Trevisan prende in consegna da *Una storia semplice* di Sciascia) senza per questo dimenticare di valersi delle loro doti di trasfigurazione fantastica lavorando sull'elemento storico e cronachistico.

Trevisan sottolinea – seppure con minor acredine che nel *Barilozzo di Amontillado* – la provenienza degli intellettuali dalle file della borghesia cittadina aggiungendo che queste carte d'identità prefigurano una visione distorta della realtà, giacché i viziosi figli delle classi agiate, ignari delle asperità dell'esistenza tra le quali si dibattono i meno fortunati, sentono il bisogno di calcare le tinte compiacendosi del «rovistare nella merda» (naturalmente in quella altrui, precisa l'autore). L'emergenza più ambigua dei commerci letterari tra fiction e non-fiction in questa scrittura dell'estremo possiamo trovarla proprio nel *Grottesco* sopra citato. Il racconto – anche se la designazione straniante del sottotitolo lo qualifica come possibile saggio⁴⁰ – ricalca intanto il celebre precedente di Poe in un gioco vertiginoso tra intertestualità letteraria e fatale *ripetizione* (lemma cruciale nella poetica dello scrittore vicentino, come si vedrà): l'explicit, *In pace requiescant*, coincide addirittura con quello di Poe (ed è a sua volta un prelievo). La trama è presto detta: l'io narrante (uno sceneggiatore) lamenta l'oltraggio patito da parte del regista X, con il quale ha collaborato per un film di successo; questi, approfittando degli extra inclusi nel dvd, ha capziosamente sminuito le qualità professionali del protagonista fingendo di esaltarne il talento di attore (in gioco ci sono anche la non dichiarata fascinazione per il torbido del regista e il suo conflitto con il «figlio di puttana sottoproletario geneticamente anarchico» che rifiuta di assumere il ruolo “sporco” accettando la responsabilità dei cambiamenti che hanno danneggiato la qualità artistica dell'opera). Non è certo casuale l'affinità di questi retroscena con la storia della realizzazione della pellicola *Primo Amore* di Matteo Garrone (sceneggiatura di Trevisan, impegnato anche come protagonista). Ma l'ambiguità è sovrana: lo sceneggiatore racconta dalla casa di X ed entra in confidenza con Oleg, giovane extracomunitario ospitato (a servizio) nella casa cui il regista ha

⁴⁰ *Il barilozzo di Amontillado. Un saggio?*

fatto balenare il sogno di una carriera cinematografica. Questo è il racconto di una vendetta: lo sceneggiatore lavora sottilmente e instilla il dubbio nel ragazzo per poi lasciare che il destino faccia il suo corso, che la Realtà tante volte strumentalizzata dall'esteta X rivendichi le proprie ragioni. Il finale, come spesso accade in Trevisan, è brusco. «Finito il film, finito l'innamoramento» aveva predetto il protagonista che così riassume l'esito del capolavoro di cinema-verità e della storia: «il film sarà candidato all'Oscar, e poi... E poi entra in scena Oleg. Un mattatoio. Eh, sì, la Realtà non è uno scherzo»⁴¹.

Il bersaglio polemico di Trevisan è la generalizzata fame di realtà, aspetto evidente nei canovacci prodotti dall'industria cinematografica romana: in *Tristissimi giardini* egli descrive l'approdo nel Nordest di registi meridionali emergenti ingaggiati per realizzare film (spesso insulse commedie di costume) impregnati di colore locale veneto, come se i fenomeni di precarizzazione, razzismo, dissoluzione dei vincoli di cittadinanza non fossero all'ordine del giorno ovunque in Italia. Uno spaccato senza filtri letterari è dato dalla scelta di riportare le chiacchierate davanti a un caffè degli emissari delle case cinematografiche con lo scrittore vicentino, dialoghi assurdi nel corso dei quali egli frena a stento le rimostranze per l'ottusa superficialità dell'industria cinematografica (nella speranza, delusa, che i suoi servigi di «esperto» dei luoghi, con alle spalle incarichi come attore e sceneggiatore, siano remunerati).

Convinto – con Beckett – che la poetica realista non sia che «una triste esposizione di linee e di superfici», l'autore vicentino risponde a mezza bocca ai quesiti sottoposti agli scrittori italiani da Policastro e Donnarumma. In lui, che sa calcare gli spazi limitrofi e insidiosi della non-fiction, notiamo più che altro il fastidio per l'attitudine opposta e complementare a conferire un tocco narrativo a qualsiasi “articolo” il mercato della comunicazione richieda⁴²:

⁴¹ Trevisan 2009, pp. 83-84.

