

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno II, fascicolo 2
dicembre 2023

Federico II University Press



fedOA Press

Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su *Il ponte. Un crollo*

Fabio Magro

Vitaliano Trevisan, come noto, è uno scrittore estremamente consapevole, che non nasconde, ma anzi esibisce in modo ossessivo la riflessione sulla propria scrittura dentro il testo stesso, impastandola con la narrazione. Le notazioni *metatestuali* puntellano,¹ in diverso grado, tutti i suoi lavori e, certo insieme ad altri elementi, contribuiscono a definire quello stile nervoso e aspro, continuamente in bilico tra dentro (il testo) e fuori (dal testo), tra discorso per sé, o tra sé, e discorso fuori di sé che rappresenta uno dei tratti peculiari di questa opera così frammentaria e unitaria insieme.

Si tratta di una situazione ben testimoniata anche da *Il ponte. Un crollo*, edito da Einaudi nel 2007, terzo titolo della cosiddetta “trilogia di Thomas” di cui fanno parte *I quindicimila passi* (Trevisan 2002), e *Un mondo meraviglioso. Uno standard* (Trevisan 2003 [1997]), usciti sempre per la casa editrice torinese. Anche *Il ponte* (Trevisan 2007), come i romanzi precedenti, propone una scrittura che riesce miracolosamente a tenere le fila di più piani discorsivi, quello della narrazione al passato, del recupero memoriale che punta a ricostruire i fatti e a rievocare la straordinaria relazione d’amicizia con il cugino Pinocchio, e quello del presente del soggetto narrante, lontano nello spazio e nel tempo ma ancora fortemente invischiato nel dramma irrisolto che lo riguarda. Del resto, se già l’epigrafe che apre *Un mondo meraviglioso* recita, si può dire agostinianamente, «ma un passato che ritorna, pensavo, è un passato che non se n’è mai veramente andato», nel testo in esame – come detto l’ultimo della trilogia – questa persistenza si configura decisamente, e con il ricorso all’autorità del Pasolini delle *Lettere luterane*, come un crollo: «A un certo punto c’è stato un crollo, scrive Pasolini, spiegavo a Hennetmair, un crollo totale del passato nel presente, cosa che naturalmente ha fatto sì che anche il presente crollasse» (Trevisan 2007: 42). Inoltre, agli intrecci temporali che sviluppano diversi filii narrativi si aggiungono, come già detto, quelli relativi al commento del narratore sul proprio lavoro, sul rapporto problematico con il Paese d’origine (nazione, regione, provincia e città) ecc.

1. Cfr. Bozzola 2023: 1.

IP si apre dunque con la notizia, letta per caso su «Il giornale di Vicenza», della morte in un incidente automobilistico dell'amico-cugino soprannominato Pinnocchio. In un primo momento la notizia cattura a fatica l'attenzione del narratore – tutto preso dalla tormentata scrittura di un soggetto sul quale da tempo «rimuginava» – ma una volta che l'ha fatto, che l'ha catturato, non lo lascia più, anzi dà decisamente il via alla macchina narrativa. La metafora che implica il concetto di messa in movimento del discorso narrativo non è senza relazione con la scrittura di Trevisan, il quale dopo aver dichiarato il suo disinteresse per la trama («la vera sfida è quella di riuscire a raccontare una storia rinunciando il più possibile a trama e personaggi») sottolinea, in riferimento soprattutto alla “trilogia di Thomas”, «niente trama, è vero, ma un forte legame al percorso, inteso in senso fisico».² In realtà i tre romanzi una trama ce l'hanno, o meglio in ciascuno di essi molteplici trame vengono intraprese, approfondite, esaurite, oppure abbozzate e poi lasciate, e così via, ma è altrettanto vero che il movimento, inteso come percorso compiuto dall'io narrante mentre sviluppa la sua narrazione, svolge una funzione essenziale, anzi strutturale. Del resto, proprio sul rapporto tra movimento ed equilibrio si può leggere in IP un passo notevole:

Non mi è mai interessato essere il più veloce, né sono mai stato sensibile all'insulsa retorica motociclistica, di qualunque genere essa sia. È la questione dell'equilibrio ad affascinarmi, e il fatto che detto equilibrio non sia mai stabile, ma sempre strettamente dipendente da una serie di variabili che, data la natura del mezzo, sono sempre variabili in movimento, mai del tutto controllabili, a cui comunque bisogna adattarsi, se si vuole mantenere l'equilibrio, e dunque continuare a muoversi. A volte, ho l'impressione che si muova così anche il mio pensiero, e che, anche in questo caso, movimento ed equilibrio siano una cosa sola (Trevisan 2007: 17).

