

Il canone e la morte. Appunti su *Works*

Valentino Baldi

Ho letto *Works* pensando di scriverne per tradirlo. Di tradirlo due volte. Ho letto *Works* cercando di tradirlo attraverso la completa elisione dell'oggetto di cui si occupa (quasi) esclusivamente: il lavoro. E l'ho letto cercando di eliminare Vitaliano Trevisan, l'Autore, e quindi la sua biografia, le sue uscite pubbliche, le sue opere. Se, per il primo tradimento almeno, posso confessare di essere giunto più o meno là dove avevo previsto, il secondo mi ha condotto in luoghi imprevisti, portandomi a scrivere cose che prima, mentre leggevo immaginando di scriverne, non avevo proprio considerato. Inizierò dal primo tradimento.

Nei contributi usciti su *Works* il tema del lavoro ha goduto di molto spazio e ha offerto l'occasione di disegnare costellazioni di opere estetiche sui nuovi paesaggi economici, politici e sociali, dagli anni Settanta in avanti, tanto in Italia che in Occidente. Tutti, o almeno la stragrande maggioranza di questi contributi, collegano il lavoro alla scrittura, passando dai temi alle forme avremmo scritto un tempo, e *Works*, in effetti, colpisce per un trattamento peculiare della lingua, un trattamento "artigianale", o plastico, come capita a quei materiali che, di lavoro in lavoro, il narratore taglia, plasma e modifica. L'alternarsi di periodi lunghi con frasi nominali brevissime, la continua messa in scena del come si sta raccontando una certa cosa, l'incessante lavoro dell'io narrante e narrato, l'impiego frequente dell'indiretto libero, gli inserti in dialetto vicentino, in inglese, tedesco e francese, la costruzione del testo, soprattutto l'impiego di prolessi vertiginose o di lunghissime digressioni, sono elementi di un linguaggio che non sembra orientato a comunicare: citando John Cage e Laurence Sterne, il narratore rivendica il diritto di una scrittura senza "oggetto", con una lingua che si dipana in una incessabile conversazione. Una *performance* verbale che ha molti debiti nei confronti della prosa teatrale, del monologo, e addirittura delle forme di racconto orale riprese nella contemporaneità. È impossibile defi-

nire con precisione questo libro in prospettiva di generi letterari, e forse non ce n'è veramente bisogno: non un romanzo, come Trevisan spesso rivendica (ma da quando, viene da chiedersi, il romanzo non è stato sperimentale, inglobando e plasmando altri generi, perfino quelli non narrativi?); non un testo teatrale (ma il teatro c'entra molto e di teatro si parla spesso in *Works*); e neanche un'autobiografia, con buona pace dell'editore che, nella quarta di copertina, lo definisce «romanzo autobiografico». Categorie più fragili e adattabili – *memoir*, saggio – consentono almeno di sfumare l'enorme problema dell'autobiografismo letterario per un autore che sembra identico alla persona finzionale che narra, e narrando racconta, spiega, descrive, cita (soprattutto uno dei maggiori modelli di scrittura saggistico-(pseudo) autobiografica come Bernhard). In *Works*, narrazione, oralità e saggismo sono legati inestricabilmente, e una scorsa ai modelli con cui Trevisan si confronta lo conferma: ci sono Machiavelli e Shakespeare, Sterne e Goldoni, e Beckett, Pasolini, Leiris, Cage, che entrano ed escono dall'infinito monologo che l'io intrattiene con noi che leggiamo.

Works è un'opera rara nel panorama narrativo contemporaneo perché, a prescindere dalle cose di cui si occupa, ruota attorno al rapporto tra letteratura e linguaggio, e visto che siamo qui con l'obiettivo di riflettere su chi e che cosa meriti di diventare "canonico", ritengo che questo sia il punto da cui iniziare: come Trevisan, sono convinto che la letteratura non sia "comunicazione". Detto in termini più modulati e chiari, comunicare è solo un attributo, e non il più importante, di una pratica che ha a che fare con la manipolazione del linguaggio e, di conseguenza, dei mondi di invenzione. Ho scritto "manipolazione", ma avrei potuto scegliere altri termini, come "elaborazione", "abbellimento", "intensificazione": il problema è teorico, e ha a che fare con che cos'è letteratura e, forse, con l'ormai impronunciabile categoria dello "specifico letterario". Non si tratta di misurare la letterarietà di un testo come *Works*, ma lo scopo della critica, di ogni critica per quanto mi riguarda, è quello di analizzare per interpretare, e dunque di elaborare una scommessa che ha a che vedere con la caducità: un testo letterario è un testo che merita di essere letto e tramandato negli anni, un testo che, anche quando la società in cui è stato creato e di cui parla sarà scomparsa, riesce ad adattarsi a nuovi contesti.