⁴² «Scrivere è complicato, se uno vuole scrivere senza comunicare come vorrei fare io», afferma in un'intervista di Alessandro Bresoli apparsa sul blog «Carmillaonline» (Trevisan 2012).

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 possibile⁴³.

L'azione letteraria che gli preme avviare si definisce ancora entro i parametri del modernismo novecentesco e concerne la dialettica tra soggettività in crisi e istanza (auto)biografica. L'aspetto della realtà, la sua resa sulla pagina dipendono dall'addensarsi o dal rarefarsi del linguaggio intrappolato nella grana della voce, il vero organo della rappresentazione nei monologhi narrativi e teatrali di Trevisan. La voce, il corpo, la psiche sono infatti le sole superfici di aderenza alla materia del mondo. Sull'ambiente esterno grava lo stesso buio che dà forma alle presenze annidate nella mente dell'uomo e in attesa di balzarne fuori, come il lupo di cui resta vittima il protagonista dell'omonimo *short* (*Il lupo*) nel momento in cui si decide ad andare a vedere, a dissipare le ombre del dubbio sui terrori infantili⁴⁴. Questo apologo nero è una lezione sullo statuto dei *realia* e sulla potenza della favola, che non tollera sia intaccato il suo bozzolo tenebra. Più in generale, il racconto in prima persona stabilisce proprio la linea di rispetto nei confronti dell'invadenza delle cose, respingendo indietro i loro simulacri fatti segno di marketing letterario. Il soggetto – seppure «leggero» e dinamico – è ancora chiamato a regolare, naturalmente al ribasso, le percentuali di attendibilità del suo narrare. Quale luce di chiarezza, quale oggettività è possibile del resto intravedere nelle simulazioni identitarie, nei doppi esemplati sui ritratti multipli, deformi e asimmetrici di Bacon? Forse solo l'orrore insostenibile di un realismo integrale:

Se ognuno si vedesse per ciò che è, se ognuno fosse, al suo esterno, corrispondente a ciò che è al suo interno, se davvero potessimo vederci, e

⁴³ Trevisan 2008, p. 23.

⁴⁴ «Per tutta la sua infanzia, non dubitò mai, neppure per un momento, dell'esistenza del lupo. Che non riuscisse mai a vederlo, era segno che il lupo sapeva nascondersi molto bene: si nascondeva in posti bui perché era di colore buio; non lo aveva mai sentito ringhiare né ululare, perché non ululava né ringhiava proprio per non farsi sentire. Tutto insomma confermava la sua esistenza» (Trevisan 2004, p. 55).

dunque vedere gli altri in modo corrispondente, l'esterno con l'interno, non vedremo che facce e corpi completamente deformi e spaventosamente asimmetrici, che si trascinano che si contorcono che strisciano, urlanti, sibilanti, farfuglianti; facce distorte e rovinare portate in giro da corpi distorti e rovinati, questa è la verità, disse mio fratello, pensavo camminando. Davanti allo specchio, quella notte, capii tutto questo, e al tempo stesso capii anche che quelle che avevo creduto essere tre foto della stessa testa vista di fronte, non erano affatto foto, ma ritratti, tre ritratti deformi della stessa testa vista di fronte, che di quella testa, dell'essere umano proprietario di quella testa, davano tre versioni prive dell'armatura che normalmente sosteneva i lineamenti del suo aspetto cosiddetto normale⁴⁵.

4. *Le storie e la ripetizione*

«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»⁴⁶. Questa rivendicazione di affinità ideale con il grande irlandese ci offre diverse indicazioni sulle modalità operative di Vitaliano Trevisan e sugli intenti che si prefigge nel dar corpo sulla pagina ai propri fantasmi. Intanto Thomas (che possiamo a pieno titolo considerare un alter ego dell'autore) dichiara il fallimento della sua fuga dalla realtà. Fallimento dovuto proprio ai semi delle letture beckettiane. È pur vero però che quella realtà nella quale l'io narrante si ritrova immerso è modificata dalle categorie finzionali ispirate all'universo del creatore di Malone, Molloy, Watt. Il soggetto interpreta dunque il suo mondo sulla scorta di segnali estranei ai codici dell'immanente e delle azioni motivate, i cui risultati sono verificabili sul piano della contingenza, e soltanto su quello. D'altra parte ogni atto, ogni evento divengono segnali, si caricano di significati decisivi per il protagonista. Nel prosieguo della lode a Beckett, Thomas chiarisce la ragione scatenante di questa ipersementizzazione di piccoli accidenti della quotidianità quando nota entusiasticamente: «Che scrittore, che ritmo, che ripetizioni, che contenuti, che ripetizione sempre costante degli stessi contenuti».

