



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM – 14

Tesi di Laurea

Il lavoro della memoria: aspetti stilistici di «Works» di Vitaliano Trevisan

Relatore
Prof. Sergio Bozzola

Laureanda
Benedetta Pirini
2022128 / LMFIM

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo 1. Contenuti e funzioni dei periodi lunghi	17
1.1 Periodi lunghi con funzione descrittiva	18
1.2 Periodi lunghi con funzione narrativa.....	31
1.3 Periodi lunghi con funzione espositiva.....	43
Capitolo 2. Strumenti di espansione e livellazione del discorso	53
2.1 L'inciso.....	59
2.2 Forme della correzione e della negazione.....	71
2.3 Forme dell'esplicazione e dell'approfondimento	76
2.4 Applicazione su un periodo lungo	82
2.5 Black Tulips	87
Capitolo 3. Costruzioni sintattiche ricorrenti nei periodi lunghi	91
3.1 Prima tipologia sintattica	94
3.2 Seconda tipologia sintattica	108
3.3 Esempio conclusivo	117
3.5. Bernhard e il primo Trevisan	124
Appendice.....	127
Bibliografia e sitografia	141

Introduzione

“A un certo punto non ne potei più.”¹ *Works* inizia così, immergendo fin da subito il lettore nei pensieri di chi scrive, pensieri che sono rapidi e tumultuosi: un susseguirsi di considerazioni e dettagli irrefrenabili. D'altronde, il libro viene descritto da Trevisan stesso come un *memoir*²: l'opera raccoglie e racconta tutti i lavori svolti dall'autore dall'adolescenza fino alla mezza età, i pensieri e le memorie del protagonista sono al centro della narrazione. La costruzione del libro prevede lo svolgersi cronologico delle vicende lavorative dell'autore, a ciascuna delle quali viene dedicato un capitolo. L'obiettivo autoriale sembra essere quello di voler imprimere l'esperienza personale e le considerazioni che ne derivano sulla pagina. Più o meno in posizione centrale del libro, in seguito a un momento di divagazione narrativa, viene scritto: “*I beg u pardon*, ma scrivere un libro è un po' come cantarsi una canzone, a quale tonalità e tempo non importa; l'essenziale è essere intonati e a ritmo con se stessi”³, frase che dichiara la subordinazione della scrittura alle esigenze espressive dell'autore.

Fin dal primo capitolo di *Works* emerge un forte legame fra la vita e il lavoro (“Come se le due cose si potessero scindere! Intendo il lavoro e la vita.”⁴): il racconto delle vicende lavorative diventa espressione dell'io, delle sue considerazioni, dei suoi turbamenti. La narrazione di sé avviene su più piani: l'io narrante aggiorna e commenta le vicende dell'io narrato. Si crea così un'opera di continui contrappunti: il lettore scopre contemporaneamente il Trevisan che cresce e il Trevisan cresciuto. La relazione fra questi due momenti dell'io si inserisce all'interno di un contesto travagliato. In un mondo, quello del Veneto, in cui il lavoro “è una religione”⁵ il protagonista vive una profonda crisi personale: insoddisfatto dei continui lavori cambiati, perseguitato dal senso di colpa di

¹ TREVISAN 2022, 5.

² In una nota viene scritto: “Certo, potrebbe anche trattarsi di un saggio o, come per questo libro, di un *memoir*; ma per quanto mi riguarda, in ogni caso, un progetto di scrittura che sta in piedi per conto suo, senza altro scopo se non stare in piedi per conto suo.” (*Ibidem*, 422.).

³ *Ibidem*, 354.

⁴ *Ibidem*, 18.

⁵ *Ibidem*, 14.

non riuscire a ottenere un posto fisso, è in continuo conflitto con sé e con gli altri. Tuttavia, contemporaneamente, nello svolgersi dell'opera si assiste anche a un netto rifiuto e a una forte postura critica verso il lavoro capitalistico, le retoriche imprenditoriali, le dinamiche di sfruttamento e oppressione che il protagonista sperimenta ripetutamente in settori molto diversi fra loro, dallo studio dell'architetto, al lavoro di lattoniere, fino a quello di sceneggiatore. Sono, d'altronde, le stesse dinamiche che depredano e deturpano il paesaggio del Nordest: il profitto ha la precedenza su tutto. Il rispetto verso il territorio, la messa in sicurezza delle persone che lavorano, i contratti stabili e soddisfacenti vengono messi continuamente in secondo piano. Queste sono dinamiche che Trevisan ha cercato più volte di analizzare e criticare, non solo all'interno di *Works* ma anche in tanti altri scritti⁶. Scrive in uno dei capitoli più polemici di tutto il libro: “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 questa insensatezza”⁷. Insomma, all'interno di un'opera che racconta la vita lavorativa, il rapporto con il lavoro si rivela conflittuale e travagliato. Trevisan è ben consapevole che il lavoro non sarà mai la soluzione ai problemi esistenziali dell'uomo, ma, contemporaneamente, è ben cosciente del fatto che rimanga un aspetto della vita che plasma, forma e definisce l'individuo⁸ e che sia un dovere al quale non può sottrarsi⁹.

⁶ Una sezione del libro che approfondisce questo aspetto è *Superworkers* all'interno del capitolo *Il mondo dall'alto*. Prima di annunciare le morti di molti lavoratori a causa di un periodo di forte investimento sulla costruzione di capannoni edili, Trevisan scrive: “Giorni, settimane, mesi, e nelle stesse trattorie, passata l'iniziale ebbrezza, le facce sempre più stanche e alienate di chi lavora senza tregua, ma non sa più bene perché. Ai tavoli, molti discorsi centrati sull'idea che tutto quel costruire avesse un che di insensato, di folle, perché, come ormai era chiaro anche all'ultimo degli operai, molti di quei capannoni che ci affannavamo a costruire, non rispondevano affatto a reali necessità produttive, non venivano costruiti perché qualcuno ne avesse effettivamente bisogno per svolgervi all'interno un'attività di qualsivoglia tipo, ma solo ed esclusivamente per finalità speculative.” (TREVISAN 2022, 425.)

⁷ Il capitolo è *Ricariche* (*Ibidem*, 372.).

⁸ Nell'ultimo capitolo Trevisan dichiara di sentire una stretta connessione fra il termine “figura atipica” (*Ibidem*, 606.), termine con cui viene definito nel contratto di lavoro, e la sua stessa persona.

⁹ “Perché trovo sempre un lavoro?, mi dicevo, Perché non mi lasciano andare alla deriva in pace? Diventare un barbone. Una delle possibilità che contemplavo. Che contemplo tuttora. Poi non ho coraggio. Mi viene in mente mio padre, il poliziotto Arturo, e la sua divisa, sempre impeccabile; e mio

In questo percorso sofferto, in cui l'io vuole escludersi da un mondo del quale non condivide i valori e le ideologie, ma dal quale cerca anche conferme e approvazioni¹⁰, l'unico elemento che sembra dare un segnale di speranza, una possibilità di conciliazione fra la dicotomia che si crea fra vita e lavoro, è la scrittura:

Questa l'idea di fondo in cui mi rifugiavo, quando non mi restava altro a cui aggrapparmi, per non sentirmi del tutto un fallito. Certo, prima o poi avrei pur dovuto iniziare a scrivere, ma rimandavo. Meglio vivere un altro po', mi dicevo, perché quando inizierò a scrivere, se dovessi fallire, allora sí che non avrò piú alcun posto dove rifugiarmi, a parte quell'idea, ancora piú in fondo, o meglio oltre il fondo, anch'essa a suo modo rassicurante, a patto di riuscire a mantenere una certa distanza, di togliermi la vita, se avessi scoperto, iniziando appunto a scrivere, che non ero chi credevo di essere, cioè uno scrittore, pur non sapendo affatto che cosa volesse dire essere uno scrittore. Sapevo solo che, una volta iniziato, non mi sarebbe stato possibile tornare indietro.¹¹

In vari punti della narrazione sembra che la possibilità di diventare (o essere) uno scrittore salvi il protagonista da una fine infelice, è come se le pagine fossero “attraversate dalla consapevolezza di una vocazione, o di un destino, che l'ha tenuto vivo attraverso, e nonostante, i diversi lavori, l'alienazione, i fallimenti”¹². Se vita e lavoro sono strettamente connessi e se il lavoro è la scrittura, allora scrittura e vita diventano un tutt'uno¹³.

In questo senso, *Works*, non è solo l'opera in cui l'autore raccoglie le sue memorie lavorative, ma è anche il luogo in cui la scrittura diventa una cartina di tornasole

nonno, la dignità con cui indossava il suo vestito da festa. Assurdità che sempre mi ritornano. L'origine è un vestito che uno non smette mai.” (TREVISAN 2022, 533.).

¹⁰ In una parte particolarmente travagliata della narrazione lo scrittore ammette di aver accettato un lavoro: “Non perché denaro e potere non mi interessassero, ma proprio perché volevo piú denaro e piú potere”. (*Ibidem*, 563.).

¹¹ *Ibidem*, 237-38.

¹² ZOPPELLARI PERALE 2023.

¹³ Nel capitolo *Il segmento piú lungo* vien scritto: “Per Lui casa e studio non erano affatto due concetti separati, ma al contrario intimamente intrecciati, come del resto quelli di lavoro e di vita. Ora lo capisco bene. Dal momento in cui ho iniziato a scrivere, è cosí anche per me, e in particolar modo rispetto a questo libro. E quando il lavoro non si distingue piú dalla vita, chi può dire che cosa sia privato e che cosa non lo sia? Vale sia per chi scrive che per chi legge.” (TREVISAN 2022, 142.). Anche in *Black Tulips*, il romanzo pubblicato postumo di Trevisan, viene scritto: “Vivere o scrivere, che poi, per chi scrive, è lo stesso” (TREVISAN 2022C, 5.).

della sua condizione mentale e di salute. Tanto che, in uno dei capitoli più significativi dell'opera, Trevisan commenta la scrittura stessa di *Works* in questo modo:

Per un periodo ho pensato di essermi imbattuto in uno di quei libri che inghiottono il megalomane che si è proposto di scriverli; il Novecento è pieno di casi del genere; un libro che rischia di uccidermi, ho pensato a un certo punto (e in effetti ha davvero rischiato di uccidermi).¹⁴

La scrittura di *Works* è una scrittura che è espressione della condizione dell'autore: si manifesta come una scrittura in atto. In moltissimi punti di *Works* si ha l'impressione che Trevisan rischi di perdere il controllo sulle sue memorie: l'immediatezza del ricordo e delle sensazioni che emergono nell'autore si concretizzano sulla pagina con foga e impulsività, sfaldando la prosecuzione della narrazione. Questa continua riemersione dei ricordi, che in molti punti prende il sopravvento sul resto, rischia di inglobare l'intenzione primaria dell'opera e far perdere allo scrittore stesso la direzione del progetto. L'opera di *Works* non è solo il *memoir* dei lavori svolti dall'autore, ma è anche un'occasione di valutazione e riscoperta, a tratti anche di bilancio, sulla sua stessa vita. Perdere il filo della narrazione, non riuscire a raccontare in maniera adeguata i ricordi è quindi anche, in un certo senso, perdere il contatto con la vita stessa, non averne più il controllo. L'equilibrio e la misura sono due elementi importanti per Trevisan il quale, nel momento in cui scrive l'opera, attraversa anche diverse fasi depressive e di instabilità psicologica¹⁵. Riuscire a organizzare e ordinare le memorie della sua vita significa avere la possibilità di avere qualcosa di solido a cui fare riferimento, per questo, perderne il controllo, rischiare che anche la scrittura *non regga* tale compito potrebbe comportare la morte dell'autore stesso.

L'espansione rimane comunque una delle caratteristiche principali del libro: memorie e pensieri hanno bisogno di spazio per essere espresse. Lo strumento utilizzato per contenere e dare spazio alle memorie sono i periodi lunghi, elemento che costella il libro da cima a fondo. I periodi lunghi approfondiscono ed esprimono lo stato d'animo e le memorie del narratore, lasciando spazio ai dettagli e alle considerazioni, elementi fondamentali e strutturanti di *Works*. Trevisan scrive che l'opera è un "progetto di scrittura

¹⁴ TREVISAN 2022, 166.

¹⁵ Si veda la sezione *L'Eccezione* nel capitolo *Il segmento più lungo* nella quale il protagonista chiede conferma all'ex collega sulla veridicità delle sue memorie lavorative.

che sta in piedi per conto suo, senza altro scopo se non stare in piedi per conto suo”¹⁶. Tuttavia, l’eccesso che si trova nella narrazione e nella quantità di ricordi evocati diventa un ostacolo. Uno dei problemi più grossi che Trevisan affronta nel *far stare in piedi* la sua opera è quello della limitazione, strutturazione e contenimento delle memorie narrate. Già dalle prime pagine è possibile scorgere tale necessità: alla fine della prima pagina inizia un periodo che durerà un’intera facciata nel quale l’esigenza e la foga narrativa prendono il sopravvento¹⁷. Non a caso il periodo si conclude con “e basta anche con questa frase.”¹⁸. Il contenimento e ridimensionamento delle memorie viene attuato dal narratore stesso, un narratore che puntella il libro di continui autocommenti sulla sua stessa scrittura, sulle sue stesse vicende e sui suoi stessi pensieri. Un elemento che ricorre spesso nella narrazione, infatti, è quello del *fare ordine*, obiettivo che in parte Trevisan raggiunge mediante l’autocommento su sé stesso e sulla sua scrittura. Trovare un posto ai pensieri e ai ricordi, riuscire ad esprimerli, collocarli e contenerli diventa un ennesimo aspetto nel quale Trevisan riversa il suo bisogno di equilibrio. Nel capitolo *Il mondo gira* scrive:

Quando pensiamo all’ordine, pensavo tornando al magazzino di cui ormai scorgevo il profilo, dobbiamo pensare all’essenza dell’ordine, a come si muovono le cose, e gli esseri umani in relazione al movimento – e alla movimentazione, delle cose; pensare che ordine significa *fare ordine*, continuamente, in primo luogo nella testa s’intende. E avevo studiato la questione un giorno dopo l’altro, un mese dopo l’altro, raccogliendo informazioni, parlando con i miei compagni e anche con gli impiegati, per quanto possibile. [...] Questo non significa che rinuncerò a fare ordine, a cercare di fare ordine. [...] Vale anche per questo scritto.¹⁹

In *Works* Trevisan mostra un continuo tentativo in atto di cercare di ordinare le sue memorie. Da questo elemento derivano anche i continui commenti e le riformulazioni che si trovano in tutta la narrazione: Trevisan non fa ordine, ma si mostra nel tentativo di farlo²⁰. La scrittura ha quindi il dovere di sistemare le memorie e di strutturarle, anche se

¹⁶ TREVISAN 2022, 422.

¹⁷ Per il periodo si veda il Capitolo 2.4.

¹⁸ *Ibidem*, 6.

¹⁹ TREVISAN 2022, 529-30.

²⁰ La tematica del *fare ordine* tramite la scrittura torna anche in altri passaggi del libro, soprattutto attraverso l’esplicito riferimento a Wittgenstein. In una nota viene scritto: «”La scrittura è una forma del linguaggio. Essa è utile per costruire ponti o per fare ordine, ma non per comunicare (nel senso in cui comunemente s’intende questo verbo)”», Ludwig Wittgenstein, *Lezioni 1930-1932*, a cura di Aldo Giorgio

questo diventa estremamente difficile nei casi in cui la scrittura si esprime in maniera ampia.

L'utilizzo dei periodi lunghi all'interno della narrazione è di certo una delle espressioni più peculiari e conosciute di questa esondazione memoriale e narrativa di Trevisan e anche del suo stile in generale. Questa ampiezza narrativa è uno degli elementi che ha portato la critica a indicare Trevisan come il "Bernhard italiano". D'altronde, in *Works*, e non solo, è Trevisan stesso a esplicitare il debito stilistico che ha nei confronti della scrittura di Thomas Bernhard²¹. È interessante in tal senso un'intervista rilasciata da Trevisan a Gilda Policastro per *Le parole e le cose*²². Policastro interroga Trevisan sul suo rapporto con la scrittura di Bernhard della quale dice di aver apprezzato fin da subito la possibilità che tale scrittura dava di emanciparsi da una trama definita. La sintassi complessa e le ripetizioni frequenti sono strumenti che permettono un "muoversi sulla pagina con maggiore libertà", che assolve lo scrittore dai suoi doveri verso la trama. Trevisan dichiara di essersi riconosciuto in questo processo di scrittura e di averlo fatto suo. La somiglianza con la scrittura di Bernhard è lampante nella trilogia di Thomas²³, che comprende i primi tre "non-romanzi" scritti dall'autore²⁴. Fra questi, *I quindicimila*

Gargani, Adelphi, Milano 1995. Ritroveremo la citazione più avanti, in esergo nel paragrafo *Fare ordine*, come esempio in senso opposto all'attuale. Sta diventando un libro sempre più complicato.» (TREVISAN 2022, 139.).

²¹ "In un momento della sua vita in cui egli non aveva ancora letto Bernhard, né potesse perciò avere idea di quanto, in seguito, avrebbe rappresentato per lui la scrittura di Thomas Bernhard." (*Ibidem*, 326.).

²² POLICASTRO 2019.

²³ "Sulla dipendenza dei primi lavori da Thomas Bernhard si è detto molto, anche perché, per chi conosce quest'ultimo e si avvicina a Trevisan, il debito è talmente evidente da costringere alla domanda: è un omaggio? un plagio? un'imitazione? un apocrifo cisalpino? Dal nome del protagonista, Thomas, al discorso indiretto libero "riportato" (la cosiddetta *berichtete Rede*), con tanto di incisi diegetici con *verba dicendi* e altre simili strategie enunciative, fino al personaggio alienato, incatenato al proprio soliloquio: tutto sembra un *pastiche* di Bernhard." (ZOPPELLARI PERALE 2023.). In un'intervista fatta da Nicolas Gruarin, Trevisan dice: "Del paragone con Bernhard sono conscio e me ne frego. La presenza della sua scrittura nei miei ultimi libri non è più così evidente. Comunque non è fondamentale. L'imitazione è insita nell'uomo. L'opera d'arte è imitazione." (GRUARIN 2017.).