Il pensiero, per restare in equilibrio, deve continuamente muoversi, passando da un tema a un altro, da un personaggio a un altro ecc., ma è anche vero, stando al passo riportato, che l'equilibrio (a questo punto anche del pensiero) è sottoposto ad «una serie di variabili [...] mai del tutto controllabili, a cui bisogna comunque adattarsi»: si può trovare qui una sorta di giustificazione alle improvvisi deviazioni, digressioni, salti o cambi di argomento, guidati spesso soltanto dal filo del significante che, appunto, movimentano questa scrittura.³ Si può mantenere l'equilibrio, in buona sostanza, solo se si accetta il rischio di perderlo.

2. Nella conversazione con Gilda Policastro (in Policastro 2022: 2), Trevisan, sempre con estrema lucidità, afferma: «da lì in avanti [dopo la “trilogia”], proprio perché mi ero accorto che il *percorso* era di fatto *trama*, per quanto travestita, ho rinunciato anche a questo escamotage. E ho perso per strada anche Bernhard – intendo quello dei “predicati in funzione narrativa”, e della cadenza sintattica ossessiva, strumenti utilissimi per tenere insieme una “storia” in assenza di trama, ma che non sento più necessari. Forse perché, seguendo la mia natura, più che cercare di tenere insieme la *storia*, tendo a esploderla».

3. Per Trevisan il pensiero è poi strettamente legato alla scrittura, come testimonia la chiusura di *Tristissimi giardini*: «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» (Trevisan 2010: 135).

L'ultimo periodo del passo riportato istituisce dunque un rapporto tra l'equilibrio in movimento e il pensiero. In effetti, al centro del sistema che fissa la posizione, anche fisica, del narratore c'è il verbo *pensare*, utilizzato non solo per le evidenti ricadute sul ritmo della frase, sul modello di Bernhard,⁴ ma anche con una funzione costruttiva ben precisa. Grazie alla ricorrenza, ancora una volta pervasiva e ossessiva, del verbo il soggetto posiziona sé stesso nel tempo e nello spazio del presente della rievocazione (che in realtà, sul piano verbale, è un passato), mentre il flusso narrativo è libero di svariare tra i diversi temi o motivi (l'amicizia con Pinocchio, la scomparsa del figlio, la rievocazione della propria storia familiare, l'invettiva contro Vicenza e i vicentini, il Veneto, l'Italia ecc.) che il discorso di volta in volta aggancia e poi lascia. Ma è bene cercare di misurare il processo: ecco qui dunque – definite dal verbo al passato o all'imperfetto + azione, eventualmente seguita dalla conseguente reazione emotiva – una selezione delle ripetizioni con funzione strutturale:⁵

«pensavo sfogliando il giornale» (p. 5, 2 volte); «pensai rimettendo la Bic blu nella tasca sinistra» (p. 6); «pensai ancora chiudendo la porta alle mie spalle» (p. 6); «pensai bevendo il caffè» (p. 7); «pensavo sfogliando il giornale» (p. 7); «pensai camminando verso casa» (p. 7) [...]; «pensai tornando alla pagina di cronaca» (p. 8); «pensai mentre per la terza o quarta volta rileggevo» (p. 11); «pensavo seduto alla scrivania» (p. 17) [...]; «pensai alzando lo sguardo a fissare un punto preciso, ma indefinito, davanti a me» (p. 20) [...]; «pensai concentrando lo sguardo sul palmo della mano sinistra» (p. 24); [...]; «pensai seduto alla scrivania» (pp. 27, 31, 32, 32, 35, 37, 38 ecc.) [...]; «pensai improvvisamente» (p. 39); «pensai tornando ad abbassare gli occhi sull'annuncio funebre» (p. 39); «pensai chiudendo il giornale» (p. 39); «pensavo seduto alla scrivania» (pp. 40, 45) [...]; «pensai aprendo per l'ennesima volta il giornale sull'articolo dello schianto, e osservando attentamente la foto di mio cugino Pinocchio» (p. 83) [...]; «pensavo versandomi un'altra tazza di caffè» (p. 98); «pensavo sorseggiando il caffè» (p. 100); «pensavo seduto al tavolo di cucina» (pp. 101, 103); «pensavo aspettando l'alba» (p. 105); «pensai accertandomi di averlo [il coltello] in tasca» (p. 105); «pensavo seduto alla scrivania» (p. 105) [...]; «pensai uscendo per preparare la moto» (p. 119); «pensavo assicurando le borse alla moto» (p. 120); «pensai mettendomi il casco» (p. 120); «pensai salendo in moto» (p. 120); «pensavo tra le montagne» (p. 122, 2 volte); «pensavo scivolando tra le montagne» (p. 122); «pensai mettendo la moto in cavalletto» (p. 129); «pensavo avanzando a fatica» (p. 129); «pensai spingendomi avanti, goffo, ridicolo» (p. 130).⁶