⁴⁵ Trevisan 2002, p. 45.

⁴⁶ Trevisan 2002, pp. 96-97.

Ecco la chiave: 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. Considerato che «una delle categorie più utili per descrivere il romanzo contemporaneo risulta indubbiamente la *velocità*»⁴⁷ (scioltrezza del linguaggio, che emula la rapidità sintetica di email, chat ed sms, e frenesia del ritmo, dell'azione, dei pensieri nella speranza magari di dare intensità al vuoto e valore all'esperienza), i romanzi di Trevisan sono non soltanto anti-economici ma addirittura avulsi dal clima della narrativa di questi anni. I suoi testi rivelano che la cura primaria non è rivolta all'intreccio o alla resa «ad alta fedeltà» di un determinato milieu, quanto 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»⁴⁸. La propensione conoscitiva a ricavare risposte dalla spoglia inerte di ciò che è apparente si fonda sul potere dell'iterazione. L'esperienza altro non è che l'insegnamento tratto da una precedente manifestazione dell'identico o del simile e così, a furia di ripetizioni, l'assemblamento di alcuni vocaboli (specie se astratti) innesca un meccanismo straniante che assume la forma di una penetrazione progressiva oltre la sfera sensibile (questa percussione, trattando le parole come note ribattute, induce una sorta di «*trance realistica*»⁴⁹).

La vasta sezione centrale de *Il ponte* reca il titolo di *Una ripetizione* e nasconde la traccia tematica principale (il motivo dell'espatrio di Thomas e il suo ritorno dopo la morte dell'amico fraterno Pinocchio) in un profluvio di acrimoniose discussioni sullo stato dei costumi dei connazionali, sulle peculiarità e il peso specifico della lingua italiana rispetto al tedesco dell'interlocutore Hennemair, su Pasolini e le sue profezie. Potrebbe sembrare una costruzione verbale inclusiva, caratterizzata da frequenti incursioni nel dominio della non-fiction e aperta a un

⁴⁷ Simonetti 2008, p. 96.

⁴⁸ Trevisan 2010, p. 14.

⁴⁹ «La pagina di Trevisan provoca nel lettore un vero e proprio senso di vertigine, risucchiandolo in una *trance realistica*, in uno smottamento fantastico» (Santoro 2010, p. 26).

coinvolgimento diretto del lettore, come si conviene al discorso metanarrativo e divagante di tante narrazioni spurie contemporanee⁵⁰. Se non che Trevisan respinge il lettore in un limbo di correatà con i guasti dell'attuale panorama italiano e lo concepisce solo nel ruolo di antagonista o di spettatore della sua provocatoria azione letteraria. Inoltre si sottrae alle curiosità indebite del pubblico, che potrebbe fraintendere la volontà dell'autore facendo di lui l'ipostasi dell'eroe civile⁵¹.

L'involucro adeguato a tanta varietà di argomenti è un lungo monologo in prima persona che si stenterebbe a descrivere come romanzo, almeno fino a quando il paradigma adottato per la narrativa sarà costituito dai noir, dai romanzi-inchiesta e dai più scaltri esempi di autofiction. L'impossibilità di attribuire il testo a un genere specifico è dichiarata a chiare lettere dall'io narrante, che sbalza una definizione in negativo («questo scritto non sarà un romanzo») per distinguere il proprio memoriale dall'odierna inflazione di storie:

Non si può predire la forma precisa di una quercia. Di sicuro non sarà un olivo. Allo stesso modo, questo scritto non sarà un romanzo. E non è mia intenzione raccontare una storia: il mondo ormai soffoca nelle storie e nelle cosiddette narrazioni, e tutto è storia e narrazione, a prescindere dal contenuto. Nel paese che mi ostino ancora a chiamare mio, ma che non è mai stato mio, la cosa assume aspetti perversi. C'è gente che ha fatto fortuna narrando storie di delitti e di stragi, più o meno di stato, che di continuo vengono raccontate e ricostruite e narrate fin nei più piccoli dettagli, senza per questo arrivare mai a mettere la parola fine.

I romanzi di Vitaliano Trevisan lasciano l'impressione di essere stati pensati da una prospettiva ulteriore, *oltre* l'azione e il progresso lineare dei fatti. Si tratta per lo più di testi retrospettivi. Il Ponte, ad esempio, è sì la scena tragica di un "incidente" ma soprattutto è il testo che riporta la requisitoria di Thomas

⁵⁰ «La dimensione dell'appello al lettore consente una narrativa per dir così antinarrativa, un'affabulazione ricca di digressioni e umori saggistici, da porre probabilmente in correlazione con la relativa allergia italiana per il genere romanzesco» (Rondini 2009, p. 13, ma si veda in particolare il capitolo *Gli appelli al lettore e la scrittura metanarrativa*, ivi, p. 72-111).