²⁴ Ovvero: *Un mondo meraviglioso* (TREVISAN 2003), *I quindicimila passi* (TREVISAN 2007) e *Il Ponte. Un crollo* (TREVISAN 2022B).

passi è l'opera stilisticamente più rilevante, oltre che essere anche la più conosciuta. Il racconto, composto da ampie digressioni, riflessioni e discorsi riportati, è tenuto in piedi dal resoconto dettagliato, svolto dalla voce autoriale, del percorso che il narratore compie. La stessa struttura narrativa, fondata sul percorso svolto dal protagonista e molti dei temi trattati all'interno del racconto si trovano anche in *Camminare*²⁵, piccolo romanzo di Bernhard, uscito nel 1971. Il legame con Bernhard è quindi dichiaratamente molto stretto, da un punto di vista tematico, organizzativo e stilistico²⁶. In parte si continua a scorgere una scia del debito bernhardiano anche in *Works*: l'elemento narrativo che tiene insieme l'opera è il susseguirsi dei lavori svolti da Trevisan, quindi, ancora una volta, l'intera struttura del libro è costruita e tenuta in piedi dal protagonista, attorno al quale ruota e dal quale dipende lo svolgersi delle vicende. Tuttavia, in *Works*, Trevisan "perde per strada Bernhard"²⁷. Questo allontanamento è particolarmente chiaro nell'ambito stilistico: si assiste a una netta riduzione della cadenza sintattica ossessiva che aveva caratterizzato la scrittura precedente e che richiamava a gran voce lo stile di Bernhard²⁸.

Le strutture di ripetizione e le formule generiche costituiscono una delle parti fondanti della scrittura dei *I quindicimila passi* e sono alcuni degli elementi che avvicinano maggiormente la scrittura di Trevisan a quella di Bernhard. Entrambe le modalità sintattiche e narrative si trovano molto più raramente in *Works*, e questo è già un primo grande passo di emancipazione da Bernhard²⁹. Nonostante ciò, è possibile

²⁵ BERNHARD 2018.

²⁶ Non è possibile affermare con certezza che Trevisan avesse letto *Camminare* prima di scrivere *I quindicimila passi*. Tuttavia, è certo che Trevisan avesse già letto Bernhard e che il racconto de *I quindicimila passi* fosse largamente ispirato alla sua scrittura.

²⁷ POLICASTRO 2019.

²⁸ Per vedere una comparazione fra la scrittura di Trevisan e Bernhard si faccia riferimento al Capitolo 3.5.

²⁹ Un elemento derivante da Bernhard che invece rimane molto forte anche in *Works* è la modalità di riportare il discorso diretto, ovvero senza l'utilizzo di segni grafici e inserendo la voce che parla direttamente nella narrazione per poi esplicitare, solitamente dopo qualche parola, che si tratta di un discorso fatto da qualcuno mediante l'utilizzo di *verba dicendi*. Qualche esempio: "Perché, disse, *non ci sono soldi*." (TREVISAN 2022, 14.), "Se è roba buona, disse uno dei due, ne compreremmo un po'." (*Ibidem*, 61.), "Come se avessero fatto nome e cognome, disse il mio architetto tutto contento." (*Ibidem*, 122.), "Ora

trovare nel corso dell'opera dei periodi nei quali rimane un'eco delle ripetizioni ossessive e del linguaggio indefinito, come ad esempio:

E oltre a quel che dicono e non dicono gli altri, c'è quel che dici tu, cioè quel che dicevo io, perché una volta scoperti, qualcosa bisogna pur dire, o tacere per sempre; e tutto quello che dicevo, tutto quel che dico, rispetto alla scrittura che scrivevo e che scrivo, mi sembrano sempre e solo cazzate.³⁰

La ripetizione del verbo *dire*, declinata nelle varie forme, percorre tutto il periodo, interrotta solo dalla figura etimologica *alla scrittura che scrivevo e che scrivo*, anch'essa figura della ripetizione. Si noti anche l'utilizzo di un linguaggio indefinito, espresso da *gli altri, qualcosa, tutto quello*. Oppure, un altro esempio molto raffinato di questa riemersione delle modalità sintattiche usate in precedenza si trova nel capitolo *La caduta*, nel punto in cui Trevisan racconta di aver ricevuto in regalo un quaderno:

Il fatto che detto quaderno austriaco sia entrato in suo possesso in un momento della sua vita in cui egli non aveva ancora letto Bernhard, né potesse perciò avere idea di quanto, in seguito, avrebbe rappresentato per lui la scrittura di Thomas Bernhard, ebbene che il quaderno austriaco sia arrivato nelle sue mani prima di aver letto Thomas Bernhard, gli dice qualcosa su cui però, tanto per restare in Austria, essendo cosa di cui non si può parlare, l'autore deve tacere.³¹

In questa parte del periodo, infatti, Trevisan sembra evocare Thomas Bernhard non solo citandolo e dichiarando esplicitamente il debito stilistico nei suoi confronti, ma anche attraverso la scrittura. La formula epiforica con cui costruisce le tre frasi consecutive, non serve solamente a mettere in risalto il nome di Bernhard, posto in posizione conclusiva e quindi marcata, ma richiama anche la strutturazione sintattica basata sulle ripetizioni. Trevisan crea quindi un'evocazione dello scrittore su più piani: quello immediatamente letterale, dato dall'esplicitazione del nome, e quello sintattico, riproponendo alcuni meccanismi di costruzione della frase direttamente riconducibili a Bernhard, ma qui messi in rilievo in maniera ancora solo preliminare. Il legame fra Trevisan e questo scrittore però può essere approfondito anche in un altro senso. Andrea Cortellessa, in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero*, scrive: "Non solo quello costituito da Bernhard è il modello più gestibile di prosa polivalente, a cavallo tra narrazione, monologo teatrale

devo andare, dice, e sparisce nel suo ufficio." (*Ibidem*, 203.), "COS'È QUESTA?, urla, EH? CHE CAZZO È?" (*Ibidem*, 260.)

³⁰ TREVISAN 2022, 550.

³¹ *Ibidem*, 326-27.

e appunto “fabulazione” [...]; ma a importare è anche, appunto, il radicale (e “strutturale”) scetticismo comportato da una simile farneticazione della voce narrante”³². In Trevisan è spesso evidente la commistione fra i vari generi letterari, in *Works* non mancano parti più saggistiche, inserzioni di copioni teatrali, pezzi di diario riportati. Questa costruzione narrativa crea una *prosa polivalente*. Ma soprattutto, nel corso dell’opera, si verifica in maniera molto forte l’espressione del “radicale scetticismo” che tale scrittura crea. La narrazione *farneticante* permette a Trevisan di mettere in atto una continua rivalutazione di quello che afferma, contraddicendo e rivalutando quelli che lui stesso pone come punti fermi. Questa modalità permette anche l’esposizione della *messa in ordine* dei pensieri nello svolgersi della narrazione. Anche in questo senso, dunque, Bernhard lascia un grande segno nella scrittura di Trevisan.

Nonostante la presenza di questi richiami a Bernhard, in *Works* Trevisan matura e coltiva una propria modalità di scrittura³³ nella quale l’impiego dei periodi lunghi mantiene una sua centralità. Sempre nell’intervista a Policastro, Trevisan dice di aver scritto *Works* seguendo un istinto *naturale* per il quale “più che cercare di tenere insieme la storia, tendo a esploderla”³⁴. La tendenza espansiva, che l’opera presenta su diversi aspetti, rimane, dunque, una delle caratteristiche più marcate di questa opera. L’espansione della storia viene attuata su più livelli: narrativo, testuale e sintattico. Da un punto di vista narrativo si assiste a un ampliamento dei discorsi: la voce narrante, che conduce il filo del discorso e dalla quale dipende lo svolgimento della storia, aggiunge continuamente dettagli, osservazioni e puntualizzazioni. Questi momenti di divagazione sono riscontrabili anche nell’organizzazione testuale: infatti, alcuni capitoli contengono delle sezioni riservate alle digressioni, che a loro volta contengono ulteriori digressioni. A queste digressioni a volte sono dedicate delle intere sezioni di capitolo, i cui titoli ne esplicitano il contenuto divagante³⁵. Sempre da un punto di vista dell’organizzazione

³² CORTELLESA 2014, 40.

³³ La nota che apre l’appendice aggiunta nella ultima riedizione del libro recita: “L’Italia non è l’Austria, ma soprattutto l’autore non è Thomas Bernhard” (TREVISAN 2022, 655).

³⁴ POLICASTRO 2019.

³⁵ Per esempio, il capitolo *Il mondo dall’alto* è composto di sei sezioni fra le quali, alcune, sono suddivise ulteriormente in parti. La prima parte della quarta sezione si intitola *Digressione sulle trattorie a prezzo*

testuale, anche l'utilizzo ingente delle note testimonia la tendenza espansiva e di allargamento della storia raccontata³⁶. La presenza delle note da un lato avvicina l'opera al genere saggistico poiché vengono utilizzate per indicare i riferimenti bibliografici, aggiungere dettagli e puntualizzazioni su ciò che è stato scritto; dall'altro, però, vengono utilizzate per espandere il discorso, aggiungendo dettagli e commenti che sarebbero risultati eccessivi all'interno della narrazione nella pagina. Tutti questi elementi vengono in qualche modo giustificati, e contemporaneamente creano, la natura stessa del libro: *Works* è un *memoir*, e non è un romanzo anche perché, con una definizione non del tutto condivisibile di Paolo Bonari, “manca di struttura simbolica e procede per accumulazione”³⁷. La tendenza espansiva presente in *Works* crea e compone l'accumulazione, il libro accumula immagini, sensazioni, ricordi che tuttavia ordina e alle quali dà un significato, da qui il dubbio sulla mancanza della “struttura simbolica”.

La sintassi è indubbiamente il luogo in cui questa espansione e accumulazione si manifestano più chiaramente e nel quale è possibile cercare la maturità autoriale di Trevisan e il suo distacco da Bernhard. In *Works* alcuni periodi, come quelli che si incontrano nelle prime pagine del romanzo, durano pagine e pagine. Nel capitolo *Lolita (in pausa pranzo)*³⁸, Trevisan si abbandona a una lunga divagazione tramite un periodo lungo, dopo il quale aggiunge: “in un lavoro come questo le divagazioni non esistono, o meglio sono l'opera”³⁹. I periodi lunghi, dunque, rappresentano uno dei fulcri per l'analisi del libro poiché contengono e sviluppano la divagazione narrativa. Questi periodi lunghi mostrano, dunque, anche una sorta di riscatto dell'io che si prende lo spazio per argomentare, trovare un posto, all'interno di un mondo lavorativo che l'ha sempre escluso e fatto sentire sbagliato⁴⁰. Questo studio, dunque, propone una descrizione dei periodi

fisso (a sua volta composta da una serie di digressioni), la parte successiva si intitola *Ma subito ne inizia un'altra* (TREVISAN 2022, 399 e 405.).

³⁶ Per queste considerazioni e altri spunti presenti nell'introduzione si veda BOZZOLA 2023.

³⁷ BONARI 2022.

³⁸ *Ibidem*, 365.

³⁹ TREVISAN 2022, 368.

⁴⁰ “E la scrittura si rivela allora per ciò che è: un tentativo di colmare l'abisso. Di riempire il silenzio, il “vuoto intollerabile” in cui siamo stati lasciati, con un flusso di parole che sia altrettanto incontenibile.” (ZOPPELLARI PERALE 2023.).

lunghi, con particolare attenzione i contenuti che portano, la loro strutturazione sintattica e per alcuni meccanismi stilistici che li determinano.

L'analisi è stata condotta in tre direzioni: la prima è quella volta ad individuare le tematiche e i meccanismi narrativi che danno origine ai periodi lunghi. I momenti di divagazione e approfondimento, infatti, sono spesso legati a episodi dal carattere descrittivo o caratterizzati da una densa carica emotiva. Alcuni argomenti arrivano a determinare l'organizzazione sintattica dei periodi. La seconda direzione d'analisi è quella che tenta di individuare alcune forme e meccanismi della lingua di Trevisan. Nella costruzione dei periodi lunghi, e non solo, si trovano forme retoriche e linguistiche ricorrenti, come gli incisi, le forme della negazione e dell'esplicazione, che definiscono e strutturano il linguaggio dell'opera. Queste prime due direzioni di analisi permettono di arrivare alla terza: una definizione più approfondita della sintassi dei periodi lunghi. La sintassi di *Works* e le modalità attraverso cui si esprime, quindi gli incisi che la interrompono, i meccanismi di riformulazione, correzione o approfondimento, la posizione del *topic* frasale all'interno della struttura, sono gli elementi distintivi dello stile di Trevisan e dell'opera. Trevisan mostra di saper maneggiare molto sapientemente questi attrezzi, riconfermando anche nel mestiere dello scrittore quella meticolosità che l'ha contraddistinto anche negli altri lavori⁴¹. La sintassi, maneggiata sapientemente, diventa quindi uno degli snodi centrali nella descrizione della lingua di Trevisan. Ma non solo, la comprensione e l'attenzione alle tecniche di composizione e di strutturazione dei periodi lunghi permettono anche di approfondirne gli obiettivi comunicativi portati avanti da tale scrittura.

I riferimenti teorici utilizzati per tale analisi sono molto vari: di tanto in tanto si è fatto riferimento ad alcune strutture e descrizioni della lingua che in qualche modo lo stile di Trevisan richiamava. Più in particolare, si farà riferimento alla definizione di

⁴¹ La parola d'ordine con cui Trevisan svolgeva i lavori è *scrupolosamente*. Nel lavoro da geometra:

“Redigo il progetto rispettando il più scrupolosamente possibile le direttive dei miei committenti.”

(TREVISAN 2022, 202.). Nella fabbrica di cucine componibili: “Per scrupolo, ricontrollo tutto e infine do il via libera.” (*Ibidem*, 288.). Nella fabbrica di cuscini: “Decisi che non avrei fatto assolutamente nulla, a parte, ancora più scrupolosamente del solito, il mio lavoro.” (*Ibidem*, 535.). Nella cooperativa in cui ha svolto il ruolo da educatore: “Arrivavo regolarmente mezz'ora prima; altrettanto regolarmente staccavo mezz'ora dopo e facevo tutto ciò che mi veniva detto con scrupolo e coscienza.” (*Ibidem*, 587.).

linguaggio scientifico⁴² e a quella della lingua parlata⁴³. Nell'analisi più generale della sintassi è stato preso a riferimento il modello linguistico *Interlingua* sviluppato dalla scuola di Basilea⁴⁴. Tale modello ha permesso la descrizione e l'approfondimento dei diversi livelli comunicativi che la scrittura di Trevisan presenta, tramite l'utilizzo ingente degli incisi, e la riprova del fatto che la scelta di una costruzione sintattica rispetto a un'altra assume un preciso intento comunicativo.

⁴² Prendendo come riferimento ZUBLENA 2002.

⁴³ Prendendo come riferimento BERRETTA 1994 e D'ACHILLE 2010.

⁴⁴ Prendendo come riferimento FERRARI 2008.

Capitolo 1. Contenuti e funzioni dei periodi lunghi

Con “periodo lungo” si intende un periodo che supera le dieci righe⁴⁵ e che può arrivare, nei casi più estremi, a occupare tre facciate. I periodi lunghi vengono utilizzati da Trevisan in tutto *Works*. La frequenza con cui i periodi lunghi vengono utilizzati si interrompe lentamente nei capitoli conclusivi, nei quali appaiono in maniera sporadica. In *Nelle tenebre*, capitolo conclusivo dell’opera, non vengono quasi utilizzati.

Come è stato detto in apertura, i periodi lunghi coincidono con dei momenti narrativi in cui l’autore si prende dello spazio per esprimersi. Questi momenti possono essere caratterizzati da diverse necessità: la volontà di approfondire la descrizione di una scena, l’esigenza di esprimere uno stato d’animo alterato, il non voler interrompere il riemergere di un ricordo o il desiderio di mostrare minuziosamente un ragionamento svolto o una considerazione su qualche tematica. I periodi lunghi presentano, per tanto, degli argomenti distanti tra loro e rispondono, di volta in volta, a una differente esigenza autoriale. Tuttavia, all’interno del libro, arrivano ad avere alcune funzioni ricorrenti. Le funzioni che i periodi lunghi assumono più spesso sono principalmente tre: funzione descrittiva, funzione narrativa e funzione espositiva. Queste funzioni non sono applicabili in maniera rigida: in quasi tutti i periodi si trovano delle sezioni descrittive e di riflessione o commento. Eppure, in molti casi è possibile notare chiaramente la predominanza di una funzione rispetto alle altre. Ciascuna di queste funzioni disegna dei metodi di costruzione e di svolgimento del periodo: i periodi descrittivi saranno contraddistinti da una spiccata attenzione al dettaglio, i periodi narrativi presenteranno lunghe divagazioni, i periodi espositivi tenderanno alla chiarezza comunicativa.

⁴⁵ Secondo l’impaginazione di TREVISAN 2022.