4. La ripresa di stilemi tipici dello scrittore austriaco è senza dubbio centrale nel sistema stilistico di Trevisan, ed è stata come noto variamente interpretata e giudicata; tuttavia per intensità e pregnanza, e anche per il valore strutturale che svolgono, questi elementi non rappresentano affatto dei prelievi inerti ma sono invece a tal punto e in tal modo acclimatati nella scrittura di Trevisan, da risultare autentici e necessari.

5. Si tenga presente che il totale delle occorrenze della formula è di ben 341 per 130 pagine di testo (se non ho contato male; ma se l'ho fatto il totale può essere solo superiore).

6. Analoga mappa, sempre tracciata attraverso la disseminazione del verbo pensare + azione, postura o reazione emotiva, può essere recuperata negli altri due "capitoli" della "trilogia di Thomas", a conferma della coerenza della serie e della funzione costruttiva di questo elemento. Ne emerge, nel complesso, una sorta di meta-mappa o meta-rete incentrata sul verbo *pensare* che filtra tutta la narrazione. Il verbo non può non essere immediatamente associato a un soggetto (colui che pensa) il che sottolinea quanto sia complesso smarcarsi dalla prima persona: «Il problema è togliere peso alla prima persona, ovvero all'io» (Policastro 2022: 2).

Davvero, «la scrittura si configura come pensiero in atto del soggetto, luogo della sua presa di coscienza» (Bozzola 2023: 8), nel senso anche concreto, del tempo e dello spazio.⁷ Le azioni sono lente, impacciate dal pensiero in movimento, e per lo più insignificanti, ma registrate con puntiglio dal narratore. Il testo è così attraversato e tenuto insieme da questa rete di segnali⁸ che permette all'io narrante di muoversi nel tempo (le poche ore che vanno dalla lettura della notizia della morte di Pinocchio alla preparazione del viaggio che lo riporterà nella città natale, con le 14 ore di moto per raggiungere Vicenza e il ponte di Piovene luogo della morte di Filippo) e nello spazio (dalla lettura della notizia sul giornale al rientro a casa, dalla rilettura seduto alla scrivania ai momenti di pausa guardando dalla finestra ai movimenti nella casa per i preparativi del viaggio ecc.).

Bisogna in ogni caso considerare che si tratta pur sempre di tempi al passato, o meglio, i diversi piani narrativi intrecciano temporalità diverse, che hanno una propria durata, frequenza e velocità: c'è il presente, che in realtà è un passato, del soggetto che dice io (ossia Thomas),⁹ che procede con lentezza ma che conosce anche, sempre nello spazio del pensiero, accelerazioni improvvisate in occasione delle tante invettive rivolte nei confronti del proprio Paese e della propria famiglia; c'è il passato che si dilata dall'adolescenza fino alla maturità e ripercorre l'amicizia con Pinocchio, la morte di Filippo e la propria difficile storia familiare; e c'è di nuovo il presente del

7. Si tratta di una «presa di coscienza» che solo la scrittura può rendere possibile: «Come tutte le persone che pensano di continuo, io non mi rendo conto di quanto sia pericoloso, a volte, questo pensare sempre e di continuo, specialmente quando questo pensare di continuo si rivolge al passato. Del resto, penso, questo pensare sempre e di continuo, specialmente al passato, è un sintomo tipico della mia malattia, qualcosa di cui, ne sono certo, non riuscirò mai a liberarmi. Posso tenere tutto sotto controllo per mesi, addirittura per anni, e comportarmi come se non fossi affatto malato. Poi, pensai, basta un momento, proprio come oggi, e mi ritrovo non solo a ripensare quel passato che volevo solo dimenticare, se fosse solo questo sarebbe semplice; no, io lo rivivo, ne sento gli odori, i sapori, i rumori, e tutto alla rinfusa. Vorrei seguire un filo, ma ci riesco solo per brevi momenti, e subito arriva qualcosa che mi distrae di nuovo, il filo si rompe, e io mi perdo di nuovo» (Trevisan 2007: 87).