È un problema decisivo, per questa Sezione e per un'opera come *Works* in particolare, e credo che senza una simile prospettiva le opere letterarie diventino semplici oggetti di consumo, destinati a esaurimento prematuro. Non credo che avrei assunto un tono tanto apocalittico se *Works* non me ne avesse dato occasione: molte cose, di questo libro, sono strane e desuete, infinite le "cause perse" che il narratore si lascia alle spalle, tanti i momenti in cui il tono dissacratorio (mai cinico) si stempera in punte di lirismo e di contemplazione malinconica e patetica. In ogni punto di *Works*, Trevisan

riflette sulla letteratura e sul suo linguaggio, proiettandoci in una temporalità sdoppiata, che è quella dell'immanenza in rapporto alla trascendenza, e già l'ambiguità allusiva del titolo lo lascia intuire: c'è il tempo dei lavori manuali e amministrativi, che è il tempo immanente dei *works*, dei "lavori" non legati alla sfera dell'estetica (e qui, un nativo anglofono avrebbe forse prediletto la parola *jobs*); e c'è il tempo dello scrivere come professione, che è quello della trascendenza, di *Works* che diventa il termine-chiave per indicare la raccolta di più opere letterarie: un tempo che si coniuga al futuro remoto, come una linea di orizzonte che si distingue tra nebulose distanze. Ma su questo orizzonte, distante eppure anche presente, rifletterò meglio nella seconda parte di questo contributo.

Per ora, è importante ribadire che la definizione della canonicità di un testo non può essere intaccata dai temi – e che si tratti del lavoro nel Veneto alla fine del XX secolo non cambia niente –, perché la letteratura destinata a diventare canonica – ecco la scommessa – sarà sempre una letteratura in grado di andare al di là della "comunicazione" dell'immanenza e dei suoi irrinunciabili rapporti di potere, modellando la lingua come si fa con la materia, proprio come Svevo sostenne a proposito di Joyce e dell'*Ulisse*: «un oggetto reale per chi lo sa guardare».¹

Non si tratta di un'invenzione del modernismo, ma di certo alcuni modernisti hanno compreso e messo in stato di allegoria questa componente del letterario, trasformandola in autocoscienza. Nondimeno, la manipolazione del linguaggio che conferisce concretezza, assolutezza ed eternità a un testo non è sufficiente, e il narratore di *Works* lo sa bene: un'opera d'arte è sempre *gratuita*. È un vecchio pallino della critica marxista, così tanto che Lukács considera la "gratuità" del rispecchiamento estetico la componente distintiva rispetto a tutte le altre forme di rispecchiamento note all'umanità, e Marcuse si immaginava di fondarci una nuova società aliena dalle logiche di produzione e dominio. L'opera d'arte è gratuita, e superflua: non perché non debba scendere a patti con i rapporti di forza o prendere posizione, e lo stato dell'editoria italiana (per restare nel nostro paese) basterebbe ad annullare qualsiasi dubbio in tal senso, ma perché è un oggetto assoluto: questo, in *Works*, il significato di "non comunicante", non sottoposto a leggi di dominio, di propaganda, di esemplarità etica, politica o civile. E mi accorgo della difficoltà, oggi, di difendere queste categorie, quando non soltanto le opere che vengono pubblicate, ma anche il modo in cui sono lette, sembrano segnare il tramonto della componente estetica del fatto artistico. *Works* si muove controcorrente, e un modo giusto per leggerlo criticamente è tradirne il tema. Ha scritto Orlando, a proposito del *Gattopar-*

Il canone
e la morte.
Appunti
su *Works*

1. I. Svevo, [Conferenza su James Joyce], in Id., *Teatro e saggi*, edizione diretta da M. Lavagetto, apparato critico e commento a cura di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 693.

do e del suo successo mondiale, che la capacità di Tomasi di Lampedusa è stata quella di trasformare la periferia siciliana in tutte le periferie, e i rapporti di forza che la abitano nei rapporti di dominio e sfruttamento che le società hanno conosciuto e conosceranno prima e dopo la sua pubblicazione: è questa capacità di assolutizzare e infinitizzare l'immanenza a fare di un testo – *Il Gattopardo*, o *Works* – un'opera d'arte.