1.1 Periodi lunghi con funzione descrittiva

La descrizione è un elemento molto presente in *Works*. Il fatto che essa venga spesso affidata ai periodi lunghi, caratteristica stilisticamente rilevante, la rende un elemento ancora più di spicco. Inoltre, i periodi lunghi con contenuto descrittivo superano quasi sempre la mezza pagina, cosa che non accade in altre occasioni. Alla descrizione è quindi dedicata una consistente parte dell'opera. Nel capitolo *Mobilità*, Trevisan racconta una delle lezioni di inglese alle quali partecipava, nella quale il professore aveva chiesto di spiegare agli studenti come pensavano i loro ricordi. A partire da ciò, Trevisan dedica alcune pagine al tema del ricordo e a come vengono pensati i ricordi. La digressione, che dura diverse pagine⁴⁶, espone tre elementi di particolare interesse. Il primo è l'esplicitazione di come Trevisan dice di pensare i propri ricordi ("Sentii un profumo fresco di bucato, e da lì una visione non definita, ma una tonalità di giallo pallido che subito mi portò alla mente"). Il processo di pensare i ricordi avviene dunque in Trevisan in questo modo: uno stimolo sensoriale, in questo caso il profumo di bucato, evoca in lui una scena indefinita, della quale appare qualche dettaglio, in questo caso *una tonalità di giallo pallido*, che permette lo svilupparsi e l'approfondirsi del ricordo. Il ricordo riportato in quel caso è la descrizione della stanza da letto dell'infanzia del protagonista. Il secondo elemento che viene esplicitato in questa digressione è quello dell'estraneità di Trevisan ai propri ricordi: "Nella stanza non c'era nessuno, né io ero in nessun modo presente *nel* o *al* ricordo"⁴⁷. In *Works* questa estraneità del protagonista al suo stesso ricordo viene più volte resa esplicita, a essere raccontato è tutto ciò che ha circondato il protagonista in un processo per il quale "la vita che si può raccontare è solo quella pratica, materiale [...]; non quella interiore, psicologica"⁴⁸. Il terzo elemento di interesse è l'atteggiamento critico di Trevisan nei confronti dei suoi compagni di corso, che rispondono dicendo di pensare ai ricordi in maniera principalmente visiva, fortemente influenzata dal cinema e dalle sue modalità di rappresentazione. Trevisan si dice colpito di constatare quanto "avesse lavorato il cinema nelle teste dei *suoi* compagni"⁴⁹ e di come

⁴⁶ Si veda Appendice 12.

⁴⁷ TREVISAN 2022, 345.

⁴⁸ CORTELLESSA 2016

⁴⁹ TREVISAN 2022, 346.

questa influenza fosse allargabile anche al mondo della scrittura contemporanea, che si rivela una prosa “inconsciamente didascalica, essendo per così dire inconsciamente didascaliche anche le teste di chi la legge”⁵⁰. Trevisan contrappone la sua modalità di pensare ai ricordi alla modalità più “visiva” dei suoi compagni di corso. Il suo giudizio dubbioso nei confronti della “resa cinematografica” del ricordo, che non reputa probabilmente abbastanza soddisfacente, si riversa anche nel suo fastidio nei confronti della didascalia, elemento che cercherà dichiaratamente di rifuggire. Tuttavia, anche Trevisan è figlio del suo tempo, per cui, nel pensare e scrivere i suoi ricordi non sfuggirà all’influenza cinematografica che spesso ricorre in tutto *Works*, probabilmente anche debito dei tanti anni di lavoro nel settore⁵¹. Per quanto riguarda invece l’essere didascalici e la volontà di evitare di esserlo, l’argomento verrà approfondito più avanti.

Avendo elencato alcune caratteristiche con le quali Trevisan ha dichiarato di pensare i propri ricordi e avendo constatato che ricordo e descrizione sono nel suo caso strettamente correlati, si può ora passare a cercare di definire e analizzare i principali contenuti dei periodi lunghi con funzione descrittiva all’interno di *Works*. Questi sono principalmente legati all’ambito lavorativo: Trevisan descrive i luoghi del lavoro, i colleghi, alcuni processi produttivi e alcune mansioni che doveva svolgere. Nella loro ampiezza, sono basate sulla precisione, che le struttura e le caratterizza. La precisione è riscontrabile nel lessico utilizzato, che è un lessico specialistico, adattato, di volta in volta, ai diversi lavori che il protagonista svolge; ma anche nella costruzione delle descrizioni, che si svolgono spesso in modo ordinato seguendo dei movimenti dall’alto al basso, o dal

⁵⁰ TREVISAN 2022, 347.

⁵¹ A questo proposito si trovano alcune indicazioni che richiamano le sceneggiature cinematografiche, come ad esempio i numerosi incipit di capitolo che recitano “Esterno giorno tarda mattinata” (*Ibidem*, 163.), “Interno giorno” (*Ibidem*, 354.), “Giugno 2006. Roma; a pochi passi dal Pantheon; esterno giorno tardissima mattinata.” (*Ibidem*, 492.). O altre indicazioni tipiche delle riprese come l’indicazione “stacco” che si trova in due occorrenze nel capitolo *Il mondo gira* (*Ibidem*, 493 e 495.). A proposito del legame fra Trevisan e il cinema, in ZOPPELLARI PERALE 2023 viene scritto riguardo a *Black Tulips*: “Ed è fortissima l’impostazione intermediale dello scritto: il ritmo è mutuato dagli studi di batteria dell’autore; le pause drammaturgiche dei dialoghi vengono dalla sua esperienza teatrale; la necessità di ribadire che la storia è in “bianco e nero”, eccetto per selezionate note di colore puntualmente segnalate, dimostra una sviluppata sensibilità cinematografica, oltre che uno sguardo “fotografico” e sempre meno narrativo – lontanissimo, in questo senso, dalla diegesi assoluta dei romanzi bernhardiani.”.

fuori al dentro; ma anche in riferimenti specifici, relativi a delle misure di alcuni oggetti, oppure a dei dettagli dell'elemento narrato. Così, nel capitolo in cui Trevisan racconta il suo lavoro nella fabbrica di cucine componibili⁵², utilizza termini come *impiallacciatura*, *pannello in truciolare*, *pannello in multistrato marino*, tutti specifici del settore. Nel capitolo *Il mondo dall'alto*⁵³, dedicato ai suoi anni da lattoniere, invece utilizza *saldatura*, *forbici da lattoniere*, *tubi di acciaio zincato a sezione quadrata*, *trave a y*, *lamiera sagomata*. Nel capitolo in cui racconta di aver lavorato per un periodo per l'oreficeria della famiglia della moglie⁵⁴ descrive il *pulimento* delle pareti del laboratorio dal quale vengono estratte le polveri dorate e utilizza termini come *crogiuolo*, *crostone superficiale*, *sversatura*, *bilancia di precisione*. Così come nel capitolo *Il segmento più lungo*⁵⁵ in cui racconta i suoi anni di lavoro nello studio di un architetto in cui scrive termini come *marmorino*, *tavole preparatorie*, *pavimenti alla veneziana*, la *grammatura* dei fogli, *matite grasse*, *penne a china* e così via. La precisione con cui Trevisan affronta le descrizioni diventa un suo tratto caratterizzante: le fabbriche vengono descritte esternamente mediante i termini tecnici dell'architettura e della costruzione degli edifici, le descrizioni che si occupano dell'interno spesso si soffermano sugli ambienti lavorativi, gli strumenti utilizzati e l'organizzazione dell'attività produttiva. Nonostante la loro ampiezza, queste descrizioni sono raramente divaganti: la loro sostanza è quasi interamente costruita sull'approfondimento di determinati aspetti dell'oggetto o della situazione descritta. La divagazione è invece un elemento molto presente nei periodi lunghi che hanno una funzione narrativa, nei quali la voce narrante si perde nell'aggiungere commenti, dettagli e puntualizzazioni.

Riprendendo una definizione di Ilaria De Seta, si può dire che i periodi lunghi con contenuto descrittivo sono espressione della “narrazione descrittiva”⁵⁶ di Trevisan. Lui stesso aveva dichiarato che il suo intento, in *Works*, era stato quello di “Descrivere evitando di essere didascalico, e raccontare evitando di essere narrativo”⁵⁷. Torna quindi

⁵² *Cucine componibili* (TREVISAN 2022, 263-315.)

⁵³ TREVISAN 2022, 389-433.

⁵⁴ *Uomo giovane in buona salute* (*Ibidem*, 434-464.).

⁵⁵ *Ibidem*, 127-82.

⁵⁶ DE SETA 2023.

⁵⁷ *Ibidem*.

il tema della didascalia che all'interno del libro Trevisan associa alle modalità cinematografiche della descrizione principalmente visiva⁵⁸. Tuttavia, è Trevisan stesso, utilizzando tali tecniche, a dimostrare come non siano le tecniche cinematografiche di per sé a risultare didascaliche, ma ovviamente il modo in cui esse vengono utilizzate. Le descrizioni di Trevisan non possono infatti essere dette didascaliche. La loro ampiezza, e l'ampio respiro a esse dedicato, le rendono un momento di "narrazione descrittiva" ovvero un momento in cui chi scrive crea una parte della storia mediante la descrizione di ambienti e scene che si compongono per accumulazione. Il ricordo trova spazio e si espande mediante la descrizione, si traduce nei dettagli, numerosissimi e precisi, e si muove con tumultuosità, ma cercando anche un ordine. L'ampiezza e la divagazione di queste descrizioni prevengono l'essere didascalici: il lettore assiste alla creazione di scene e immagini, non a una loro resa piatta.

Uno degli argomenti che vengono maggiormente descritti da Trevisan sono i luoghi di lavoro. Queste descrizioni hanno molto spesso una connotazione positiva, cosa che non si può dire per quelle dei colleghi o per quelle di alcune scene riportate. Le descrizioni di questi luoghi sono raramente evocative o passionali, dedicano invece una particolare attenzione alla materialità e si basano sull'elencazione di oggetti fisici, analisi dell'architettura, approfondimento del paesaggio in cui gli edifici sono inseriti; oppure possono trattare dell'interno, prendendo in analisi le postazioni di lavoro, i processi produttivi e gli strumenti utilizzati. Un primo esempio di una descrizione di un luogo di lavoro, che si occupa principalmente dell'esterno e nella quale è possibile vedere la precisione lessicale e di costruzione, si trova nel capitolo *Enzimi n.2*:

Quel vero e proprio labirinto e insieme museo del lavoro industriale, edificato ai piedi di una montagna, con i suoi capannoni in mattoni facciavista, disposti su vari livelli, le travature in legno, le coperture a shed da cui filtrava la chiara e limpida luce del mattino,[...]; e la bellissima centrale idroelettrica, costruita più in alto, dove la valle si restringe, a catturare in parte il corso dell'Orco che l'ha scavata – intendo la valle;

⁵⁸ Un altro passo del libro nel quale viene citato nuovamente il tema è nel capitolo *Mobilità*. All'interno di un periodo lungo a un certo punto Trevisan parla di ciò che ha ereditato da Francis Bacon in cui scrive: "Non è altresì strettamente necessario rinunciare anche alla descrizione, a patto di essere pittorici e mai, ripeto *mai* didascalici." Ribadendo in una nota collegata a "essere pittorici": "È chiaro, o dovrebbe esserlo, che si può essere anche fotografici, drammaturgici, addirittura cinematografici; ma l'essenziale, anche qui è un *non*, nel senso di non-didascalici." (TREVISAN 2022, 344.)

intendo il torrente –, sempre in mattoni facciavista, con le sue turbine in disuso da decenni, ma in ottimo stato di conservazione.⁵⁹

La descrizione inizia focalizzandosi sull'esterno dell'edificio; il lessico utilizzato è dettagliato e specialistico: *mattoni facciavista, travature in legno, coperture a shed*. Successivamente, la voce narrante allarga la sua visuale descrivendo il paesaggio circostante: *la bellissima centrale idroelettrica, dove la valle si restringe, il corso dell'Orco*. In questo caso la descrizione sembra seguire il percorso di una ripresa cinematografica: il lettore ha quasi l'impressione di assistere a una clip in cui la camera da presa si avvicina all'edificio, si sofferma sui dettagli e poi si allontana, allargando la visuale. La precisione emerge sia nel linguaggio tecnico utilizzato sia nella descrizione, che procede in maniera ordinata.

La stessa organizzazione della descrizione può essere notata anche in un periodo lungo all'interno del capitolo *Cucine componibili*:

Anni Settanta, cinque piani di calcestruzzo, vetro riflettente e alluminio anodizzato, piuttosto opprimente, sia fuori che dentro: al piano terra noi delle vendite Italia; al primo le vendite estero e la promozione; al secondo la mostra permanente; al terzo gli uffici del personale e l'ufficio privato del capo dell'azienda; il quarto interamente occupato dal centro meccanografico; e infine il quinto, un grande open space con bancone bar, tv con schermo gigante, e salottini vari, uno dei quali con vista sul grande piazzale interno, con i parcheggi per gli impiegati e gli operai da una parte, naturalmente tutti numerati in ordine di gerarchia – cioè i padroni più vicini all'ingresso, spesso fuori dai posti assegnati perché loro possono, subito dopo i dirigenti, i quadri e via via tutti gli altri –, un'area per arrivi e spedizioni dall'altra, e in mezzo la fabbrica, che con i suoi più di diecimila metri quadri coperti era la più grande in cui avessi mai messo piede sino ad allora; e di là, intendo oltre la fabbrica, sul lato destro, un gruppo di ville singole, quasi un piccolo quartiere, a cui si accede percorrendo una strada ufficialmente non privata, ma di fatto privata, che porta il nome del capostipite dei proprietari, che li abitano.⁶⁰

La descrizione inizia con dei sintagmi nominali che anche qui descrivono l'esterno della fabbrica con un linguaggio tecnico: *calcestruzzo, vetro riflettente, alluminio anodizzato*. Successivamente, viene presentata una scansione dell'interno della fabbrica che procede per piani: *al piano terra..., al primo..., al secondo..., al terzo..., il quarto... e infine il quinto....* I primi tre piani presentano una costruzione simile, nella quale, dopo il

⁵⁹ TREVISAN 2022, 219. Per il periodo completo si veda Appendice 11.

⁶⁰ TREVISAN 2022, 266-67.

complemento di luogo che esplicita il piano, vengono inseriti l'articolo determinativo, un sostantivo e un aggettivo o un complemento di specificazione (*noi delle vendite Italia, le vendite estero e la promozione, la mostra permanente, gli uffici del personale e l'ufficio privato del capo dell'azienda*); dal quarto si assiste a una variazione (*interamente occupato dal centro meccanografico*) che evita la ripetizione della formula articolo/sostantivo/aggettivo. Con il quinto piano la schematicità della descrizione si rompe definitivamente, continuando ad aggiungere dettagli. Questi meccanismi di *variatio* sono ciò che impediscono alle descrizioni di Trevisan di diventare didascaliche: esse sono ordinate, seguono una direzione, un percorso, ma non scadono nella ripetitività. Una volta passato in rassegna l'interno della fabbrica, la descrizione si allarga sulle zone limitrofe (*un gruppo di ville singole*). La descrizione procede insomma per blocchi: parte dall'esterno, si rivolge all'interno, procede dal basso verso l'alto, e termina allargando la visuale. La precisione si trova anche in alcuni dettagli estremamente specifici: infatti, Trevisan scrive che la fabbrica è larga *più di diecimila metri quadri*; il riportare delle misure precise è una sua peculiarità. Altri elementi della precisione sono le specificazioni sulla via d'accesso alle ville che è *una strada ufficialmente non privata* e che *porta il nome del capostipite dei proprietari*, entrambi approfondimenti molto peculiari e di certo non necessari da un punto di vista narrativo⁶¹.

Altre tematiche che vengono descritte spesso nei periodi lunghi sono le relazioni e le dinamiche che si instaurano con i colleghi e i sentimenti e le impressioni che lavorare in un determinato posto suscitava. I periodi che contengono queste descrizioni sono quasi sempre periodi che hanno una connotazione negativa o neutra, non si tratta quasi mai di descrizioni positive. La descrizione viene fatta spesso in maniera molto analitica: le scene e le dinamiche vengono descritte con distacco e con un intento di osservazione. Svariate di queste scene descritte sono memorie fastidiose per il narratore o dinamiche che egli ha disprezzato. Nonostante racconti di ambienti che ha vissuto in prima persona, le descrizioni di Trevisan appaiono quasi sempre distaccate. L'intento analitico e lo sguardo a tratti antropologico creano una distanza fra la scena e il narratore, che si pone spesso

⁶¹ La descrizione di un posto di lavoro che procede per blocchi si trova anche nel capitolo *Il segmento più lungo*, in un periodo lungo nel quale il narratore descrive la casa di Lui, pronomi con cui in questo capitolo ci si riferisce al datore di lavoro: si confronti Appendice 10.

come un osservatore esterno. Questo approccio potrebbe essere in parte giustificato dall'estraneità che Trevisan dichiara di sentire verso i suoi stessi ricordi, ma non solo. L'ambiente lavorativo viene descritto attraverso le interazioni che i colleghi hanno fra di loro, interazioni dalle quali spesso il protagonista è escluso. In tutto *Works*, d'altronde, il rapporto con i colleghi non è quasi mai di complicità, ed è forse per questo che nella descrizione degli ambienti lavorativi questo distacco è ancora più evidente. Di seguito è riportato un periodo nel quale viene descritto l'ambiente lavorativo della fabbrica di cuscinetti, all'interno del capitolo *Il mondo gira*:

Il gruppo, eterogeneo per età, si frammentava in gruppi più piccoli: NM e i suoi seguaci, cioè quei cinque o sei che gli restavano intorno anche durante le pause, e facevano più o meno tutto quel che faceva lui – ovvero, in quel periodo, dato che lui, NM, che aveva svolto il servizio militare nella celere, era un appassionato di armi e da un po' aveva iniziato a collezionare pistole ad aria compressa, o forse gas, repliche perfette di pistole vere, e poi aveva portato queste pistole in magazzino per farle vedere ai suoi, e farglielo provare sparando qualche colpo contro le scatole di cuscinetti, ebbene anche loro, i suoi, si erano comprati chi una chi addirittura due pistole ad aria compressa dello stesso tipo, e a ogni pausa pranzo, in quel periodo, dopo aver mangiato in fretta, subito si dividevano in due gruppi, uno capitanato da NM, l'altro dal suo luogotenente, e si davano la caccia per tutto il magazzino sparandosi l'un l'altro; poi, all'opposto, c'era il gruppo degli Oppositori Del Regime, se così è possibile chiamarli, cioè quei cinque o sei che apertamente mantenevano le distanze da NM e i suoi, riunendosi nelle zone morte del magazzino, ma più spesso, estate o inverno, nel piazzale esterno, e sempre stando attenti che non ci fosse intorno qualche naso marrone ad ascoltarli; la decina che restava in ordine sparso, sia fisicamente, nel senso di sparsi per il magazzino in coppie o massimo tre, che politicamente – politicamente per così dire (politicamente sempre per così dire) –, cioè né di qua né di là, un po' con questi un po' con quelli, a seconda del momento.⁶²

Il periodo descrive le fazioni in cui si dividono i colleghi di lavoro. Le parti in cui è possibile scomporre il periodo sono tre: *NM e i suoi seguaci, poi, all'opposto, c'era il gruppo degli Oppositori Del Regime, la decina che restava in ordine sparso*. È possibile ritrovare in questa strutturazione la precisione di costruzione osservata nei periodi precedenti: Trevisan inizia a descrivere un gruppo, poi passa al successivo e al conclusivo. La descrizione appare analitica: a leggere il periodo non sembra che il protagonista sia un collega dei personaggi descritti, ma piuttosto un osservatore esterno. Qualche pagina dopo, infatti, viene scritto: “Ma eravamo all'inizio, ai tempi in cui ancora non parlavo con nessuno, ma mi limitavo a osservare come la frammentazione della classe operaia fosse

⁶² TREVISAN 2022, 538-39.

in fondo qualcosa di estremamente completo.”⁶³. L’osservazione analitica dei suoi colleghi di lavoro e della loro frammentazione in gruppi viene resa mediante alcune espressioni specifiche. *NM e i suoi seguaci* vengono descritti a partire dalla subordinata esplicativa *cioè* con la quale viene data una sommaria indicazione numerica (*cinque o sei*). Trevisan inserisce una parentetica molto lunga, introdotta da *ovvero*, per descrivere come il gruppo si comportava. La descrizione del secondo gruppo, quello degli *Oppositori Del Regime*, replica più o meno la stessa impostazione d’analisi: si trova subito la subordinata aperta da *cioè* seguita dalla sommaria indicazione numerica *cinque o sei* e dalla descrizione del comportamento del gruppo (*apertamente mantenevano le distanze da NM e i suoi, riunendosi nelle zone morte del magazzino, ma più spesso, estate o inverno, nel piazzale esterno, e sempre stando attenti che non ci fosse intorno qualche naso marrone ad ascoltarli*). A questi due blocchi più grandi viene aggiunto quello che si occupa della descrizione della *decina che restava in ordine sparso*, alla quale è dedicata una descrizione molto più breve. L’estraneità del narratore verso l’ambiente descritto è data dalla mancanza di giudizio: il protagonista dovrebbe far parte di quegli schieramenti ma non è coinvolto, i gruppi sono netti e definiti, hanno le loro caratteristiche e le loro modalità, ed è come se sentisse di non poterne fare parte.