8. Non è l'unica naturalmente. Si può qui almeno accennare all'altra rete, che riguarda il tentativo ossessivo del soggetto di spogliarsi, per via di ripetizioni, di ogni riferimento di possesso rispetto alla propria terra, ai luoghi della propria infanzia e giovinezza. Si pensi ad esempio a formule come «Nel paese che mi ostino ancora a chiamare mio, ma che non è mai stato mio» ecc.

9. I segnali di questa divaricazione tra prima persona e voce narrante sono collocati in apertura e in chiusura delle parti principali del romanzo. In apertura della seconda parte, *Il ponte. Una ripetizione* si legge infatti: «Così Pinocchio è morto, scrive Thomas» (Trevisan 2007: 11); e in chiusura della terza parte, *Avvoltoio deficiente. Un epilogo*: «Eppure, scrive Thomas, quando arrivai al bivio e girai a destra del ponte, non sentivo nessuna stanchezza» (ivi: 125). Si veda quanto osserva Zublena 2007: 15: «La voce enunciante di Thomas narra in prima persona, solo di rado interrotta dal breve inciso diegetico "scrive Thomas", secondo l'uso dell'autore già visto nei precedenti *Il mondo meraviglioso* e *I quindicimila passi*. Un inciso che ha la funzione di introdurre lo spaesamento della terza persona nell'identità della prima: un primo meccanismo di spiazzamento che mette in questione la provenienza della voce, quasi a incrinare l'apparente modulo del memoriale autodiegetico». Del resto già nel prologo del romanzo, il problema della voce da assumere è centrale per lo scrittore-personaggio: «Resta solo una questione da risolvere, pensai bevendo il caffè, raccontare in prima persona, o raccontare, sempre in prima persona, una seconda persona? Un problema non da poco, ma avevo la sensazione che il nodo si sarebbe sciolto da sé» (Trevisan 2007: 7).

narratore di primo grado che riporta quanto scritto da Thomas (qualsiasi istanza del soggetto quel narratore rappresenti). La presenza del passato nel presente, o più precisamente del passato remoto nel passato meno remoto restituito dalla scrittura, è ipostatizzata nella formula che costituisce il traliccio di questi racconti, ossia il rapporto che si crea tra il verbo “pensare” con il suo contenuto narrativo che riguarda il passato remoto (ma anche il presente della polemica esplicita, di pancia) e l’azione che si colloca in un altro passato del narratore di secondo grado, ossia Thomas.

Che l’autore senta il bisogno di porre un argine al flusso narrativo, che altrimenti rischierebbe di perdere equilibrio e coerenza, si coglie non solo da questa sorta di struttura di fil di ferro che tiene insieme le trame del romanzo e le aggancia al narratore di primo grado, ma anche da altre strategie che hanno a che fare appunto con il controllo del testo. Almeno in due casi è ad esempio rintracciabile una figura a cornice, o epanadiplosi, che governa l’intera narrazione: se del riferimento a Thomas in apertura e chiusura del romanzo si è già detto (cfr. nota 9), si consideri poi la corrispondenza tra questi due passi:

Mi sciacquai la faccia con l’acqua fredda, calzai i jungle-boot e, visto che pioveva, indossai la Belstaff nera, badando a chiudere bene cerniere, bottoni e cinturini vari; controllai che tutte le luci fossero spente, controllai che le finestre fossero chiuse, che il riscaldamento fosse spento, che la televisione fosse spenta, che lo stereo fosse spento, che la segreteria telefonica fosse accesa, e quindi, dopo aver controllato tutto questo più volte, aprii la porta e uscii, ma, prima di richiudere la porta, controllai di avere con me le chiavi di casa, il portafoglio, il tabacco, le cartine, un accendino e il taccuino che porto sempre con me. Se non lo avessi sarei perduto. (Trevisan 2007: 6);

e

Andai in bagno e mi sciacquai la faccia con l’acqua fredda, calzai i jungle-boot e, visto che pioveva, indossai i pantaloni impermeabili e la Belstaff nera, badando a chiudere bene cerniere, bottoni e cinturini vari; controllai che tutte le luci fossero spente, che le finestre fossero chiuse, che il riscaldamento fosse spento, che la televisione fosse spenta, che lo stereo fosse spento, che la segreteria telefonica fosse accesa, e quindi dopo aver controllato tutto questo più volte, aprii la porta e uscii, ma prima di richiudere la porta, controllai di avere con me le chiavi di casa, il portafoglio, il tabacco le cartine, un accendino e il taccuino che porto sempre con me. Se non lo avessi sarei perduto (ivi: 120).