Sono molti i passaggi di *Works* in cui si riflette sulle potenzialità allegoriche dello scrivere, riporto un breve frammento impiegato come epigrafe del capitolo «Ricariche», una traccia di intertestualità interna, perché, come si legge in nota, deriva dal taccuino «che porto sempre con me»:

06/04/95 – In una cooperativa di handicappati, come quella che ho sotto gli occhi, si comprende chiaramente come il lavoro altro non sia se non un'invenzione dell'uomo per contrastare l'insensatezza dell'esistenza, per rendere più leggero il peso di quell'insensatezza.²

Anche la scrittura, in Trevisan, è insensata, non *serve*, se non a tentare, in modo fallimentare, di mettere ordine: non c'è salvezza nella scrittura, non c'è etica nella scrittura. Insensatezza, superfluo, immobilità e vuoto: la letteratura come pratica reale che serve all'irreale, la creazione letteraria, che proprio attraverso questa irrealtà trasforma in oggetto la parola, come i personaggi di *Works* trasformano la materia in altro, grondaie, gabbie per uccelli, mobili, sedie, palazzi. E che esista un collegamento insistito tra la produzione di cose e quella delle parole testimonia quanto Trevisan fosse consapevole dell'aspetto concreto e superfluo della scrittura, che non comunica, ma esiste:

In più, anzi soprattutto, ed è un altro comune fraintendimento, si crede, anzi si dà per scontato, che chi scrive voglia *comunicare*, abbia cioè un qualcosa, un oggetto, che ha la necessità di *essere comunicato*, ovvero, volendo parlare con lingua diritta, di essere venduto; e ancora, procedendo nell'addizione, in negativo, si dà per scontato che il vero oggetto che l'autore vuole *comunicare*, al di là dell'oggetto libro e attraverso esso, sia in realtà l'autore medesimo. Anche questo è, purtroppo, del tutto normale, ma, in questo caso, qualcosa da aggiungere forse c'è. (*W*, p. 659)

Lo aggiungerò fra un attimo, perché è su questo «qualcosa» che mi concentrerò nel finale del contributo. Nella serie incessante, cupa, sfibrante di lavori che si susseguono, spesso accavallandosi, la scrittura resta un desiderio sempre spostato in avanti, che si offre come illusorio orizzonte di speranza per il protagonista, almeno fino al momento in cui il desiderio non si scopre già realizzato: da un lavoro all'altro, da un'esperienza all'altra, con,

2. V. Trevisan, *Works*, edizione ampliata, Einaudi, Torino 2022, p. 372, d'ora in avanti *W*.

davanti, il futuro del libro da scrivere, di un nuovo e definitivo posto nel mondo. Dalla prima prolessi nel primo capitolo sappiamo che quel futuro è arrivato, benché la frase in cui il desiderio è presentificato lo sposta ancora in avanti, col condizionale: «Eppure ci sono, e un motivo c'è: colazione di lavoro per discutere la produzione di un mio testo teatrale che dovrebbe debuttare tra qualche mese» (W, p. 9). Questa prospettiva temporale produce uno sdoppiamento che funziona a più livelli, nominerò i due più importanti. Il primo è quello della temporalità testuale, fatta di un procedere retrospettivo lento e sistematico, come per anelli che sono i diversi lavori disposti in ordine cronologico, ma interrotta da squarci in avanti che portano il lettore a un presente di scrittura, di drammaturgie, di contatti con editori, con altri autori, con produttori teatrali e cinematografici. Il libro assume, così, un ritmo doppio, a cui corrisponde la scissione dell'io, lavoratore in fabbriche, uffici e studi di architettura nel passato, e narratore-scrittore che si dedica alla propria opera sul lavoro nel presente, benché stretto nella morsa di nuovi rapporti di forza, di nuove ipocrisie, di nuove prove sfibranti e umilianti, che sono gli incontri pubblici, i pranzi e le cene, le convenzioni di un mondo "intellettuale" a cui è riservato il carico più duro di giudizi e denunce.