Tuttavia, si trovano descrizioni in cui l’autore descrive l’ambiente lavorativo secondo un punto di vista apparentemente più interno. Si veda il seguente periodo, estratto dal capitolo *Cucine componibili*:

Anche se il paternalismo che si respirava in quel posto mi dava la nausea, come mi nauseava il generale atteggiamento di servilismo in cui piombavano i miei colleghi, ogni volta che la vecchia padrona claudicante si faceva vedere in ufficio, di solito al pomeriggio, spesso accompagnata dai nipotini, servilismo che raggiungeva il suo tragicomico picco drammaturgico non appena le due babbione si accorgevano del suo ingresso e si fiondavano a riceverla, emettendo dei gridolini e dimenandosi tutte, e la vecchia compiacente che scambiava con loro due parole, e i nostri capiufficio che alla sua vista si scioglievano e anche loro si alzavano per porgere gli omaggi, e lo stesso il direttore delle vendite, mentre noi della truppa incassavamo la testa nelle spalle e ci concentravamo sui nostri ordini, a meno che la vecchia non ci si rivolgesse direttamente, come a volte faceva con la mia collega, che era del paese, a cui chiedeva della famiglia.⁶⁴

⁶³ TREVISAN 2022, 541.

⁶⁴ *Ibidem*, 277-78.

L'autore utilizza costruzioni in prima persona singolare e plurale: *mi dava la nausea, i nostri capiufficio, noi della truppa, la mia collega*, che immediatamente rendono il protagonista parte della scena descritta. Eppure, rimane attiva una postura di distacco, data per prima cosa dal giudizio negativo sull'ambiente lavorativo espresso da parole come *paternalismo, servilismo*, ma anche *vecchia padrona claudicante, le due babbione, si fiondavano, gridolini*. In secondo luogo, anche dall'estraneità che il protagonista ha con la scena narrata: l'atteggiamento di servilismo è rifiutato dal protagonista che, insieme ad alcuni colleghi, *incassa la testa nelle spalle e si concentra sugli ordini*. Si tratta quindi, anche questa volta, di una descrizione per opposizione: il protagonista è altro rispetto all'ambiente lavorativo di cui parla, quando ne è partecipe è comunque escluso, impossibilitato a essere del tutto come i colleghi, a seguirne le logiche e gli atteggiamenti. Infatti, la vecchia, anche quando rivolge alla *truppa* la parola, lo fa con la collega, non con il protagonista. L'estraneità del protagonista rispetto ai colleghi e agli ambienti di lavoro è un elemento che si trova in tutto il libro, ad eccezione del suo periodo in cui lavora come lattoniere, del quale scrive: “Di tutti i miei lavori, il lattoniere è stato senz'altro il più bello, per il lavoro in sé e per l'*ambiente*, a partire dai miei compagni.”⁶⁵

In alcuni casi oltre all'ambiente lavorativo, vengono descritte le mansioni da svolgere. In diversi di questi periodi il linguaggio si fa scientifico. Con “scientificità” del linguaggio si fa riferimento alla definizione data da Paolo Zublana nel saggio *L'inquietante simmetria della lingua*⁶⁶. Più nello specifico, il linguaggio scientifico è “una varietà funzionale di una lingua naturale, dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistiche, utilizzata, nella sua interezza, da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti la lingua di cui la quella speciale è una varietà”⁶⁷. Tale linguaggio presenta alcune caratteristiche: da un punto di vista lessicale, i sostantivi contengono dei significati aggiuntivi rispetto alla lingua comune; da un punto di vista morfosintattico, invece, è costituito da una serie di selezioni, ricorrenti con regolarità, all'interno di forme disponibili nella lingua. La sintassi dei linguaggi scientifici presenta dei processi di nominalizzazione, utilizza forme nominali del verbo, riduce i tempi, i modi

⁶⁵ TREVISAN 2022, 418.

⁶⁶ ZUBLENA 2002.

⁶⁷ *Ibidem*, 12.

e le persone verbali, usa forme limitative, utilizza una struttura argomentativa e scansiona il testo in blocchi di scarsa ampiezza. Il linguaggio scientifico si compone, inoltre, da elementi di coerenza e coesione testuale, come la referenza anaforica, connettivi testuali di causa e conseguenza e rigidità dello schema.

Alcuni di questi elementi, seppur non in maniera così netta, vengono utilizzati da Trevisan in alcuni passi del libro. Soprattutto, riemergono alcuni tratti del linguaggio scientifico in quelle scene volte alla descrizione di una specifica mansione da svolgere o di un particolare aspetto dell'ambito lavorativo. In questi casi Trevisan utilizza il lessico adeguato alla situazione e, anche nell'organizzazione testuale, sembra richiamare la schematicità richiesta dal linguaggio scientifico. Ad esempio, nel capitolo *Gabbie per uccelli*, viene data voce al padrone che spiega al giovane Trevisan la mansione da svolgere:

Bene, disse il padrone, ti spiego cosa devi fare, non è niente di che; allora, prima di tutto accendiamo la macchina, l'interruttore è qui dietro; quando la spia rossa è accesa, la macchina è in funzione; poi si prende il pezzo, disse, prendendo un pezzo di lamiera sagomata da un bidone posto a destra della macchina, e lo si mette sotto lo stampo, così, vedi?; poi si tirano indietro le dita, se no addio, e si preme il pedale; appena lo stampo si alza, si prende il pezzo e si mette con quelli fatti, disse gettandolo in un altro bidone posto sul lato sinistro; poi se ne mette sotto un altro e via così, semplice no?

Il discorso viene organizzato mediante connettivi di causa e conseguenza: *prima di tutto, quando la spia, poi si prende, poi si tirano indietro le dita*. I verbi hanno forme impersonali (*si prende, lo si mette, si tirano indietro, si alza*) e sono tutti al presente indicativo. Il testo è scandito da brevi segmenti che dichiarano esattamente cosa il protagonista deve fare, collegati fra di loro da una serie di congiunzioni che si ripetono, con lo scopo di spiegare al meglio, in maniera analitica, il procedimento. Si noti come Trevisan costruisca in maniera raffinata queste istruzioni: da un lato, infatti, utilizza un linguaggio e una sintassi che sono scientifici e schematici, dall'altro, però, evita sapientemente l'essere didascalico interrompendo il procedere delle istruzioni con degli incisi di commento (*così vedi?, se no addio*) e con delle subordinate descrittive che sono esterne alla voce del padrone (*prendendo un pezzo di lamiera..., disse gettandolo in un altro bidone*).

I momenti in cui i periodi lunghi descrittivi sembrano allontanarsi maggiormente dal linguaggio tecnico sono probabilmente quelli che si focalizzano sulla descrizione di

uno o più personaggi. Queste descrizioni possono essere di tipo fisico, caratteriale o di descrizione degli atteggiamenti di tale personaggio. I personaggi di *Works* sono quasi sempre legati a specifiche situazioni, raramente un personaggio viene citato fuori dal capitolo in cui si parla del lavoro nel quale il protagonista l'ha incontrato. A fare eccezione sono quei personaggi che appartengono alla vita personale dell'autore: quindi la madre, la sorella, il padre e la moglie. I periodi lunghi che contengono la descrizione di un personaggio non sono quasi mai piacevoli anzi, si trovano spesso periodi nei quali la descrizione, soprattutto nel caso di quella fisica, assume delle posture satiriche, esagerando dettagli grotteschi del personaggio descritto, fino ad arrivare a renderli repellenti⁶⁸. Un brano esemplare della descrizione fisica è quello che contiene la descrizione del "Minorato", collega e capufficio, nel capitolo *La caduta*:

Il suo, intendo il corpo, è affatto sproporzionato: le sue braccia, le sue mani, sono, se così si può dire, normali, e non stanno insieme col triplo mento, col seno – a occhio una seconda misura –, e soprattutto con la pancia, che inizia alta, allo sterno, e, subito così prominente da sembrare quasi posticcia, continua disegnando all'infuori un arco teso, e infine si richiude su se stessa appena sopra il pube; da qui in giù, di nuovo le gambe di un uomo normale; e visto che siamo di profilo, impossibile non annotare una pronunciata lordosi, e l'assenza, oltre che del collo, così che la testa risulta innestata direttamente nel tronco, anche della nuca, come se l'uomo fosse del tutto privo di cervelletto; venendo alla vista frontale, partendo stavolta dal basso, piedi piatti a meno dieci alle due, gambe come detto normali, e pancia che, pur così pronunciata in avanti, non si allarga più di tanto sui fianchi, in modo che tutto il tronco risulta innaturalmente stretto rispetto alla sua massa effettiva; e infine la testa – come scritto, il collo è assente –, partendo dall'alto anch'essa stretta, capelli sempre untati, tagliati corti con riga a sinistra, orecchie piccole, attaccate alla testa e prive di lobi, basette corte, fronte piatta, sopracciglia sottili, direi quasi delicate, occhi marroni piuttosto vicini, naso diritto, labbra sottili, zigomi leggermente pronunciati, guance leggermente incavate; fin qui, quasi una faccia da uomo magro; poi si arriva al mento; e il mento non c'è, o meglio sprofonda in una pappagorgia.⁶⁹

Anche in questo caso la descrizione segue una linearità, dettata dal procedere per zone del corpo e strutturata dalle formule *da qui in giù, e visto che siamo di profilo, venendo alla vista frontale, e infine la testa* che ricalcano, seppur alla lontana, la strutturazione del

⁶⁸ Alcune citazioni sparse nel libro: "Ricordo che la sua faccia mi sembrava fuori posto" (TREVISAN 2022, 41.), "Il nostro prossimo capufficio, [...] calvizie incipiente, [...], pelle grigiastra [...]" (*Ibidem*, 263.), "Quel che non posso fare a meno di notare, [...] è il suo riporto, [...]; e oltre questo, le basette lunghe e folte, [...], le orecchie grandi e un po' a sventola [...]" (*Ibidem*, 309.).

⁶⁹ *Ibidem*, 320-21.

linguaggio scientifico citato in precedenza. Il Minorato è un personaggio mal sopportato dal protagonista, la riluttanza verso di lui viene espressa mediante l'inserimento di elementi fisici raccapriccianti e la resa deforme del corpo come *il triplo mento, il seno, una pronunciata lordosi, la testa risulta innestata direttamente nel tronco, il collo è assente*, e via dicendo. A tratti si ha l'impressione di assistere alla descrizione o sezionatura di un animale sconosciuto: la descrizione avviene in maniera graduale e per zone, come se chi legge non conoscesse l'anatomia del corpo che viene descritto. Questa modalità di descrizione mette ancora una volta distanza fra il narratore e il suo oggetto descritto: l'uomo descritto non è un uomo come il narratore, e viceversa.

Una descrizione particolarmente esemplificativa, che raccoglie e riassume gli aspetti fin qui analizzati e che mostra l'abilità narrativa, linguistica e sintattica delle descrizioni di Trevisan, è quella che viene fatta della prima fabbrica in cui il protagonista lavora, nel capitolo *Gabbie per uccelli*:

Seguì il tipo senza dire una parola, la testa vuota di pensieri, impaurito, annichilito dalla quantità e dall'intensità degli stimoli che, tutti in una volta, mi si avventavano contro: l'odore di ferro e di olio emulsionato che mi riempiva le narici; il crepitio elettrico delle saldatrici a filo, e i due operai che, inginocchiati sul pavimento, saldavano della rete metallica su dei telai di ferro, proteggendosi il volto con l'apposita maschera, incuranti della cascata di scintille che li investiva, per poi rimbalzare a terra e lì spegnersi e scomparire; il rombo sordo e regolare di una pressa, e l'operaio che toglieva e metteva i pezzi con ritmo sempre uguale, come fosse tutt'uno con la macchina; il calare rapido della lama della taglierina a mano sul banco d'acciaio, e come l'operaio addetto facesse ruotare con velocità e destrezza il pezzo da rifilare, senza esitazioni, un lato alla volta, per poi prenderlo e impilarlo su un carrello, posto di fianco al banco, e come poi di nuovo, con movimento fluido, ruotasse per prendere un altro pannello da rifilare dalla pila posta su un altro carrello, dall'altro lato, che poi sbatteva di piatto sul banco senza tanti complimenti, e di nuovo la lama calava decisa; il ronzio dei trapani a colonna, le lunghe strida di una sega da ferro.⁷⁰

A differenza di molti altri periodi lunghi descrittivi, in questo caso si percepisce un coinvolgimento del protagonista che viene *annichilito* dalla quantità di stimoli descritti. Si noti come il ricordo riportato non sia di carattere visivo: la fabbrica viene piuttosto evocata, mediante una serie di stimoli sensoriali. In questo caso, il ricordo scritto da Trevisan coincide con il modo con cui lui ha dichiarato di pensarli. Un altro elemento che crea l'eccezione è l'atmosfera descritta, che si caratterizza come sognante e malinconica, elemento molto raro in tutta *Works*. La descrizione ha inizio dal sintagma *la testa vuota*

⁷⁰ TREVISAN 2022, 26-27.

di pensieri, elemento che prepara il lettore a un riempimento, e viene intensificata dagli aggettivi *impaurito, annichilito* che mostrano la fragilità del protagonista, che per la prima volta si affaccia, in tutti i sensi, a quello che sarà il sofferente e prolungato mondo del lavoro⁷¹. La frase principale è seguita dall'elencazione degli stimoli sensoriali ai quali il protagonista viene sottoposto: *l'odore di ferro e di olio emulsionato, il crepitio elettrico delle saldatrici a filo, il rombo sordo e regolare di una pressa, il calare rapido della lama taglierina, il ronzio dei trapani a colonna, le lunghe strida di una sega di ferro*. Si noti innanzitutto come questi elementi sensoriali siano i soggetti delle frasi descrittive: invece che descrivere la fabbrica da un punto di vista esclusivamente visivo, Trevisan evoca anche mediante l'olfatto e l'udito l'ambiente circostante. Le abilità descrittive di Trevisan si riscontrano anche nell'audace accostamento di parole che richiamano un confortante ambiente domestico (ovvero *l'odore* che in generale ci si aspetterebbe piacevole, *il crepitio* che rimanda all'immagine di un camino nel quale scoppietta il fuoco, *il rombo sordo e regolare* che è un suono confortante, *il ronzio* di alcuni insetti) a una serie di elementi estremamente specifici con cui creano contrasto (*olio emulsionato, saldatrici a filo, pressa, trapani a colonna*). Si noti anche l'abilità con cui viene dipinta l'immagine dell'operaio che lavora e come anche essa contenga un contrasto fra movimenti più aggraziati (*far ruotare con velocità e destrezza il pezzo da rifilare, senza esitazioni, un lato alla volta, e come poi di nuovo, con un movimento fluido*) e la sgarbatezza della mansione svolta (*che poi sbatteva di piatto sul banco senza tanti complimenti*). È esemplare come Trevisan riesca a tenere insieme questo lato emotivo di evocazione e quello più duro di descrizione specifica della realtà di fabbrica. Il ricordo sconfina nella descrizione accurata e si compone di sensazioni e stimoli.

⁷¹ Nel capitolo *Come tutto ebbe inizio*, Trevisan scrive riguardo al lavoro: “Una maledizione che, almeno a leggere la Bibbia, ci meritiamo tutti per il solo fatto di essere venuti al mondo.” (TREVISAN 2022, 14.)