Non si tratta soltanto di ribadire il tratto profondamente ossessivo della psicologia del personaggio – un disturbo ossessivo compulsivo della personalità da manuale –, ma di evidenziare anche il valore strutturale di questi elementi, che incorniciano il testo e insieme lo arginano. La ripetizione, del resto, così pervasiva nella scrittura di Trevisan, funziona da molla di rilancio del discorso (cfr. Bozzola 2023: 4) ma funziona anche come strumento di controllo razionale dello stesso: è il contrappeso formale che rende possibile quell’equilibrio in movimento di cui parla lo stesso autore.¹⁰

10. Secondo Gialloretto 2016: 268 «La propensione conoscitiva a ricavare risposte dalla spoglia

Su questa strada dunque vale la pena di leggere un passo più circoscritto, da considerare come *specimen* di una situazione più generale non solo del libro in questione e non solo della trilogia di Thomas a cui IP appartiene. Si può semmai notare che l'assetto qui preso a campione affiora in modo del tutto particolare proprio nelle tante invettive rivolte all'Italia, al Veneto o a Vicenza in cui il narratore con tutta evidenza porta in superficie, attraverso l'accumulo e la ripetizione, un eccesso pulsionale che a fatica riesce a gestire. Ecco dunque il segmento testuale (Trevisan 2007: 15-16):

[...] nel corso della lunga passeggiata con Hennetmair nel bosco di querce, innocui discorsi di ordine generale: alcuni libri (in italiano) che gli avevo dato da leggere; la questione della pesantezza della lingua tedesca, contrapposta alla leggerezza delle lingue romanze, e dell'italiano in particolare, e la stupida discussione sui limiti di velocità.

5 Secondo Hennetmair era una vera e propria assurdità che sulle autostrade tedesche non ci fossero limiti di velocità. L'unico paese al mondo che non ha limiti di velocità in autostrada, aveva detto, e ogni anno, a causa di questa mancanza, in Germania muoiono migliaia di persone. Inutilmente avevo cercato di spiegargli che trovavo la cosa molto coerente e che comunque, in Italia, pur essendoci dei limiti di velocità

10 anche in autostrada, la gente si lanciava lo stesso a tutta velocità, in autostrada come sulle strade normali, e si schiantava con regolarità, con i consueti picchi del venerdì e sabato sera, a prescindere da qualsiasi limite di velocità o regolamento stradale. E a parte i limiti di velocità, avevo detto a Hennetmair, molto ci sarebbe da dire, e da ridire, sullo stato delle strade italiane in generale, e delle strade del Veneto in

15 particolare, che, com'è noto, non è esagerato definire disastroso, anzi scandaloso, ed è così da sempre. In nessun posto al mondo, avevo detto, la situazione della viabilità è così confusa come nel Veneto, così mal gestita come in Veneto, e ogni anno che passa è peggio. Di continuo si costruiscono nuove strade che, nelle intenzioni, e nelle dichiarazioni, dovrebbero migliorare la situazione, snellire il traffico, ridurre

20 il numero di incidenti, per poi scoprire che la situazione non è affatto migliorata, il traffico è ancora più caotico, il numero degli incidenti non è affatto diminuito, anzi è aumentato e, in definitiva, la situazione è solo peggiorata e continua a peggiorare ogni giorno che passa. Si costruisce una cosiddetta superstrada a scorrimento veloce, e nel giro di pochissimo tempo, la superstrada viene intersecata da innumerevoli

25 e pericolosissimi incroci, attraversamenti a raso, accessi privati, e lo scorrimento veloce diventa uno scorrimento lento, lentissimo, a singhiozzo per così dire, ed estremamente pericoloso, così che si è costretti a costruire un'altra strada, e poi un'altra ancora, cercando sempre di porre rimedio a una situazione ormai disperata e del tutto irrimediabile. In Italia, avevo detto a Hennetmair quella mattina, non si fa a tempo ad asfaltare una strada, e subito, su quella stessa strada appena asfaltata,

30 vengono fatti gli scavi per le tubazioni del gas, oppure dell'acqua, oppure della linea elettrica, oppure della nuova fognatura, la strada non è ancora finita, ed è già tutta

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 del sensibile (questa percussione, trattando le parole come note ribattute, induce una sorta di "trance realistica"».