⁵¹ «Una legge le tue cose, penso aspettando l'ascensore, e subito vuole conoscerti. Perché?, mi chiedo: perché? Io, di quelli che leggo, non voglio saper nulla a parte ciò che leggo» (Trevisan 2003, p. 9).

contro il passato personale e collettivo, dell'intero paese («il ponte, intendo lo scritto, l'avevo lasciato a casa in bella vista, sopra il tavolo. Se, come tutto lascia pensare, non tornerò indietro, vi darà un senso chi può, ammesso che lo voglia. Dieci anni, e tutto che finisce dove è cominciato»⁵²). Se la conclusione, dopo un intervallo vuoto riempito dalla scrittura, ripete il già accaduto, è perché lo scrittore lotta contro l'evidenza smontando dall'interno questo schema delle storie «senza colpevole»:

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 colpevole⁵³.

Una simile ricorsività non può che diventare nefasta accrescendo, per giunta, il sentimento di impotenza di fronte alle piaghe sempre aperte della storia italiana. Tuttavia, spostando la messa a fuoco all'interno della vicenda narrata, 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 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», almeno per il fatto che ci dà modo di compiere ciò che si è lasciato in sospeso per demandarlo ad altri, alle proprie tragiche controfigure. È quanto avviene a Thomas che, sul finale del *Ponte*, si inoltra «senza tornare indietro» sul tubo a strapiombo che si era rivelato fatale al piccolo Filippo, figlio di Pinocchio, morto per aver voluto emulare una prova di coraggio che i due adulti non

⁵² Trevisan 2007, p. 150.

⁵³ Trevisan 2007, p. 113.

avevano mai effettivamente portato a termine. Il secondo movimento ritmico perpetua indefinitamente – per virtù stilistica di riverberazione e ripresa di un tema variato *ad libitum* – la catena delle narrazioni continue di sconfitta offrendo il fermo immagine di un crollo permanente, ancora più angoscioso perché sfrutta materiali desunti dal mondo reale.

Riferimenti bibliografici

- Antonello P. (2012), *Impegno postmoderno: l'ossimoro che avanza*, in Id., *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine: Mimesis.
- Casadei A. (2006), *La Cronaca, l'indagine, l'autobiografia: Riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini*, in Bovo-Romoeuf M., Ricciardi S. a cura di (2006), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Firenze: Franco Cesati.
- Cordelli F. (2012), *Un reportage totale*, in Paolo Di Paolo, *La fine di qualcosa. Scrittori italiani tra due secoli*, Roma: Perrone.
- Donnarumma R. (2008), *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 57.
- , (2011), *Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi*, in Serkowska H. a cura di *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa: Transeuropa.
- Fuchs G. (2010), *Considerazioni 'spaziali' sulle strade padane nella narrativa italiana contemporanea*, «La Libellula», II, 2.
- Guglielmi A. (2004), *Fra lupi e discoteche: al microscopio le ostie del mondo*, «TuttoLibri» de «La Stampa», 21 febbraio.
- Magris C. (2002), *Romanzo e conoscenza*, in Casadei A. a cura di, *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna: Pendragon.
- Palumbo R. (2011), *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, «MLN», 126.
- Perissinotto C., Klopp C. (2013), *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest*, Udine: Forum.
- Pierangeli F. (2000), *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, Roma: Studium.

- Rondini A. (2009), *Lettori. Forme della ricezione ed esperienze di lettura nella narrativa italiana da Foscolo al nuovo millennio*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Santoro V. (2010), *Privato e pubblico. (Dis)avventure dell'Io nella narrativa italiana degli anni Zero*, in *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di Vito Santoro, Macerata: Quodlibet.
- Simonetti G. (2008), *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», 57.
- Trevi E. (2007), *La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan*, «Il Manifesto», 1 marzo.
- Trevisan V. (2002), *Standards vol. 1*, Milano: Sironi.
- , (2003), *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Torino: Einaudi.
- , (2004), *Shorts*, Torino: Einaudi.
- , (2007), *Il ponte. Un crollo*, Torino: Einaudi.
- , (2008), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffale Donnarumma, Gilda Policastro, «Allegoria», 57.
- , (2009), *Grotteschi e arabeschi*, Torino: Einaudi.
- , (2010), *Tristissimi giardini*, Roma-Bari: Laterza.
- Tomasi F., Varotto M. (2012), «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, tomo II, Pisa: ETS.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0