1.2 Periodi lunghi con funzione narrativa

Con “funzione narrativa” si fa riferimento a tutti quei periodi lunghi che comportano un impulso narrativo della storia raccontata. A differenza dei periodi lunghi con funzione descrittiva, i quali hanno un ruolo di approfondimento e stasi all’interno del racconto, poiché ci si sofferma su un luogo, un personaggio o una scena, i periodi lunghi con funzione narrativa assumono il ruolo di propulsori narrativi, intervenendo nel procedere della storia. *Works* è un memoriale che riporta i lavori svolti dal protagonista, dal primo incarico, ottenuto a sedici anni, fino al lavoro di portiere notturno. Ogni capitolo del libro è dedicato a un lavoro, all’interno del quale se ne racconta l’inizio, lo svolgimento e la conclusione. Il procedere di ogni storia lavorativa, nonostante incontri una serie di interruzioni, approfondimenti e divagazioni, torna sempre sui propri passi: alla fine del capitolo il protagonista si licenzia o viene licenziato. Per cercare di comprendere come mai Trevisan non si limiti a ripercorrere le vicende in maniera ininterrotta, ma inserisca all’interno del percorso delle divagazioni e degli approfondimenti, si può tornare sulle parole riportate da Ilaria De Seta: Trevisan voleva “raccontare evitando di essere narrativo”⁷². È possibile, in questo caso, intendere la “narratività” come lo sviluppo consequenziale, fluido e scorrevole delle scene e degli avvenimenti descritti. Trevisan racconta l’inizio, lo sviluppo e la fine di ogni lavoro, ma lo fa intervallando il racconto con divagazioni e approfondimenti: rompe continuamente la narrazione mantenendo integro il racconto.

L’interruzione del percorso narrativo principale avviene, in tutto *Works*, su diversi livelli. Per quanto riguarda i capitoli, si assiste all’inserimento di parti nelle quali la narrazione compie dei salti cronologici importanti. Nel capitolo *Il segmento più lungo*, Trevisan racconta del suo lavoro di architetto, svolto a Vicenza, nello studio di Lui, pronomi con cui nella narrazione si riferisce al suo capo. Il capitolo è uno dei più lunghi di tutto il libro, e si compone di cinque sezioni⁷³. Il racconto della vicenda viene svolto in maniera più o meno lineare: Trevisan racconta il suo arrivo allo studio e alcuni episodi

⁷² DE SETA 2023.

⁷³ 1. *Stolidità ingenuità* (TREVISAN 2022, 125.), 2. *Primi passi* (*Ibidem*, 136.), 3. *Stabilizzazione*. (*Ibidem*, 150.), 4. *Rapido declino e fine*. (*Ibidem*, 158.), 5. *Breve bilancio e coda*. (*Ibidem*, 178.).

avvenuti durante il periodo lavorativo. Nella quarta sezione del capitolo, intitolata *Rapido declino e fine*, inizia la narrazione della fase conclusiva del lavoro, in cui i rapporti con il datore di lavoro si sfaldano sempre di più, arrivando a comportare il licenziamento del protagonista. Trevisan divide la sezione in due ulteriori parti: *L'Eccezione*⁷⁴, in cui si parla dell'arrivo di un nuovo architetto nello studio, con il quale il protagonista stringerà amicizia, ed *Esterno giorno, tarda mattinata*⁷⁵. In questa seconda sezione la narrazione cambia: il tempo scorre dal passato al presente, Trevisan è appena uscito da “un soggiorno di due settimane nell'ospedale di Vicenza, reparto di Psichiatria 2.”⁷⁶. Il racconto è ambientato diversi anni dopo la narrazione delle vicende precedenti. Trevisan passeggia per Vicenza osservando alcune delle costruzioni prodotte dallo studio di architetti del quale stava raccontando e decide di andare a incontrare l'Eccezione, il collega descritto nell'omonima sezione. Il protagonista chiede al vecchio collega alcune conferme sulle dinamiche dell'ambiente lavorativo in cui stavano e gli racconta che, prima del ricovero, stava scrivendo *il libro*, ovvero *Works*. La sezione si chiude sulla lista di medicinali che il protagonista sta prendendo. Trevisan inserisce dunque una sezione, di una decina di pagine, nella quale continua a riflettere sul lavoro svolto, ma all'interno di un altro periodo della sua vita. Chiusa la sezione, si torna alla linea narrativa principale con la riproposta del titolo della quarta sezione: *Rapido declino e fine (ripresa)*⁷⁷, continuando e concludendo la storia dell'esperienza lavorativa svolta presso l'architetto. In altri casi, il procedere lineare della narrazione delle memorie viene interrotto da interi capitoli che raccontano degli avvenimenti cronologicamente successivi alla linea temporale della narrazione principale. Un esempio particolarmente significativo è quello del capitolo *Lolita (in pausa pranzo)*⁷⁸. Il capitolo precedente, *Mobilità n.2*⁷⁹, si interrompe con la decisione da parte del protagonista di finire con due mesi di anticipo il suo periodo di mobilità. *Lolita* si apre con la frase: “Mai capito perché sia considerato un capolavoro.”, e continua con un ragionamento su tale libro, rompendo del tutto la linearità narrativa.

⁷⁴ TREVISAN 2022, 158.

⁷⁵ *Ibidem*, 163.

⁷⁶ *Ibidem*, 163.

⁷⁷ *Ibidem*, 172.

⁷⁸ *Ibidem*, 365.

⁷⁹ *Ibidem*, 350.

L'evento raccontato nel capitolo è quello della partecipazione di Trevisan a un festival letterario. L'episodio è certamente posteriore al momento cronologico a cui era arrivata la narrazione. Nel capitolo successivo⁸⁰, si torna a raccontare le vicende dal momento in cui si erano concluse in *Mobilità n.2*.

Questi esempi di interruzione e ripresa della linea narrativa mostrano come Trevisan esplori in maniera ampia le sue memorie. Il narratore non sottostà ai limiti imposti dallo sviluppo consequenziale del racconto e si allontana liberamente dalla linea narrativa principale: sia inserendo salti cronologici importanti, sia iniziando delle considerazioni a partire da piccoli elementi per poi perdersi in esse⁸¹. L'espansione narrativa di cui si parlava nel capitolo introduttivo è qui molto chiara: il narratore viaggia come vuole nelle sue memorie.

Nel caso dei periodi lunghi con funzione narrativa si ritrova lo stesso meccanismo di interruzione e sospensione: l'elemento centrale del periodo, ovvero quello che comporta lo sviluppo narrativo delle vicende, viene messo in posizione conclusiva o frammentato all'interno del periodo. Il lettore rimane con il fiato sospeso, o compie una lettura a singhiozzi, prima di scoprire lo svolgersi di un'azione o l'attuazione di un pensiero o di una considerazione che si riveleranno decisivi nel racconto. Si può parlare di una costituzione divagante di questi periodi lunghi: essi non contengono uno sviluppo narrativo articolato e complesso, ma ruotano attorno allo svolgersi di una specifica azione o dell'anticipazione o realizzazione di un dettaglio narrativo, attorno al quale vengono costruiti approfondimenti, riflessioni e dettagli. Si trovano, quindi, all'interno di questi periodi lunghi, molti momenti descrittivi o di commento che allontanano la narrazione dal suo svolgersi in maniera lineare e consequenziale. Ponendo la frase principale in chiusura di questi periodi lunghi, oppure frammentandola all'interno di esso, Trevisan cristallizza l'azione o la realizzazione di un pensiero o ragionamento all'interno di un contesto che l'autore pone come indistricabile dal resto: l'esplicitazione dell'elemento

⁸⁰ *Ricariche* (TREVISAN 2022, 372.).

⁸¹ L'esempio più eclatante di questo meccanismo di divagazione è il lunghissimo periodo nel quale si parla della strada Double s II, strada che il protagonista cita per descrivere il percorso da svolgere in auto. L'approfondimento sulla Double s II si protrae per tre pagine. L'autore commenta la chiusura del periodo così: "Chiedo scusa: ogni tanto la scrittura mi prende la mano." (*Ibidem*, 568.). Per l'analisi approfondita del periodo si veda il Capitolo 3.3.

narrativo non può avvenire senza il dispiegamento di tutti gli altri elementi di contorno. La divagazione, elemento centrale all'interno dell'opera, diventa un tutt'uno con la narrazione: Trevisan non è disposto a fare delle sue memorie un romanzo, ma le imprime, così come le *sente*, sulla pagina. Descrizione, commento, approfondimento, divagazione sono un tutt'uno con la storia.⁸²

È possibile individuare due principali modalità con le quali i periodi lunghi comportano lo sviluppo narrativo: mediante il racconto dello svolgersi di un'azione, che il protagonista o qualche altro personaggio compiono; o mediante la dichiarazione di un elemento che si rivelerà particolarmente significativo per il procedere del racconto, solitamente la realizzazione di un determinato ragionamento o di un pensiero. Un primo esempio che contiene lo svolgersi di alcune azioni si trova nel capitolo *Il mondo dall'alto*:

E il mattino dopo, in una delle tante piccole zone artigianal-industriali che frammentano irrimediabilmente il nostro territorio – intendendo per «nostro territorio», questo non mai ben definito Nordest –, mi ritrovai ad andare su e giù nell'incavo di una trave a Y semplicemente appoggiata, portando in spalla pezzi di lamiera sagomata lunghi circa sette metri; poi, una volta superata, del tutto inconsapevolmente, questa prima semplice prova, eccomi camminare, all'inizio devo dire con una certa titubanza, ma poi, passo dopo passo, con sempre maggiore scioltezza, lungo il muro esterno del capannone – spessore venti centimetri circa –, reggendo un trapano a percussione Hilti con la mano destra, e un bidoncino di plastica pieno di tasselli a espansione Fischer con la sinistra, per portare il tutto a G, uno dei tre soci titolari della ditta di

⁸² È importante precisare che lo sviluppo narrativo veramente consistente delle vicende, quindi il racconto degli eventi veri e propri, purificati dai momenti di riflessione, descrizione e divagazione, vengono affrontati da Trevisan in maniera serrata e concisa, prediligendo delle frasi più brevi. Ad esempio, nel primo capitolo, il giovane protagonista esce di casa con il padre pensando di andare a comprare una bicicletta nuova. Il padre in realtà lo porterà nella fabbrica dove otterrà il suo primo lavoro. Trevisan racconta di essersi reso conto che non stava andando a comprare la bici così: “Non sento mio padre dietro di me. Rallento, tendo l'orecchio, volgo lo sguardo a sinistra, poi a destra; mi fermo, mi giro. È davanti al cancello, mani in tasca e uno strano sorriso. Be', dice, dove vai di là? Un misto di sorpresa, imbarazzo e vergogna mi paralizza per un momento, ma riesco a scuotermi e torno sui miei passi. Ci avviamo dalla parte opposta. Mio padre non parla, e io non ho il coraggio di chiedere niente.” (TREVISAN 2022, 13.). La scena si trova quasi all'inizio del libro; il lettore si è già scontrato con dei periodi molto lunghi e dai contenuti spesso divaganti. Queste righe contengono uno dei primi sviluppi concreti della vicenda fino a quel momento raccontata. Il racconto si compone di una serie di azioni: *non sento, rallento, tendo l'orecchio, volgo lo sguardo, mi fermo, mi giro*, tutte contenute all'interno di frasi molto brevi. L'utilizzo della concisione per raccontare lo sviluppo consistente dei fatti si trova in tutto *Works*.

latteria, lo stesso che mi aveva sottoposto al «colloquio», che mi aspettava dalla parte opposta del capannone in costruzione su cui stavamo lavorando.⁸³

Il periodo è composto da una frase principale che racconta un'azione (*E il mattino dopo... mi ritrovai ad andare su e giù nell'incavo di una trave a Y*), accompagnata dalla frase *poi... eccomi camminare... lungo il muro esterno del capannone*. L'esplicitazione di queste due azioni viene interrotta e arricchita da una serie di elementi. Alla frase principale viene subito aggiunto un dettaglio sul luogo di lavoro, che viene esplicitato mediante una formula molto lunga (*in una delle tante piccole zone artigianal-industriali che frammentano irrimediabilmente il nostro territorio*), seguito da un'ulteriore specificazione aggiunta fra parentetiche (*-intendo per «nostro territorio», questo non mai ben definito Nordest -*). Successivamente, viene conclusa la frase principale (*mi ritrovai ad andare su e giù nell'incavo di una trave a Y*), seguita da una subordinata al gerundio (*portando in spalla pezzi di lamiera sagomata lunghi circa sette metri*). In maniera molto simile anche la porzione successiva del periodo viene interrotta da una serie di elementi. L'interruzione narrativa porta il lettore alla ricerca della conclusione della frase, in un processo nel quale gli elementi aggiunti di contorno sono quasi più un disturbo che altro. Tuttavia, Trevisan decide deliberatamente di complicare, approfondire, arricchire il racconto. Il periodo è diverso da quelli descrittivi visti in precedenza: l'elemento di approfondimento del contesto è sì molto forte (*andare su e giù... portando in spalla pezzi di lamiera sagomata... passo dopo passo, con sempre maggiore scioltezza...*), ma il fulcro del periodo consiste nello svolgersi dell'azione da parte del protagonista. La scena narrata in questo periodo lungo, ovvero il camminare sul muro esterno del capannone tenendo in spalla pezzi di lamiera sagomata, è ciò che confermerà al nuovo capo il fatto che il protagonista è adatto a quel lavoro. La funzione narrativa non è quindi confermata unicamente dalla centralità dello svolgersi dell'azione all'interno del periodo, ma anche dal fatto che l'argomento ha un valore nello svolgimento della trama: la constatazione da parte del capo sulla sua adeguatezza a quel lavoro è ciò che gli permetterà di rimanere lì. In conclusione, si noti come la specificità del linguaggio sia un elemento che rimane costante anche nelle sezioni più narrative: da un punto di vista lessicale (*trave a Y, lamiera sagomata, trapano a percussione, tasselli a espansione*), raggiungendo lo stadio massimo

⁸³ TREVISAN 2022, 391.

con la precisazione delle marche specifiche degli attrezzi utilizzati (*Hilti, Fischer*). Ma anche mediante alcune indicazioni di misura (*lunga circa sette metri, spessore venti centimetri circa*); attraverso delle puntualizzazioni (come quella sul *nostro territorio*) e l'esplicitazione di chi sia G mediante due subordinate consecutive (*uno dei tre soci e poi lo stesso che*). Tutti questi elementi permettono la costruzione di una scena estremamente vivida, nella quale lo svolgersi dell'azione percorre e struttura lo svolgersi del periodo.

La frammentazione della sintassi, che comporta anche il mettere in risalto lo svolgersi di un'azione, può avvenire in diversi modi. Nel caso precedente, la frase principale, seppur interrotta da diversi elementi, percorreva tutto il periodo. In altri casi invece, molto più numerosi, la frase principale si trova in posizione conclusiva, creando delle inarcature frasali molto accentuate. Questa costruzione carica la frase principale, che spesso viene esplicitata dopo una ripresa di una parte della frase iniziale, di particolare importanza. Un esempio significativo si trova nel capitolo *Mobilità n.2*, in cui viene scritto:

E malgrado l'assurda e frustrante perdita di tempo di dover portare e riportare uomini e mezzi due volte più due volte la mattina, e lo stesso il pomeriggio, che in tutto fanno otto – cioè a dire che mi facevo sedici fottute volte al giorno lo stesso tratto di strada –; e malgrado anche la totale assenza di entusiasmo dei Condannati, i quali, tanto per dire, non iniziavano a lavorare nel momento in cui li lasciavo sul posto, ma solo quando tutti eravamo sul posto, cioè alla fine dei miei primi due viaggi; e naturalmente, guai ad arrivare in ritardo quand'era il momento di tornare, e appena uno partiva, tutti si fermavano, il che, aggiunto alla pausa di mezza mattina, senza dimenticarsi di quella di mezzo pomeriggio, di almeno un quarto d'ora ciascuna – ma poi erano sempre almeno venti minuti, significava che delle nostre sette ore, alla fine ne venivano effettivamente lavorate non più di cinque; e nonostante gli scarsi mezzi a disposizione, per cui, trovandomi a dover dipendere per i rifornimenti di materiale dai capricci del Boss in seconda, fino a che quest'ultimo, finito di fare i suoi cazzi, non si degnava di farmi il favore, ero costretto a spostarmi con i miei Condannati in altro loco; e senza trascurare il fatto che i pochi attrezzi a disposizione erano naturalmente quelli nelle peggiori condizioni; ebbene, malgrado tutto questo, il lavoro prese in qualche modo il suo abbrivio e i risultati non tardarono a farsi vedere.⁸⁴

La frase principale, *il lavoro prese in qualche modo il suo abbrivio*, viene dichiarata solo alla fine. La funzione narrativa del periodo è dettata dalla dichiarazione che il nuovo

⁸⁴ TREVISAN 2022, 360-61.

lavoro⁸⁵ ha iniziato a funzionare per il verso giusto. Il periodo è costituito da cinque rilanci narrativi, tutti aperti dalla congiunzione *e* affiancata per tre volte da delle proposizioni avversative (*E malgrado l'assurda e frustrante perdita di tempo...*, *e malgrado anche la totale assenza di entusiasmo dei Condannati...*, *e nonostante gli scarsi mezzi a disposizione...*) e negli altri due casi da un avverbio (*e naturalmente*, *guai ad arrivare in ritardo*) e l'innesto di una frase (*e senza trascurare il fatto che*). L'inversione, fra principale e subordinate, obbliga il lettore a soffermarsi sugli impedimenti che il protagonista riscontra nel nuovo lavoro, ma, contemporaneamente, carica di aspettative e quindi sottolinea anche la dichiarazione della principale, ovvero l'avvio del nuovo lavoro e i risultati che esso porta. Come nel caso precedente, Trevisan sceglie di non esaurire la sua narrazione con la frase principale, ma sente l'esigenza di articolare anche gli impedimenti che ha trovato prima di dichiarare lo svolgimento dell'azione. Si crea quindi un doppio stratagemma narrativo per il quale da un lato, impedendo la lettura diretta della principale, essa viene messa in risalto; ma dall'altro, anticipando delle lunghe subordinate che sarebbero risultate superflue e forse anche ridondanti, Trevisan obbliga il lettore al confronto con esse. Invertendo l'ordine, vengono messi in risalto entrambi i componenti. Gli impedimenti del lavoro vengono descritti, all'interno delle subordinate, mediante la ripetizione e il ribattimento di alcuni concetti. Ad esempio, la prima sezione del periodo è composta su una serie di specificazioni riguardanti il numero dei viaggi in macchina. Essi vengono ribaditi a più riprese: con la coppia di verbi *portare e riportare*, con la specificazione numerica *due volte più due volte la mattina*, con la specificazione della somma *che in tutto fanno otto* e con l'ulteriore aggiunta della parentetica *-cioè a dire mi facevo sedici fottute volte al giorno-*. La ripetizione di questi elementi porta ad avere l'impressione che *l'assurda e frustrante perdita di tempo* sia ricreata dal narratore stesso nei confronti del lettore che, invece che scoprire subito dove la narrazione va a parare, è obbligato a scontrarsi con una serie di interruzioni. Allo stesso tempo, gli elementi elencati nelle subordinate sono gli impedimenti che hanno rallentato e complicato lo

⁸⁵ Trevisan, durante il suo periodo di mobilità lavorativa, viene assunto dal comune di Cazzago per dirigere un progetto di manutenzione di strade collinari. A lavorare con lui ci saranno i Condannati: soprannome che il protagonista attribuisce ad altri tre lavoratori assunti insieme a lui. L'epiteto è dato dal fatto che tutti e tre i soggetti hanno "l'atteggiamento di chi si prepara a scontare una condanna." (TREVISAN 2022, 351.).

svolgersi del lavoro del protagonista. Sembra quindi che Trevisan ricrei lo stesso impedimento anche da un punto di vista testuale, intralciando lo svolgersi della frase così come tutti quegli elementi hanno intralciato l'inizio del suo nuovo lavoro.