- rattoppata, rabberciata, piena di buche, con tombini fuori terra che sono delle vere e proprie trappole, senza pista ciclabile, priva di attraversamenti pedonali e così via.
- 35 Per non parlare dei materiali e dell'esecuzione dei lavori che, trattandosi di lavori pubblici, sono sempre materiali scadenti ed esecuzioni dei lavori scadenti, così che anche i rattoppi e i rappezzati, fatti con materiali scadenti posati in opera tutt'altro che a regola d'arte, diventano rattoppi e rappezzati malfatti, per cui comunque lo stato e le amministrazioni, e in definitiva i cittadini, pagano un prezzo folle e addirittura scandaloso.
- 40 E malgrado la situazione delle strade sia così disastrosa, la gente si lancia comunque a tutta velocità su quelle strade intasate tutte rappezzate e rattoppate, dotate di una segnaletica stradale insufficiente e confusa e a volte addirittura criminale. Migliaia di morti tanto quanto, avevo detto, forse addirittura più morti che in Germania. E lo stesso, pensavo, non avrei mai immaginato che mio cugino Pinocchio sarebbe morto
- 45 così, in uno stupido incidente stradale.

La forza e insieme il fascino di una pagina come questa, così come di tante altre che hanno la medesima temperatura, sta indubbiamente nel suo ritmo incalzante e nella pienezza e rotondità della sintassi. Se al secondo aspetto, cioè alla pienezza e rotondità contribuisce innanzitutto la mancanza di quelle figure retoriche e grammaticali del non detto o dell'implicito, legate alla reticenza, alla sospensione, all'ellissi che aprirebbero dei vuoti nella pagina consentendo un po' di respiro, alla definizione del ritmo partecipano soprattutto le figure di ripetizione (i due aspetti sono tra l'altro connessi): dall'anadiplosi («Si costruisce una cosiddetta superstrada a scorrimento veloce, e nel giro di pochissimo tempo, la superstrada viene intersecata [...]» rr. 23-24; «non si fa a tempo ad asfaltare una strada, e subito, su quella stessa strada appena asfaltata [...]» rr. 29-30)¹¹ all'epifora («disastroso, anzi scandaloso, ed è così da sempre. [...] ogni anno che passa è peggio. [...] continua a peggiorare ogni giorno che passa. [...] una situazione ormai disperata e del tutto irrimediabile»), dalla figura etimologica (*strada, stradale; pericolosissimi, pericoloso*) al poliptoto (*peggio, peggiorare*), dalle paronomasie (*rattoppi e rappezzati, rappezzate e rattoppate* con ordine inverso) alla ripetizione martellante di alcune parole chiave come *velocità* (8 occorrenze) e *autostrada, strada, stradale* (19 volte), o alla ripresa a distanza di aggettivi come *scandaloso* (r. 15 e r. 39) e *disastroso* (r. 15 e r. 40) ecc. Da notare inoltre la preferenza accordata al tricolon («lento, lentissimo, a singhiozzo», «dovrebbero migliorare la situazione, snellire il traffico, ridurre il numero di incidenti per poi scoprire che la situazione non è affatto migliorata, il traffico è ancora più caotico, il numero degli incidenti non è affatto diminuito» disposti in sequenza parallela rr. 19-21; «una segnaletica stradale insufficiente e confusa e a volte addirittura criminale» rr. 41-42) anche se non rare sono le coppie («un prezzo folle e addirittura scandaloso», «rappezzate e rattoppate») mentre in un caso almeno l'accumulazione è più ampia («gli scavi per le tubazioni del gas, oppure dell'acqua, oppure della linea elettrica, oppure della nuova fognatura»). Gli elementi centrali

11. Più che nella sua forma semplice e lineare l'anadiplosi andrà vista anche qui come modalità costruttiva del discorso: «un primo nucleo contiene al proprio interno, nella sua parte conclusiva, un elemento su cui si impianta il secondo, che contiene al proprio interno un elemento su cui si impianta il terzo ecc.» (Bozzola 2023: 3).

del passo sono inoltre accompagnati dai loro contrari (*velocità > lentezza; rimedio > irrimediabile*), o dalla loro variazione superlativa o iperbolica (*lento > lentissimo; addirittura scandaloso > addirittura criminale*).