Il canone
e la morte.
Appunti
su *Works*

Il secondo livello attraverso cui il futuro-presente di *Works* si dipana tocca uno dei più oscuri vortici della letteratura, e soprattutto della sua critica: il rapporto tra vita e scrittura. Perché è semplice identificare l'io che narra con colui che firma il testo, anzi, come abbiamo letto, sembra «scontato». Scontato che le esperienze narrate in *Works* corrispondano alle esperienze di Vitaliano Trevisan: *Works* come *memoir*, che sembra quasi lo stesso di dire *Works* come autobiografia. Eppure, se così fosse, *Works* non sarebbe un'opera da canonizzare, ma resterebbe una delle infinite variazioni dell'autobiografismo contemporaneo. È impossibile non leggere e rileggere *Works* dalla prospettiva di Trevisan, autore malinconico e misantropo, lavoratore dalle mille esperienze, attore, veneto, e suicida. *Works* sembra scritto apposta per fomentare una macabra curiosità, la ricerca di quegli indizi, nelle spire del testo, in cui si può entrare in contatto con le premonizioni di un atto assoluto, il levare la mano contro sé stessi di cui ha scritto magnificamente Jean Améry. Credo che rileggere Améry consenta di capire qualcosa in più di *Works* e del rapporto tra vita e letteratura. Il libro di Trevisan ha qualcosa di morboso e ossessionante. Ce l'ha la scrittura, con le sue frasi *monstrum* e "autocoscienti", che Trevisan spesso interrompe perché troppo lunghe, o perché stufo di scriverle; con le sue note a piè di pagina, in cui si traducono le espressioni in veneto (spesso inutilmente), si citano opere proprie e di altri, si approfondiscono, ma mai fino in fondo, le enormi implicazioni politiche e sociali dei lavori più o meno faticosi, più o meno umilianti, che il narratore affronta in questa

lunghissima carrellata che corrisponde alla maggior parte della sua vita. Confesso, e spero che questo dato personale e dunque intollerabile possa trovare giustificazione in quello che dirò di seguito, di aver riletto *Works* con profondo fastidio. Tante, troppe le digressioni; troppe le tirate politiche qualunque; monotono il passaggio da un lavoro a un altro, così come da un testo a un altro, da un padrone a un altro. E confesso che, man mano che la lettura procedeva, mi ritrovavo a ricercare tracce dell'Evento, prefigurazioni scritte di una scelta indicibile, di cui il testo in Appendice, *Dove tutto ebbe inizio*, è pieno:

Se uno ci pensa, una situazione di merda. Intendo la condizione umana in generale. Ma è proprio questo il punto, che fin da bambino non sono mai riuscito a fare a meno di pensarci, arrivando sempre alla conclusione che non solo si tratta di una situazione di merda, ma di una situazione di merda senza via d'uscita; o meglio che l'unica possibile via d'uscita è prendere in mano la situazione di merda e stringere il nodo subito, senza por tempo in mezzo. O così, o rassegnarsi ad aspettare, con gli altri, che esso si stringa da sé, così che un giorno, in un bar che frequentiamo di sfuggita, giusto il tempo di prendere il tabacco e magari bere un caffè, tanto per rovinarci la giornata scorrendo «Il Giornale di Vicenza», qualcuno dirà: *È morto*; e qualcun altro chiederà, *De cosa?*; e il primo risponderà con un'altra domanda, *De cosa vuto che'l sia morto?* e tutto sarà chiaro. Se fosse stato un infarto, o qualsiasi altra cosa, l'avrebbe detto. Ma da queste parti è più probabile che la fine arrivi in forma di domanda retorica. (*W*, p. 655)

Un'appendice quantomeno discutibile, eppure è proprio questo il punto: una scelta editoriale che pubblica un inedito «per espresso volere dell'autore», come si legge nel paratesto, e che nomina quello che, in *Works*, è fiume carsico. Levare la mano contro di sé, uccidersi, stringere da soli il cappio che si porta attorno al collo: *Works* è il libro di uno scrittore che ha deciso di suicidarsi. Ma è proprio questo ineliminabile elefante nella stanza che ora impone di nominare e impiegare la prospettiva mortifera, senza confondere irrimediabilmente letteratura e vita. E non conosco testo che si sia maggiormente avvicinato all'indicibile, e all'impensabile, come il saggio di Améry. Un libro denso e difficile, che rivendica la propria natura saggistica e letteraria, rifiutando di entrare nei terreni che pure lambisce di psichiatria, psicoanalisi e filosofia. Una difesa intollerabile di un diritto che non ci piace mai riconoscere: quello di suicidarsi, che non è morire per porre fine a sofferenze fisiche, ma è la scelta consapevole di non più vivere. E Améry, che dopo questo testo si suiciderà, ci fa faticosamente entrare in una logica dell'estremo, la logica di coloro i quali scelgono coscientemente di rifiutare la vita, di compiere il "salto", come lo definisce, di non scegliere, e dunque rifiutare tutte le scelte collettivamente riconosciute:

È questo il punto in cui si incontrano tutti, i Kleist, i Chatterton, i Pavese, i Celan e gli Szondi, e quel numero infinito di senza nome, che, al di là del fatto che il loro gesti “riesca” o meno, esprimono attivamente un qualcosa di profondamente misterioso, di contraddittorio a livello logico: mi riferisco alla frase: “La vita non è il sommo bene”. Con questa affermazione si fa ragionevolmente fatica a convivere (a prescindere dal fatto che chi l’ha coniata lo ha fatto senza starci a pensare molto, ma per il suo sicuro effetto teatrale). Che senso ha infatti? Beni possono esservene solo nella vita, non nella nulla nullità della morte, e quindi la vita deve essere il primo, l’ultimo, il più profondo e il più grande di questi beni. Per chi tuttavia è in procinto di saltare, quel giudizio insensato, da rigettare risolutamente a livello logico, acquista un senso positivo; egli si colloca però ormai al di là della vita e della sua logica, al di là di ogni ragione, che è solo il servizievole folletto della vita, al di là di tutto ciò che anche il più attento studioso di quell’ambito del sapere che chiamiamo suicidiologia potrà mai elaborare.³

Il canone
e la morte.
Appunti
su *Works*

Questo saggio offre una chiave per leggere *Works* senza cadere nelle miserie del biografismo. Perché la scelta, il «salto», dell’autore Trevisan deve rimanere fuori da qualsiasi valutazione critica, pena la trasformazione di *Works* in un testo effimero, o, al massimo, in uno di quei casi di attualità destinati a svanire nel tempo. *Works* è ben altro e, proprio nella prospettiva logica dell’estremo, diventa un testo che merita canonizzare. Perché *Works* è scritto in un tempo finito, in cui il futuro è “barrato”, come scriverà Minowski a proposito della temporalità della malinconia: il futuro non è un orizzonte da attendere, ma cappa pesante che si è già realizzata come fatto concreto. E quel futuro, che per l’io narrante è la scrittura, non porta salvezza, ma solo altro disfacimento, altri contratti, altri rapporti di potere e di ipocrisia, altro abbandono:

Avere delle opinioni presuppone una certa sicurezza, una rendita certa, un vitalizio, una pensione, magari una moglie e dei bambini; e se solo avessi trovato la ragazza giusta, chissà, a quest’ora sarei seduto su un prato a carezzare il roseo culetto della terza generazione; ma dato che così non è stato e non è, e tante e tali altre cose anche non sono state e non sono, no, avere delle opinioni, in questo senso, non ci è concesso. (*W*, pp. 347-348)

La prospettiva monolitica dell’ossessivo monologare è la logica dalla «nulla nullità della morte» con cui il narratore ci fa entrare gradualmente in contatto, di lavoro in lavoro, di sfuriata in sfuriata, di sconfitta in sconfitta. Un libro spossante perché scritto razionalmente in una logica inaccettabile, che è quella, come spiega Améry, condivisa da chiunque scelga di saltare nelle tenebre. È raro leggere un testo così, un testo che non parla del suicidio.

3. J. Améry, *Levar la mano su di sé. Discorso sulla libera morte*, trad. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 15.

dio, ma che è scritto attraverso la voce di una fine narrativizzata: i rapporti umani, le descrizioni delle fabbriche e dei paesaggi, le lunghe polemiche contro i politici locali e nazionali, l'infinito blaterio di frasi che sembrano avere vita propria, rappresentano un lento apprendistato entro una logica che gradualmente avvolge il lettore. La lettura di *Works* richiede tempi lunghi, perché è necessario arrendersi a questa voce, entrare nel gorgo della sua lingua che, lentamente, inizia a corrodere il pensiero. Il nostro pensiero: perché non ci sono flussi di coscienza in *Works*, ma periodi iper-razionali che continuamente chiamano in causa il lettore, che nominano il "tu" per assuefarlo ad assumere un ritmo di pensiero inusuale. Non una lingua come una «partitura di jazz» (sempre dalla quarta di copertina), né un pastiche, né una sperimentazione postmoderna, ma un linguaggio meditante, che finisce per farci sentire – è l'unico verbo che riesco a impiegare, perché quelli di "capire" o addirittura "apprezzare" sono inutilizzabili – la logica di chi ha scelto di non avere ragioni o beni da rivendicare, ma di lasciarsi andare all'abbandono di una sconfinata solitudine.

Valentino Baldi