Le stesse strutture, di frammentazione e rilancio narrativo, si possono trovare anche in alcuni periodi lunghi nei quali, invece che incentrarsi sullo svolgimento di una o più azioni, ci si sofferma sulla realizzazione di un determinato ragionamento. Il procedere della storia, come detto in precedenza, non è solamente affidato a qualcosa di concreto che accade, ma anche alla presa di coscienza di alcuni elementi che avranno un ruolo fondamentale nello svolgersi delle vicende. La correlazione fra pensiero e azione è molto stretta in *Works*. Passando in rassegna, in ordine cronologico, i lavori svolti, Trevisan individua dei momenti, delle azioni, dei pensieri, che arrivano a giocare per lui un ruolo determinante all'interno di ogni vicenda lavorativa. Nel lungo capitolo *Cucine componibili*⁸⁶, ad un certo punto il protagonista si trova a ricoprire un incarico molto alto all'interno dell'azienda, svolgendo vari compiti che avrebbero dovuto essere affidati al suo capo ma mantenendo lo stesso stipendio di prima. Così, una delle sue due *morose*, durante una chiacchierata, lo fa riflettere sulle "strategie di carriera", secondo le quali, nel momento in cui un dipendente diventa consapevole del suo ruolo, può arrivare a chiedere un aumento attivando la concorrenza. Questo tipo di ragionamento sortirà un grosso effetto da un punto di vista narrativo: il protagonista si rivolge a un'altra azienda con lo scopo di ottenere una proposta di contratto, così da poter dire al suo datore di lavoro attuale di volersene andare perché gli è stato offerto uno stipendio più alto per svolgere lo stesso incarico. Lo scopo del protagonista è quello di ottenere un aumento dall'azienda per cui lavora. Ma alla fine, in seguito a un'ulteriore offerta fatta dal nuovo datore, il protagonista decide di licenziarsi veramente. Il ragionamento sulle strategie di carriera proposto dalla compagna del protagonista acquisisce, dunque, una grossa importanza per lo svolgimento narrativo. Trevisan scrive questo periodo:

Ora, malgrado tutti quei suoi discorsi un po' mi infastidissero, perché facevo fatica ad accettarne la terminologia e tutto ciò che essa sottintendeva, peraltro tutte cose che lei aveva introiettato come dati di

⁸⁶ TREVISAN 2022, 263-315.

fatto, in modo del tutto acritico, cosa che fu fonte di molte inutili e animate discussioni; ebbene, dicevo, malgrado questo, mi resi conto, grazie a lei, che era il mondo a pensarla così.⁸⁷

Questo periodo è molto più breve rispetto a quelli analizzati in precedenza, eppure è stato preso in analisi in quanto periodo lungo perché supera le dieci righe. L'inarcatura della frase è molto marcata: il periodo inizia con *Ora, malgrado tutti quei suoi discorsi un po' mi infastidissero*, per poi procedere sulle motivazioni di tale fastidio. La conclusione avviene tramite una ripresa: *ebbene, dicevo, malgrado questo, mi resi conto, grazie a lei, che era il mondo a pensarla così*. Come nel caso precedente, anche qui vengono anteposte una serie di subordinate alla principale. Prima di arrivare alla conclusione che *era il mondo a pensarla così*, ragionamento che convincerà il protagonista a cercare le contrattazioni che poi sanciranno il suo licenziamento, l'autore sente la necessità di anteporre le sue considerazioni. Trevisan esprime la sua diffidenza e il suo fastidio verso i ragionamenti del mondo manageriale, secondo i quali ognuno è imprenditore di sé stesso⁸⁸. Nonostante il rigetto di tale mentalità, Trevisan viene travolto dagli eventi e si trova a seguirne esattamente la stessa scia. L'inevitabile avvicinamento con il mondo dei padroni, dei soldi, della ricerca del potere, è un tema che torna anche in altri punti della narrazione⁸⁹ ed è sempre posto in maniera problematica. La funzione narrativa del periodo viene esplicitata, anche in questo caso, in posizione conclusiva sottolineando sia la centralità del fatto che *era il mondo a pensarla così*, sia i dubbi esposti nelle subordinate precedenti.

Una frase con contenuto e svolgimento molto simile si trova sempre nello stesso capitolo qualche pagina prima:

Niente di particolarmente difficile, viste le mie esperienze, e anche se i mobili in sé, tanto per cambiare, non avevano nulla da dirmi, tornare alla progettazione, a tempo quasi pieno e in piena autonomia, fu un ulteriore motivo di soddisfazione, ma forse, sentendomi per così dire a casa, proprio per questo, come

⁸⁷ TREVISAN 2022, 304.

⁸⁸ Scrive nel capitolo *Uomo giovane in buona salute*: “Si era nella seconda metà degli anni Novanta, e la parola «imprenditore», spinta, promossa, direi quasi inoculata, attraverso un'ossessiva campagna di marketing, da una nuova e potentissima ditta politica, stava entrando ormai nel linguaggio comune.” (*Ibidem*, 451.).

⁸⁹ Poco prima nel capitolo *Cucine componibili*: “Il mio ufficio! Appena mi rendo conto che sto pensando in questi termini, ho un altro brivido lungo la schiena.” (*Ibidem*, 301.).

spesso accade, mi rilassai giusto un momento ed ecco, inevitabile, arrivare un errore che rischiò di essere madornale.⁹⁰

L'anticipazione di un espediente narrativo fondamentale per la vicenda lavorativa all'interno dell'azienda delle cucine componibili, ovvero *l'errore che rischiò di essere madornale*, viene dichiarato all'interno di un periodo lungo, in posizione conclusiva. L'episodio a cui fa riferimento Trevisan è quello in cui, incaricato di ordinare una serie di cucine nuove molto costose, compone un progetto che presenta due centimetri in eccedenza rispetto a quelli necessari. Il protagonista si rende conto dell'errore solo una volta che l'ordine arriva in fabbrica. Quel compito rappresentava in quel momento un passaggio fondamentale nella sua carriera, e l'errore si sarebbe potuto rivelare *fatale*. Eppure, con un lampo di genio, si rende conto che quei due centimetri⁹¹ mal calcolati sono invece perfetti poiché “tenendo conto che dietro al mobile dovranno quasi sempre passare tubi del gas e dell'acqua, avere due centimetri liberi dietro è l'ideale”⁹². L'aver, dapprima rovinato, e poi immediatamente salvato l'ordine comporta l'assunzione del protagonista come vicecapo di reparto. Il periodo sopra riportato, quindi, svolge da incipit di quello che sarà uno svolgimento narrativo fondamentale.

Un periodo particolarmente interessante che riassume tutti i meccanismi fin qui elencati, si trova nel capitolo *Uomo giovane in buona salute*:

Una volta, dopo un pranzo della domenica che per lui, mio cognato, doveva essere stato particolarmente duro, dato che era con noi anche l'amico della madre, che, a sentire mia moglie, era suo amico da prima che lei, la madre, restasse vedova, e che anche per questo lui, mio cognato, sopportava ancora meno di quanto lo sopportassero mia moglie e sua sorella messe insieme, che tra loro lo chiamavano «il cagnolino di nostra madre», soprannome particolarmente azzeccato, per il modo che aveva di stare sempre mezzo passo dietro di lei, mia suocera, sulla quale sembrava sempre molto concentrato, pronto ad assecondare, possibilmente prevenire, i suoi desideri, proprio come un bravo cagnolino, bene addestrato e con lo sguardo pieno d'amore; e poi perché, a prescindere, le dava sempre ragione, sempre, su qualsiasi cosa, e in un modo così stucchevole da irritare anche me; da irritare tutti quel giorno, anche mia suocera, che a un certo punto gli disse bruscamente di smetterla di darle ragione, che lo sapeva di avere ragione, e non serviva che lui

⁹⁰ TREVISAN 2022, 288.

⁹¹ Si noti come il procedere o il regredire della carriera lavorativa del protagonista sia legato ancora una volta al mondo della precisione: sono i due centimetri, misura molto piccola ma in quel caso determinante, a creare e risolvere il problema.

⁹² TREVISAN 2022, 290.

continuasse a ribadirglielo; ed era una cosa strana che si fosse innervosita, lei sempre così calma, al punto da richiamare pubblicamente all'ordine il suo cagnolino ; segno che il livello di tensione, a quel pranzo della domenica, era più alto del solito; e per chiudere ciò che abbiamo cominciato (intendo questa frase), a un certo punto, senza aspettare il caffè, che la madre stava preparando, mio cognato si alzò e disse che andava a fare due passi in giardino.⁹³

La narrazione procede con la descrizione del cognato che, in preda a un momento di nervosismo, taglia la siepe del giardino. Il periodo contiene tutti gli elementi analizzati in precedenza: la collocazione della principale in posizione conclusiva e l'anticipazione di subordinate divaganti che analizzano, specificano, approfondiscono degli elementi di contorno. L'azione centrale della scena narrata, ovvero il taglio della siepe, non viene esplicitata nel periodo lungo. Esso assume la funzione di anticipatore, prepara il lettore alla scena successiva, che viene scritta in molte meno righe e con delle frasi brevi e concise⁹⁴. La scelta di escludere l'azione centrale dal periodo lungo carica di maggiore importanza le motivazioni e le dinamiche pregresse più che il gesto in sé. Il periodo è costruito a incastri: l'inizio è dato dal complemento *dopo un pranzo*, al cui si collega la relativa *che.. doveva essere stato particolarmente duro*, seguito dalla causale *dato che* che introduce un nuovo elemento, *l'amico della madre*, del quale vengono specificati degli elementi (*che... era suo amico* e *e che mio cognato*). Il periodo si compone di elementi le cui specificazioni innescano altri elementi che vengono specificati, creando un crescendo sintattico e tematico particolarmente intricato. A complicare ulteriormente lo svolgimento del periodo intervengono un numero notevole di incisi, inseriti fra la prima parte delle subordinate e la loro prosecuzione. In particolare, sono incisi che specificano degli elementi del discorso che rischierebbero di essere ambigui, come i pronomi personali (*lui, mio cognato* oppure *lei, la madre*), oppure aggiungono dei riferimenti temporali (*sempre,*

⁹³ TREVISAN 2022, 447-48.

⁹⁴ “Fin qui niente di strano, ma poi, mentre prendevamo il caffè, ci raggiunse un ronzio fastidioso, come di un decespugliatore in azione. Mah, esclamò mia moglie precipitandosi a guardare dalla finestra, adesso si mette a tagliare la siepe? Be’, disse mia suocera, sono mesi che dice che gli dà una regolata, se ha deciso di farlo adesso tanto meglio. Spero solo che si ricordi di non poterla dove prendiamo il sole, sospirò mia moglie, sennò dalla strada ci vedono, e addio topless. Più che poterla, si scoprì che l’aveva castrata senza pietà, e soprattutto in corrispondenza dello spiazzo dove le donne di casa si mettevano a prendere il sole.” (*Ibidem*, 448.).

a quel pranzo della domenica), o commenti (soprannome particolarmente azzecato) e specificazioni (a sentire mia moglie).

1.3 Periodi lunghi con funzione espositiva

Come detto in parte anche nella sezione precedente, la riflessione, il commento, le considerazioni, sono un aspetto essenziale della costruzione di *Works*. In un'intervista rilasciata a Roberto Contu per il blog *La letteratura e noi*, Trevisan specifica che “il racconto è solo una parte del discorso; l'ambito della scrittura è ben più ampio e non si esaurisce in esso”⁹⁵. Ebbene, la scrittura di Trevisan è decisamente permeata da una “narrazione descrittiva”, riprendendo le parole di Ilaria De Seta, nella quale, come detto in precedenza, il contorno e il contesto di ciò di cui si racconta sono una parte integrante del ricordo. Eppure, l'altro elemento fondamentale per l'opera è quello della riflessione, dell'esposizione di ragionamenti e considerazioni. Non mancano in *Works* parti che diventano quasi saggistiche, passando dai più svariati argomenti: riflessioni sul lavoro in Veneto, sulle sue zone industriali, sulle modalità di produzione; ma anche passaggi propriamente metatestuali, sulla ragione e la modalità di scrittura e di pensiero, come ad esempio il periodo sul come si pensano i ricordi, citato precedentemente, o l'emblematico passo in cui si ragiona sulla definizione del romanzo⁹⁶. *Works* è costituito da una serie di commenti e considerazioni che la voce narrante esprime costantemente: “Qualcosa che mi ha dato il tormento per tutta la vita, essere stupido, o quantomeno un po' tardo, e non sembrarlo; peggio: sembrare uno intelligente che finge di essere stupido”⁹⁷, “Fare una buona impressione è importante ma me ne dimentico sempre.”⁹⁸, “*Tecnico ma bello!*, come se le due cose fossero in opposizione. Per me non lo sono affatto.”⁹⁹, “Realizzare se stessi. Realizzare me stesso! E poi, una volta che mi sono realizzato, che dovrei fare, appendermi a una parete?”¹⁰⁰, “Sull'argomento potrei e forse dovrei scrivere un libro; non questo.”¹⁰¹. Questi commenti o considerazioni a volte assumo sfumature più personali: “Curioso: c'è sempre mia madre se vado un po' a fondo nell'insicurezza.”¹⁰², “Tutto ciò

⁹⁵ CONTU 2022.

⁹⁶ Si veda Appendice 20.

⁹⁷ TREVISAN 2022, 33.

⁹⁸ *Ibidem*, 265.

⁹⁹ *Ibidem*, 329.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 373.

¹⁰¹ *Ibidem*, 493.

¹⁰² *Ibidem*, 148.

che so di me è solo ciò di cui ho le prove; il resto è melanconia.”¹⁰³, “Abbandonare. Abbandonare qualcosa o qualcuno, abbandonare qualcosa e qualcuno. Essere abbandonato. Tutte situazioni di cui avevo già una discreta esperienza.”¹⁰⁴. Oppure sono autocommenti sul testo: “Forse un po’ troppo drammatico”¹⁰⁵, “Sta diventando un libro sempre più complicato”¹⁰⁶, “Riferito alla frase che precede, infine un cazzo.”¹⁰⁷, “Sulla frase che precede ho qualche dubbio, sia riguardo la struttura, sia rispetto al quadro d’insieme, di cui, a parte qualche fotogramma, in memoria non ho altro.”¹⁰⁸, “Un’altra frase sulla cui struttura ho dei dubbi.”¹⁰⁹. Ma anche commenti e considerazioni che dialogano con il lettore: “*Fuck u bitch!* Chiedo scusa: troppi telefilm americani”¹¹⁰, “*Voilà*, persi un altro po’ di lettori.”¹¹¹ “Ma di nuovo: su questo più avanti, nell’apposita digressione (ce ne saranno molte).”¹¹²

Il ragionamento e il commento hanno un ruolo fondamentale nel procedere dell’opera: non solo perché la percorrono da cima a fondo, ma anche per quello che è stato mostrato nel capitolo precedente: alcune considerazioni e ragionamenti assumono un ruolo determinante nello sviluppo delle vicende. Alcuni periodi lunghi contengono e sviluppano questi momenti speculativi e di ragionamento: la loro funzione verrà indicata come espositiva. Infatti, a differenza dei commenti che appaiono continuamente nel libro o che si trovano inseriti all’interno di altri periodi, questa tipologia di periodi lunghi ha lo scopo di esporre, approfondire e indagare i pensieri del protagonista. Questi pensieri, che spesso si tramutano in considerazioni, possono essere di varia natura: da un lato ci sono

¹⁰³ TREVISAN 2022, 392.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 516.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 35.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 139.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 174.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 271.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 354.

¹¹⁰ *Ibidem*, 303.

¹¹¹ *Ibidem*, 324.

¹¹² *Ibidem*, 398.

quelli che riguardano la vita personale del protagonista¹¹³; poi quelli sui lavori¹¹⁴, sul come il protagonista li stava svolgendo e perché; oppure, quelli che si occupano della speculazione sulla natura generica del lavoro¹¹⁵, con particolare interesse verso il Veneto, o il “cosiddetto Nordest”.

In ogni capitolo, i periodi lunghi con funzione espositiva, si adattano al lavoro che il protagonista stava facendo in quel momento. Ad esempio, nel capitolo *Il segmento più lungo*, nel quale il protagonista svolge il lavoro di architetto, si trovano dei periodi lunghi con delle considerazioni sui lavori architettonici:

Tempi di timpani, colonne, capitelli e quant'altro, che, ridotti a icone colorate, rompevano, per pura forza d'immagine, con la tradizione (moderna), e più subdolamente, in modo indiretto, mutavano la stessa statica della parola «architettura», se così si può dire, il cui baricentro si sarebbe, da lì in avanti, sempre più scostato dalla scienza e dalla tecnica, e sempre più pericolosamente avvicinato alla comunicazione – che qualcuno peraltro considera essa stessa una scienza (se lo è, è degenerata).¹¹⁶

In questi casi, ovviamente, le considerazioni vengono esplicitate mediante l'utilizzo del linguaggio specialistico del lavoro che il protagonista sta svolgendo in quel determinato momento. Così come sono estremamente tecnici anche i contenuti: il lettore non sarebbe in grado di dire se la considerazione presente nel periodo sopra citato sia condivisibile o meno.