Ciò che più conta però, al di là degli elementi di dettaglio, è la parte fondamentale che il complesso di queste figure gioca nell'articolazione del contenuto, ossia il fatto che la ripetizione investe direttamente il piano argomentativo, dando alla narrazione quell'intonazione affabulatoria così tipica della scrittura di Trevisan. Da questo punto di vista la situazione inizialmente è abbastanza semplice: si pongono a confronto due sistemi, quello tedesco che non prevede limiti di velocità in autostrada, e quello italiano che invece li prevede, per denunciare che il risultato, in termini di incidenti, è lo stesso, anzi peggiore: «in Germania muoiono migliaia di persone» afferma in apertura l'interlocutore Hennenmair, mentre in chiusura (e dunque ancora una volta con un effetto di cornice) il narratore sostiene che in Italia «Migliaia di morti tanto quanto, avevo detto, forse addirittura più morti che in Germania». ¹² Il confronto non è finalizzato a individuare la soluzione migliore quanto a mettere in luce quella peggiore, che è sempre quella italiana e veneta o vicentina in particolare. Ma tra inizio e fine, a dilatare il discorso scandito in modo ossessivo dalle ripetizioni, trova spazio una divagazione – in parte gratuita perché non direttamente legata allo spunto di partenza, ¹³ anche se probabilmente guidata dalla pressione dei significanti ¹⁴ – sullo stato delle strade italiane e del Veneto in particolare. Un approfondimento-inveve costruito sul costante capovolgimento del dato di partenza, a stravolgere dunque le normali relazioni di causa, mezzo e fine, o di intenzione e risultato: i limiti di velocità dovrebbero garantire maggiore sicurezza ma non lo fanno; la nuova superstrada dovrebbe favorire uno scorrimento più veloce del traffico ma ottiene il risultato contrario; anche l'asfaltatura del manto stradale dovrebbe consentire una diminuzione degli incidenti ma in realtà così non è; i lavori poi per cercare di sistemare le cose sono malfatti e hanno come unico risultato l'aumento dei costi per la comunità. Il medesimo schema argomentativo, secondo il quale i rimedi per migliorare la situazione producono guasti peggiori, si ripete per cinque volte, a partire da un dato più generale (i limiti di velocità in autostrada) per passare ad aspetti più particolari e concreti (i lavori pubblici), e finire tornando su quel dato generale.

Si tratta di una strategia argomentativa che si coglie con evidenza anche in altre parti del libro e con altre tematiche, ben più vicine al soggetto. ¹⁵ Si pensi ad

12. Si ricordi che il confronto italo-tedesco, e sempre su temi legati alla velocità (sia pure alla velocità di scorrimento da una città all'altra) è sviluppato anche in *Tristissimi giardini* (Trevisan 2010: 23-24).

13. Ossia slegata dal confronto con le autostrade tedesche.

14. A questo proposito si può pensare che il discorso sui limiti di velocità sia in qualche modo rimasto impigliato nella coscienza del soggetto il quale, dopo solo una pagina e mezza, torna sul concetto di *limite* (ripetuto per sei volte in poche righe) inteso nel senso esistenziale di "spingersi al limite".

15. Sul piano sintattico e retorico costruzioni analoghe si rintracciano anche altrove. Per quanto riguarda ad es. *Works* (Trevisan 2022 [2016]), cfr. Bozzola (2023: 4): «la sintassi procede per espansioni lineari, senza vere e proprie sospensioni: ciascuno dei segmenti a partire dalla reggente, offre al proprio interno lo spunto, l'appiglio per uno sviluppo ulteriore, perlopiù aperto da una struttura relativa, oppure da un sintagma apposizionale che il seguito della frase precisa, o da una congiunzione causale, ecc.».

esempio al lungo brano (Trevisan 2007: 116-19) in cui il protagonista rievoca il rapporto problematico con la propria madre, all'origine del grumo psicologico che lo tormenta («dev'essere così che ho imparato»), caratterizzato dalla costante aggressività materna («dava sempre a me la colpa di tutto [...] la colpa era sempre e sicuramente mia [...] la colpa era senz'altro mia [...] Qualsiasi cosa facessi era sbagliata»). Anche in questo caso i singoli casi concreti sono tenuti insieme dal medesimo schema secondo cui all'azione non corrisponde la reazione prevista o attesa o normale, ma il contrario, con la conferma o ben più spesso il peggioramento della situazione iniziale, del resto già negativa. Ecco perché il passato non può che continuare a crollare travolgendo il presente e portando con sé anche ogni possibilità di futuro.

La ripetizione investe dunque tanto il piano formale, retorico, grammaticale e lessicale, quanto quello concettuale e argomentativo, contribuendo a saturare ogni spazio, nello sforzo evidente di non lasciare nulla di scoperto e irrelato o anche solo implicito. Questa scrittura, in altre parole, nel tentativo estremo di fronteggiare una sorta di profondo *horror vacui* non fa che rivelare ed esibire il vuoto che la mette in movimento:¹⁶

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, 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 interno (Trevisan 2003 [1997]: 22).

Non si tratta dunque solo di un caso personale, di rappresentazione e sfogo di un disagio individuale. Quell'orrore del vuoto che la scrittura di Trevisan mette con tanta evidenza in mostra si fa anche (anche) figura di qualcos'altro,¹⁷ di un modo collettivo di abitare, o disabitare, uno spazio geografico e un tempo storico.¹⁸ Ecco allora che «dire il già detto, riscrivere il già scritto (e visto, e ascoltato), costituisce in questo contesto una sorta di rito sacrificale attraverso cui si chiede ai propri simili di condividere la responsabilità di un omicidio collettivo, totemico, fondativo» (Giglioli 2011: 39). È probabile che Trevisan non sarebbe stato d'accordo su alcuni di

16. A quel vuoto tentano di fare argine anche i taccuini che Trevisan si preoccupava sempre di avere con sé: «diceva di scrivere più diffusamente e più spesso nei taccuini proprio nei periodi più difficili della sua vita, pur non avendo, in quei momenti, una chiara cognizione della qualità di ciò che andava scrivendo» (cfr. Giancotti 2023: 231).

17. Si può a questo punto fare riferimento a uno spunto di Giglioli (tratto dal Barthes de *Il grado zero della scrittura*): «una scrittura è il risultato della combinazione di una lingua e di uno stile messi in situazione, una combinazione che può essere definita solo dall'esterno di se stessa, sulla base del rapporto con ciò che ne sta fuori, la circoscrive, la eccede: un mondo comune degli uomini rispetto al quale prendere posizione, assumere un contegno, disciplinare una mimica» (Giglioli 2011: 13).

18. Da questo punto di vista è senz'altro possibile guardare alla pianura veneta e al suo disastroso paesaggio di capannoni anche come espressione di quello stesso *horror vacui*. Ma su questo si veda senz'altro Varotto 2014.

questi termini (in particolare l'ultimo), ma è indubbio, almeno per chi scrive, che è a partire anche da questi aspetti e da questa forza che l'opera di Trevisan ci riguarda e ci coinvolge.

Bibliografia

- Bozzola, Sergio (2023), *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20.
- Gialloredo, Andrea (2016), «Questo scritto non sarà un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», XIV: 245-272.
- Giancotti, Matteo (2023), *I taccuini di Vitaliano Trevisan*, in *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, 227-244.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Policastro, Gilda (2022), *Per Vitaliano Trevisan/2*, «Le parole e le cose», 8 gennaio 2022, consultabile al sito <www.leparoleele cose.it/?p=43189> (i numeri di pagina si riferiscono alla versione in pdf scaricabile dal sito).
- Trevisan, Vitaliano (2002), *I quindicimila passi*, Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2003) [1997], *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria, poi Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2007), *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi.
- Trevisan, Vitaliano (2010), *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza.
- Trevisan, Vitaliano (2022) [2016], *Works*, Torino, Einaudi.
- Varotto, Mauro (2014), *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang, 113-130.
- Zublena Paolo (2007), *Pensieri banali*, [rec. a *Il ponte. Un crollo*], «L'Indice dei libri del mese», XXIV/10: 15.

ABSTRACT – The essay presents an analysis of some formal and stylistic elements of *Il ponte. Un crollo*, the last part of the trilogy that Vitaliano Trevisan dedicated to the character of Thomas. In particular, an attempt is made to describe the ways in which the author uses the figure of repetition by highlighting its structural as well as narrative aspects. In fact, repetition while seemingly aimed at supporting the character's delirious monologue binds the parts and gives the text a firm and coherent structure.

KEYWORDS – Vitaliano Trevisan; Italian contemporary fiction; 21st century; repetition; structure.

RIASSUNTO – Il saggio presenta l'analisi di alcuni elementi formali e stilistici de *Il ponte. Un crollo*, l'ultima parte della trilogia che Vitaliano Trevisan ha dedicato al personaggio di Thomas. In particolare, si cerca di descrivere le modalità con cui l'autore utilizza la figura della ripetizione evidenziandone gli aspetti strutturali oltre che narrativi. La ripetizione infatti mentre sembra apparentemente finalizzata a sostenere il delirante monologo del personaggio lega le parti e conferisce al testo una struttura salda e coerente.

PAROLE CHIAVE – Vitaliano Trevisan; narrativa italiana contemporanea; XXI secolo; ripetizione; struttura.