Alcune considerazioni, invece, esulano dall'ambito lavorativo e mostrano le idee che il protagonista aveva in quel determinato momento narrato¹¹⁷. In quei casi,

¹¹³ Come il periodo contenuto nel capitolo *Ein Deutscher Sommer*, in cui il protagonista riflette sulle dinamiche relazionali che ha con la madre, con la sorella e con la moglie. Si veda Appendice 22.

¹¹⁴ Come il periodo contenuto nel capitolo *Il mondo dall'alto*, in cui il protagonista riflette sul lavoro svolto all'aria aperta e sui benefici che ne trae. Si veda Appendice 18.

¹¹⁵ Nel capitolo *Come tutto ebbe inizio*, Trevisan scrive: “Come se fosse possibile, penso ora, venire a patti con una maledizione che, almeno a leggere la Bibbia, ci meritiamo tutti per il solo fatto di essere venuti al mondo, oltretutto in un Paese che su detta biblica maledizione pretende di fondarsi, e, di nuovo oltretutto, in una regione, il Veneto, e in una provincia, Vicenza, che fa del lavoro una religione – ma ora, forse, più mito che religione.” (TREVISAN 2022, 14.).

¹¹⁶ *Ibidem*, 139.

¹¹⁷ Un esempio si trova nel capitolo *Donna distesa, palo in piedi*, in un periodo molto lungo vengono mostrate le considerazioni che il protagonista adolescente aveva fatto sulle Brigate Rosse nel tema di maturità. Si veda Appendice 3.

ovviamente, questi periodi lunghi hanno un carattere principalmente soggettivo e personale: il lettore impara a conoscere le idee e le posizioni che il protagonista ha verso il mondo e gli aspetti della sua vita.

Un argomento ricorrente nei periodi lunghi con funzione espositiva è quello della riflessione sul territorio, i suoi paesaggi, le sue dinamiche, e lo stretto rapporto con il mondo del lavoro: elementi molto presenti anche nelle opere precedenti di Trevisan. Trevisan si sente molto vicino a queste tematiche, anche per il fatto di averle potute sperimentare da vicino e sulla propria pelle, e non solo per sentito dire o per avvicinarsi al gusto letterario del periodo. D'altronde il suo legame con il territorio si rivela vicinissimo; nel capitolo *Quarto paesaggio*, infatti, scrive che il lavoro da netturbino ha ispirato gran parte delle riflessioni presenti ne *I quindicimila passi*¹¹⁸. Nel capitolo *Il mondo dall'alto* si trova questo periodo lungo che tiene insieme la tematica del Nordest e la riflessione metatestuale:

Si è scritto così tanto sui capannoni del cosiddetto Nordest, almeno da un certo punto in avanti, che l'idea di aggiungere qualcosa a quella massa indistinta di scritti, anonimi e prefabbricati come i capannoni di cui pretendono di trattare, mi dà la nausea almeno quanto mi irrita pensare, anzi sapere, che la maggior parte di quegli scritti, che spesso non valgono la carta su cui sono stampati, ma sono utili a far girare una stracazzuta macchina comunicativa che ha il solo fine di insaporire culturalmente un sistema di stampo mafioso che lega insieme pubblico e privato, tra l'altro in un Paese come l'Italia, in cui da tempo, forse da sempre, non è mai chiaro che cosa sia pubblico e che cosa privato, sono stati scritti da persone che, se mai hanno messo piede in un capannone, è stato solo in occasione di qualche visita guidata, e per il resto si sono limitati a vederli scorrere dal finestrino di un treno, o di un'auto.¹¹⁹

¹¹⁸ “Curioso: ero in attesa che venisse pubblicato un libro il cui protagonista non fa che camminare lungo i cigli delle strade contando i suoi passi, e ora mi ritrovavo anch'io a camminare tutti i giorni lungo quelle stesse strade. L'unica differenza era che ora si trattava di un lavoro, e quei margini inospitali, pieni di rifiuti, di cadaveri di animali, e di tutto ciò che il flusso respinge ai bordi, non mi limitavo a percorrerli, ma ci entravo dentro, esplorandoli metro per metro. Istruttivo. E confortante: quel che avevo scritto non era affatto campato in aria; al contrario: era sparpagliato per terra, e dava davvero l'idea di una società liquida, che scorre, e scorrendo si comporta esattamente come fanno i fiumi e i torrenti, e lascia ai margini la sua scia di detriti, cioè rifiuti – una componente essenziale del Terzo paesaggio che Clément ha del tutto trascurato.” (TREVISAN 2022, 579.).

¹¹⁹ *Ibidem*, 423-24.

Nel periodo sopra riportato sembra che la considerazione sulle opere che contengono il tema del Nordest venga fatta mentre lo scrittore scrive. Questo effetto è creato da una serie di elementi: la presenza dell'inciso *almeno da un certo punto in avanti*, la formula correttiva *anzi sapere*, il commento *che spesso non valgono la carta su cui sono stampati* che interrompe lo sviluppo della frase e di nuovo la formula correttiva *o di un'auto*. L'impressione è che Trevisan abbia scritto il suo pensiero così come l'ha pensato, correggendone il tiro quando l'ha sentito necessario, aggiungendo elementi e considerazioni quando ne sentiva il bisogno. Come si può notare, spesso le elucubrazioni di Trevisan sconfinano anche nel metaletterario. Così che Trevisan si trova a commentare il suo stesso scrivere nel momento in cui ragiona anche sul resto. La riflessione sulla scrittura e sul mondo dell'editoria contemporanea costella il libro in diverse situazioni. D'altronde non bisogna dimenticare che, se *Works* racconta molti dei lavori svolti da Trevisan, ce n'è uno, ovvero quello dello scrittore, che è l'unico a non essere affrontato in maniera frontale, mediante un capitolo dedicato unicamente ad esso. Si assiste quindi a una continua riemersione e commento del lavoro dello scrittore, particolarmente evidenti in questi momenti dedicati a ragionamenti vari¹²⁰.

Ad alcuni periodi lunghi viene affidato il compito di svolgimento di un ragionamento e non solo dell'esposizione di una considerazione o pensiero. Questi ragionamenti sembrano attuarsi nel momento in cui Trevisan li scrive. Un esempio di questo meccanismo si trova nel capitolo *Il mondo gira*, quando il protagonista scrive di aver notato un cambiamento di atteggiamento dei colleghi nei suoi confronti:

Dimenticavo: forse, a motivare il suo cambio di atteggiamento, contribuì anche il fatto che, pochi giorni prima, mentre ancora mi sporcavo le mani con gli intoccabili, era uscito un trafiletto con foto sul «Giornale di Vicenza», relativo a una mia prossima pubblica lettura, trafiletto che mi aveva tradito, non avendo mai fatto io parola con alcuno, amico o nemico, nell'ambito del magazzino, del fatto che scrivevo, sapendo bene che, non appena si fosse saputo, io sarei rimasto lo stesso, ma non così tutti gli altri che, come quasi tutti, appena sanno che uno scrive, che ha addirittura pubblicato dei libri, subito, in automatico, si fanno delle idee, e non solo se le fanno, ma si sentono anche in diritto di esprimerle attraverso stupide domande: Ma se sei uno scrittore, cosa ci fai qui? – il luogotenente di NM; e stupidi consigli: Dovresti andare in televisione! – el Boa; e sempre qualcuno che ti dice che la sua propria vita, quella sí che sarebbe un gran libro!, e se

¹²⁰ Si noti come, nel periodo sopra riportato, Trevisan si contrapponga ancora una volta ai suoi "colleghi", in questo caso gli altri scrittori.

vuoi te la racconta; e qualcun altro che si ricorda che anche suo cugino, una volta, ha pubblicato un libro di poesie, e poi anche te lo porta; e sicuramente, anche se non lo ricordo, più di uno avrà detto: Da adesso in poi starò attento a raccontarti qualcosa perché poi tu lo scrivi!, e da lì in avanti, se ti racconterò una storia, non la racconterò più come l'avrebbe raccontata prima di sapere che tu eccetera – e avrà ragione, perché tu scrivi sempre tutto senza chiedere permesso, anche quello che non dicono.¹²¹

Il protagonista cerca di spiegarsi il perché i suoi colleghi si comportino diversamente con lui. La motivazione gli è in realtà molto chiara: la pubblicazione del suo libro. Tuttavia, sembra che fatichi ad ammetterla (*forse... contribuì anche il fatto...*). La formulazione di una certezza anticipata da frasi incerte è un elemento che si trova in tutto *Works*: a volte il protagonista dice di non ricordare qualcosa ma poi procede prontamente con la descrizione di tale cosa¹²². Allo stesso modo, anche in questo caso, il protagonista dice di non sapere il perché della diffidenza dei colleghi, ma poi dimostra, con lo sviluppo del periodo, di saperlo anche fin troppo bene. Spesso questo meccanismo di non ammissione diretta di un elemento viene utilizzato da Trevisan per affrontare degli argomenti per i quali prova vergogna o che fatica ad ammettere, questo non solo mediante la negazione di sapere qualcosa, ma anche tramite dei meccanismi di rinvio narrativo, come si mostrerà a breve. Per tornare al periodo lungo sopra citato, è interessante notare il passaggio che avviene nella frase conclusiva *tu scrivi sempre senza chiedere il permesso*: sia nel tempo, dal passato al presente, che nella persona, dalla prima alla seconda singolare. L'autore si dà delle risposte, o arriva ad ammetterle a se stesso, ripensando al passato, ma il ragionamento e le realizzazioni hanno uno sviluppo anche nel presente. Il piano del ragionamento e della riflessione è quello nel quale, all'interno di *Works*, la commistione fra linee temporali differenti si sfasa più facilmente. La descrizione appartiene al passato, raramente Trevisan descrive dei luoghi di lavoro o dei personaggi al presente (“Scrivo

¹²¹ TREVISAN 2022, 550.

¹²² Qualche esempio: “Non ricordo esattamente perché mi ero fissato con il liceo linguistico. Forse proprio perché a Vicenza non c’era, e dover andare a Padova, città che non conoscevo e che allora mi sembrava lontanissima, era già di per sé un’avventura.” (*Ibidem*, 17.). Oppure, il capitolo *Gabbie per uccelli*, un capitolo che estremamente descrittivo e dettagliato, si apre così: “Non posso dire di ricordare molto di quel primo, traumatico contatto con il cosiddetto mondo del lavoro.” (TREVISAN 2022, 26.). Oppure nel capitolo *Temporaneamente*, in cui vengono descritti per più di una pagina il luogo e le faccende lavorative, anticipate da questa frase: “Due settimane di cui non ricordo quasi nulla.” (*Ibidem*, 570.).

tutto al passato. Non posso sapere se, nel frattempo, la situazione sia o no cambiata.”¹²³), mentre il ragionamento e la riflessione sono più flessibili. Il ragionamento avviene nel passato, secondo il pensiero del protagonista nel passato, ma si modifica e si aggiorna anche in base a ciò che pensa lo scrittore nel presente (“Sono passato al presente così, senza batter ciglio, perché penso che sia lo stesso anche ora.”¹²⁴). I salti temporali sono un elemento molto presente in *Works*, e apparentemente aleatorio. Eppure, si può affermare che il passaggio da un tempo all’altro indichi, per lo meno in alcuni casi, la stretta connessione fra l’io del passato e quello presente, e di come, come per l’esempio riportato qui sopra, i pensieri che corrono le due diverse linee temporali continuano ad avere elementi in comune: così come un determinato elemento viene constatato nel passato, viene riconfermato anche nel presente.

È stato detto di come, in alcuni periodi lunghi, il protagonista si trovi a dover ammettere alcune cose delle quali si vergognava, o che gli risultavano difficili da dire. In molti casi, la frase che dichiara il pensiero rifuggito si trova in posizione conclusiva. Nel capitolo *Temporaneamente* si legge:

Non ho lasciato la mia carriera lavorativa di tecnico specializzato dell’industria del mobile, perché facendo quel tipo di lavoro, e un lavoro d’ufficio in generale, non riuscivo a scrivere, e invece facendo questi lavori manuali di cui tanto parlo, e scrivo, sí, cosa che presupporrebbe una grande forza di carattere e una altrettanto grande determinazione, ma, molto più semplicemente, mi dicevo camminando, ho commesso l’errore fatale di lasciare un lavoro – fabbrica di cucine – che tutto sommato mi piaceva, e cominciava anche a darmi delle soddisfazioni non solo economiche, e poi non sono più riuscito a riprendere il passo, mi sono ritirato in me stesso e ho iniziato a mentire; e ho lasciato quel lavoro, non perché ero stato promosso capufficio, con la prospettiva di diventare in breve vicecapofabbrica, e io non volevo assolutamente diventare come uno di quei dirigenti leccaculo che tanto odiavo – altra bugia che più di una volta ho raccontato –, ma l’ho lasciato proprio perché volevo fare carriera, e volevo farla il più velocemente possibile; non perché denaro e potere non mi interessassero, ma proprio perché volevo più denaro e più potere.¹²⁵

¹²³ TREVISAN 2022, 431.

¹²⁴ *Ibidem*, 174.

¹²⁵ *Ibidem*, 562-63.

Il periodo si trova in uno dei capitoli conclusivi, in cui il protagonista tende a tornare sulle scelte prese in precedenza, scelte che lo hanno portato a quel momento della sua vita¹²⁶. In questo caso il protagonista ammette di aver voluto *più denaro e più potere*, elemento esplicitato solo in posizione conclusiva. Il periodo è composto da una serie di frasi anticipatrici (*Non ho lasciato la mia carriera lavorativa..., ma, molto più semplicemente..., e ho lasciato quel lavoro, non perché..., ma l'ho lasciato proprio perché...*). Anche in questo caso la frase è frammentata e interrotta da continui incisi, subordinate e specificazioni. Il protagonista si vergogna di ammettere che la sua scelta, camuffata da una serie di motivazioni a suo parere molto più eticamente accettabili, era stata invece dettata dal desiderio di denaro e potere, fattori che Trevisan ha sempre detto di disprezzare. Il continuo rimandare il momento di ammissione viene creato mediante l'impiego dei meccanismi di relazione sostitutiva. Con "relazione sostitutiva" si fa riferimento a delle formule, provenienti dal parlato ma ormai canonizzate anche nella scrittura, individuate da Marco Mazzoleni nel convegno *Orillas* presso l'Università di Padova nel 2016¹²⁷. La relazione sostitutiva si compone di strutture principalmente correlative paratattiche nelle quali il primo elemento dichiarato viene successivamente sostituito da un secondo. La modalità più semplice di questa relazione è quella che avviene mediante l'utilizzo di una negazione esplicita (*non*) e una congiunzione avversativa (*ma*). Tutto il periodo è costruito, infatti, sull'esposizione di un elemento che viene negato e che successivamente si trova sostituito da un altro: *Non ho lasciato la mia carriera da tecnico specializzato... perché facendo quel tipo di lavoro... non riuscivo a scrivere... ma... ho commesso l'errore fatale di lasciare un lavoro che tutto sommato mi piaceva. E poi: ho lasciato quel lavoro, non perché ero stato promosso capufficio... ma l'ho lasciato proprio perché volevo fare carriera. E infine, con una frase molto più concisa delle altre, viene dichiarato il fulcro di tutto il ragionamento e l'ammissione di ciò che non si voleva ammettere: non perché denaro e potere non mi interessassero, ma proprio perché volevo più denaro e più potere. Ad essere esposti, quindi, non sono*

¹²⁶ Si noti come l'esplicitazione di questo pensiero avvenga mentre il protagonista cammina. L'azione del camminare è molto importante in Trevisan: lo stretto legame fra pensiero e cammino viene esplicitato ne *I quindicimila passi*, ma si ritrova anche in *Works*.

¹²⁷ MAZZOLENI 2016.

soltanto i ragionamenti e le considerazioni, ma anche i processi di ammissione delle verità più scomode, che il protagonista si trova a rivangare ripercorrendo le sue memorie.

Capitolo 2. Strumenti di espansione e livellazione del discorso

È stato mostrato come i periodi lunghi siano strettamente correlati all'ambito della descrizione, della memoria e dell'esposizione dei ragionamenti. Oltre alle ricorrenze tematiche, i periodi lunghi presenti in *Works* sono caratterizzati da alcune strutture e forme linguistiche e retoriche. Si è detto di come le tematiche trattate individuino alcune modalità di scrittura e anche di come la volontà espressiva dell'autore influisca sulla costruzione della frase: alcuni elementi vengono messi in risalto a discapito di altri, la disposizione degli elementi può rivelarsi strutturante, ci sono precisi schemi argomentativi e di esposizione del discorso che vengono reiterati. La descrizione presuppone, nel caso di Trevisan, una struttura molto dettagliata e precisa, che mira all'approfondimento delle tematiche trattate. La memoria interrompe e prende il sopravvento sulla narrazione, sospendendo la linea narrativa principale. I ragionamenti e le riflessioni vengono esplicitati mediante una serie di passaggi logici che permettono un'esposizione molto definita del pensiero autoriale. Trevisan risponde a tutte queste sue esigenze espressive utilizzando una serie di strumenti ricorrenti: gli incisi e le subordinate parentetiche, le forme della negazione e della correzione e le forme dell'esplicazione e dell'argomentazione. Questi elementi concedono all'autore la possibilità di un continuo approfondimento dei temi toccati e una migliore e più specifica esposizione delle sue idee. Gli incisi hanno molto spesso la funzione di ampliare la scena narrata o di aggiungere un commento o una precisazione e permettono al discorso di svilupparsi su diversi piani comunicativi, elemento centrale all'interno di un'opera come *Works* caratterizzata da continui autocommenti e specificazioni. In generale, anche i meccanismi di negazione e correzione sono espressione di una scrittura in atto, con una forte tensione verso la chiarezza comunicativa dell'autore verso sé stesso e verso il lettore: per Trevisan è molto importante riportare il ragionamento come viene alla mente, mostrandolo nel suo stesso sviluppo in atto¹²⁸. Le forme di esplicazione sono invece espressione della tendenza alla minuziosità e alla specificazione, caratteristiche molto presenti nella struttura di *Works*. Tutti questi tratti caratterizzano la scrittura di Trevisan, anche al di fuori dei periodi lunghi, e mostrano la sua maturazione artistica costituendosi come elementi riconoscibili

¹²⁸ Un periodo lungo esemplare in questo senso è quello di cui verrà proposta un'analisi approfondita nel prossimo capitolo. Si veda Appendice 3.

non solo della sua espansione e strutturazione sintattica ma anche della sua postura autoriale. Di seguito verranno mostrati diversi esempi di frasi più brevi tratte da *Works* per comprendere il meccanismo di tali forme, per poi mostrarne l'applicazione sui periodi lunghi.

Per visualizzare meglio questi elementi si veda il seguente frammento:

Su che cosa effettivamente sia la scrittura, narrativa e/o drammaturgica, e la pittura, questa è un'altra di quelle cose di cui chi scrive deve tacere. Ma non è già molto sapere che cosa non è? Credo di sì, o almeno è abbastanza per me. È su queste solide fondamenta, di cui allora, esattamente in quel periodo di mobilità, iniziavo ad assemblare le gabbie d'armatura, calcolate secondo i presupposti di cui sopra, che si fonda tutto il lavoro dell'autore.¹²⁹

Il ragionamento sul “cosa sia la scrittura” viene portato avanti dalla prima frase che è sintatticamente interrotta da un inciso (*narrativo e/o drammaturgica*). La frase successiva nega l'affermazione fatta in quella precedente (*ma non è già molto sapere che cosa non è?*) inserendo un livello comunicativo secondario all'interno della narrazione. La domanda è seguita dalla risposta: *Credo di sì, o almeno, è abbastanza per me*. Si assiste all'inserimento di un inciso (*o almeno*) che porta alla riformulazione dell'affermazione fatta poco prima. La frase conclusiva presenta, invece, la dislocazione a destra del topic frasale (*che si fonda tutto il lavoro dell'autore*), rimandato da un inciso (*di cui allora*) e da due specificazioni (*esattamente in quel periodo di mobilità, calcolate secondo i presupposti di cui sopra*). Il discorso viene costruito e portato avanti mediante l'utilizzo di più livelli comunicativi che, nonostante appartengano sempre all'autore, fra loro si commentano, si contraddicono e si correggono. Gli esiti portati da questa postura narrativa sono, quindi, principalmente due: l'espansione sintattica e la costruzione di più livelli del discorso. Entrambi questi elementi sono espressione dell'esigenza di un'immediatezza e chiarezza comunicativa. Trevisan scrive con l'intento di fissare sulla pagina un ricordo o un ragionamento e per questo corregge, nega, commenta. Questo continuo ampliamento e approfondimento viene tuttavia circoscritto da Trevisan stesso, che, nonostante si allontani spesso dal filo narrativo principale, non arriva mai a perderlo. I periodi lunghi, infatti, presentano sì una struttura sintattica estremamente articolata, ma rimangono altrettanto ben saldi nel loro sviluppo comunicativo e di ragionamento.

¹²⁹ TREVISAN 2022, 344.

Per riflettere sulla costruzione linguistica e sintattica presente in *Works*, e più nello specifico su quella dei suoi periodi lunghi, è stato preso a modello di riferimento quello di *Interfaccia*¹³⁰, sviluppato dall'équipe di linguistica italiana dell'Università di Basilea, coordinata da Angela Ferrari. Questo modello, partendo dalla teoria della testualità integrata, propone un'analisi del linguaggio finalizzata alla descrizione della struttura enunciativa dell'italiano scritto non letterario¹³¹. Con testualità integrata si intende che il testo sia già parte della lingua, ovvero che la struttura linguistica di un enunciato “sia condizionata dall'architettura semantico-pragmatica del testo *in fieri* e porrà restrizioni sul movimento a venire”¹³². Si ritiene, dunque, che la struttura informativa, a cui viene attribuita una funzione di mediazione tra i sistemi di comunicazione linguistico e testuale, operi come “interfaccia” tra lingua e testo. Tale modello prevede un'articolazione informativa della frase costruita su più livelli principalmente secondo due prospettive: quella logico-semantica ovvero, “l'instaurazione di nessi di tipo strutturante che sostengono l'architettura compositiva globale del testo tramite l'introduzione di specifiche relazioni retorico-argomentative (specificazione, argomentazione, riformulazione, negazione, etc.)”¹³³; e quella topicale che “riguarda l'ambito testuale relativo alla sequenza e all'organizzazione del topic nel testo”¹³⁴. Questo modello teorico si rivela particolarmente adatto a descrivere la scrittura di Trevisan perché, come è già stato mostrato in alcuni esempi precedenti, la costruzione argomentativa e la disposizione del topic all'interno dei periodi lunghi hanno, in svariate occasioni, un preciso intento comunicativo.

Si vedano di seguito due esempi che mostrano la strutturazione del discorso all'interno di *Works* prima secondo le relazioni retorico-argomentative, e poi tramite la dimensione topicale. Un esempio su come il discorso si strutturi grazie a una serie di relazioni retorico-argomentative è quello presente nel capitolo *Il segmento più lungo*, nel

¹³⁰ Il manuale di riferimento è FERRARI 2008.

¹³¹ La lingua di *Works* non può essere considerata non letteraria, tuttavia, come verrà mostrato, la descrizione linguistica proposta da questo modello risulta particolarmente calzante al fine della descrizione della scrittura di Trevisan.

¹³² FERRARI 2008, 25.

¹³³ CIGNETTI 2011, 34.

¹³⁴ *Ibidem*, 35.

quale il protagonista racconta come ha ottenuto il colloquio con il datore di lavoro dello studio di architettura:

Però stavolta era certo che non era stato lui ad accennarmi a dei nuovi disegni, ma io a offrirvi di ritornare, di lì a quindici giorni, con una nuova serie di elaborati; cosa che lo aveva un po' spiazzato; in primo luogo perché pensava che a quel punto avessi capito, e poi perché non vedeva come io potessi elaborare, in soli quindici giorni, qualcosa che lo avrebbe a tal punto entusiasmato da fargli cambiare idea rispetto alla prospettiva di assumermi; tenendo anche conto del fatto che gli avevo detto chiaro che non potevo permettermi di lavorare gratis.¹³⁵

Il periodo si sviluppa attorno alle preposizioni *non era stato lui ad accennarmi a dei nuovi disegni, ma io a offrirvi di tornare*, che intrattengono fra loro una relazione di negazione e affermazione. Queste sono seguite da una serie di relazioni retoriche-argomentative. *Cosa che lo aveva un po' spiazzato* è una specificazione che innesca un processo di argomentazione espresso dalla formula *in primo luogo perché* che inevitabilmente necessita di essere seguita da *e poi perché*. Trevisan decide, dunque, di portare avanti il suo processo di argomentazione mediante questa specifica formula. L'ultimo segmento del periodo (*tenendo anche conto del fatto che gli avevo detto chiaro che non potevo permettermi di lavorare gratis*) intrattiene una relazione di argomentazione rispetto alla frase precedente, aggiungendo un secondo livello argomentativo al periodo. Tutti questi elementi aggiuntivi non si rivelano di per sé fondamentali al fine di spiegare che il datore di lavoro fosse *un po' spiazzato*: il fatto stesso che il protagonista avesse presentato una serie di elaborati non richiesti sarebbe stato un dato sufficiente a giustificare la reazione. Tuttavia, le argomentazioni che Trevisan aggiunge costruiscono e sono espressione del suo intento comunicativo, un intento nel quale la motivazione, la precisione, l'aggiunta di elementi secondari si rivelano irrinunciabili, cioè elementi prioritari nella struttura sintattico-argomentativa.

L'altra modalità di articolazione della struttura informativa che viene individuata dal modello *Interfaccia* è la dimensione topicale, ovvero quella che riguarda la posizione del topic nel testo. Questa modalità di articolazione ha lo scopo di mettere in risalto alcuni elementi o argomenti. Un esempio è il seguente:

¹³⁵ TREVISAN 2022, 135.

Motivo per cui, dopo l'ennesima, giustificatissima lamentela di un cliente troppo importante per essere ignorato, che si era tra l'altro presentato in studio furibondo, con l'anta della cucina in mano, passammo al più adatto e tradizionale laminato plastico.¹³⁶

In questo periodo la frase principale (*passammo al più adatto e tradizionale laminato plastico*), ovvero il topic, viene esplicitata solo in posizione conclusiva. Come già mostrato in molti esempi precedenti, la dislocazione della frase principale alla fine del periodo è un elemento che si può trovare in diversi periodi lunghi nei quali, prima di concludere la frase presentata all'inizio, l'autore decide di ampliare il suo ragionamento e le sue considerazioni. La posizione del topic all'interno del periodo permette di sottolineare o meno la frase principale, consentendo all'autore di scegliere arbitrariamente l'ordine con cui il lettore incontrerà gli argomenti trattati, a prescindere dalla gerarchia sintattica del periodo. Nell'esempio sopra citato, ad esempio, a Trevisan probabilmente premeva sottolineare che un cliente si era lamentato in maniera furibonda della cucina, aspetto che mostra la scarsa qualità del lavoro che avevano svolto all'interno della fabbrica e del quale il protagonista stesso non era soddisfatto, più che comunicare il fatto di aver iniziato a utilizzare il laminato plastico.

Dopo aver mostrato come il modello *Interfaccia* intersechi e riesca a giustificare molte delle scelte stilistiche di Trevisan, si passi a un ulteriore approfondimento. La struttura del testo descritta da *Interfaccia* è organizzata in sequenze di "unità testuali", entità individualmente associate a significati comunicativi specifici¹³⁷. L'analisi di queste unità permetterà di scomporre la scrittura di *Works* in maniera più precisa, in modo da arrivare a comprendere più da vicino le funzioni svolte dalle diverse parti del testo. Le unità testuali principali sono cinque: unità comunicativa, unità di nucleo, unità di appendice, unità di quadro e unità di inciso. Le varie unità e il loro ruolo all'interno della frase verranno descritti a partire da questo esempio:

In fondo, pensavo, anche se non scrivevo una riga, né tenevo un diario o altro, ero pur sempre uno scrittore, e, in questo senso, niente di ciò che avevo fin lì vissuto era stato buttato via.¹³⁸

¹³⁶ TREVISAN 2022, 154.

¹³⁷ CIGNETTI 2011, 37.

¹³⁸ TREVISAN 2022, 237.

L'unità comunicativa¹³⁹ ha una funzione testuale individuale che si manifesta in forme locutivamente corrispondenti all'enunciato. L'enunciato corrisponde alla frase intesa come articolazione informativa ed è tipicamente delimitato da segni di interpunzione forti. L'esempio sopra riportato corrisponde a un enunciato. L'unità di nucleo è, invece, l'unità che esprime il profilo testuale dell'intero enunciato. Essa contiene l'informazione comunicativamente più saliente, ma anche l'indicazione circa la natura dell'atto dominante. In questo caso l'unità di nucleo corrisponde a: *anche se non avevo scritto una riga... ero pur sempre uno scrittore e... niente di ciò che avevo fin lì vissuto era stato buttato via*. Il *né tenevo un diario o altro* è, invece, un'unità di appendice. Questa unità è facoltativa e può seguire o essere posta all'interno di un'altra unità. Ha essenzialmente un carattere aggiuntivo e veicola un contenuto posto sullo sfondo, in termini informativi, rispetto a quello del nucleo. Le unità di quadro, in questo esempio assenti, hanno la funzione di definire il dominio semantico pragmatico dell'enunciato; solitamente sono espresse dalle coordinate spazio-temporali riferite all'unità di nucleo. Le unità di inciso, invece, appartengono a un piano comunicativo secondario. Infatti, il modello *Interfaccia* postula la presenza di un piano comunicativo principale, portato avanti dall'unità informativa, al quale vengono aggiunti ulteriori piani. Riprendendo, dunque, l'esempio sopracitato le unità di inciso saranno *pensavo* e *in questo senso*. Le unità di inciso, permettendo lo sviluppo di un livello secondario della comunicazione, diventano un elemento centrale per l'analisi di *Works* e della struttura dei periodi lunghi.

¹³⁹ Le unità testuali vengono spiegate in CIGNETTI 2011, 37-43.

2.1 L'inciso

L'inciso, o subordinata parentetica, è un segmento separato da pause virtuali dal resto della frase e dotato di una particolare intonazione sospensiva.¹⁴⁰ Le subordinate parentetiche e gli incisi sono forme molto presenti in tutta la sintassi di *Works*. Nel tentativo di condurre un'analisi di queste forme e della loro funzione all'interno del libro, verranno utilizzate le coordinate teoriche presenti nel saggio *L'inciso. Natura linguistica e funzioni testuali* di Luca Cignetti¹⁴¹, nel quale si mostra il ruolo dell'inciso secondo il modello *Interfaccia*. In quest'ottica, le unità di inciso appartengono a un piano comunicativo secondario e possono assumere diverse funzioni: commento, strutturazione, argomentazione o approfondimento. Questa definizione aiuta a rendere l'idea dei continui multilivelli del discorso che si sviluppano in *Works*. Infatti, nonostante il protagonista e l'autore coincidano, *Works* è un libro pieno di elementi di commento e correzione, spesso in contrasto con ciò che viene scritto nella linea principale del discorso: si assiste allo sfasamento dell'opinione dell'io narrato e di quello narrante, che corrispondono a due momenti differenti della vita dell'autore. In altri casi, si assiste anche a una presa di sopravvento delle esigenze dell'io narrante, che amplia il discorso secondo le sue necessità allontanandosi dalle vicende dell'io narrato. Questo secondo piano della comunicazione viene molto spesso espresso dagli incisi, soprattutto nei periodi lunghi, per questo è importante approfondirne l'analisi.

La relazione che si instaura fra incisi e piano principale del discorso può essere di due tipi: può consistere nell'introduzione di un punto di vista alternativo a quello principale, ovvero l'espressione dell'opinione o di un commento da parte dell'autore sulla narrazione o l'inserimento di un discorso riportato; o essere al servizio del piano comunicativo primario, ad esempio attraverso informazioni che favoriscono una migliore comprensione di un elemento¹⁴². Per capire queste due tipologie di relazione, si veda il seguente esempio:

¹⁴⁰ RENZI 2022, 165.

¹⁴¹ CIGNETTI 2011.

¹⁴² CIGNETTI 2011, 41-43.

Una situazione che si sarebbe ripetuta, più o meno uguale, tutti gli anni, con la sola eccezione dell'ultimo, l'anno della cosiddetta maturità, non per mio merito, ma semplicemente perché essere rimandati non era possibile.¹⁴³

L'inciso *più o meno uguale* introduce in questo caso un punto di vista alternativo rispetto a quello della comunicazione principale: l'enunciato dichiara che la situazione (ovvero l'essere rimandato in qualche materia a settembre) si sarebbe ripetuta, ma l'inciso inserisce una specificazione sul fatto che la ripetizione della situazione non sarebbe stata sempre uguale. Si noti come la specificazione non sia del tutto necessaria: affermare che una situazione si ripeta non comporta immediatamente il fatto che si ripeta in modo identico. Tuttavia, in questo come in moltissimi altri casi, Trevisan ritiene necessario rendere esplicito un concetto o un'idea precisamente per com'era nella sua testa, salvaguardandosi da eventuali interpretazioni erranee. Un secondo inciso presente nell'esempio è *l'anno della cosiddetta maturità*. In questo caso l'inciso ha lo scopo di funzionalizzare la testualità del piano comunicativo primario: l'autore esplicita l'anno a cui sta facendo riferimento, approfondisce il piano comunicativo primario, non se ne allontana¹⁴⁴.

La prima tipologia di relazione fra incisi e piano comunicativo principale, ovvero l'inserimento del punto di vista alternativo o un'alternativa interpretazione dei fatti, assume un ruolo centrale all'interno di *Works* e soprattutto nei periodi lunghi. Gli incisi di commento sono frequentissimi e permettono lo sviluppo del discorso distinguendo le idee e le impressioni dell'io narrato da quelle dell'io narrante. In linea generale, sono espressione della voce autoriale che entra direttamente nel racconto per commentare ed esplicitare il suo punto di vista sulla sua stessa vicenda autobiografica. Il commento da parte dell'io narrante avviene anche sul livello linguistico. Moltissimi incisi e frasi parentetiche, infatti, hanno come argomento delle osservazioni metatestuali o commenti sul testo. Di seguito un esempio:

¹⁴³ TREVISAN 2022, 21.

¹⁴⁴ Un altro esempio in cui le frasi parentetiche specificano e approfondiscono il livello principale della comunicazione si può leggere in Appendice 4.

Dopo tanti anni passati a predicare inutilmente, ecco che improvvisamente suo figlio, se Dio vuole – ho scritto *dio* maiuscolo perché per lei era così – sta mettendo la testa a posto, ha un lavoro in regola, sicuro, e ora comincia addirittura a *vestirsi*.¹⁴⁵

L'autore si sente in dovere di giustificare la sua scelta editoriale di scrivere *dio* con la lettera maiuscola, cosa che Trevisan come persona non avrebbe mai fatto. Gli esempi di autocommenti metalinguistici tramite l'utilizzo di incisi o frasi parentetiche possono essere numerosi. Qualche esempio:

Avrei voluto fare lo stesso turno di mio zio, ma, anche per l'opposizione dei miei – e naturalmente quando dico miei, intendo soprattutto mia madre -, fui assegnato al turno precedente, cioè dalle sei di sera alle due di mattina.¹⁴⁶

L'aspetto fisico prima di tutto, perché più vado scrivendo – questo libro in particolare -, più mi rendo conto di quanto detto aspetto sia in stretta relazione con il lavoro che uno fa.¹⁴⁷

Mi propose un posto di lavoro devo dire allettante, come *product manager*, per usare il suo linguaggio, in una grande e solida azienda del vicentino.¹⁴⁸

Anche il giovane impresario B, così conosciuto nel corso del capitolo precedente - se così posso dire, visto che nel capitolo precedente, di scrittura parlando, non c'è nessun giovane impresario B; il fatto è che prima non mi serviva e adesso sì.¹⁴⁹

Lo sviluppo del piano comunicativo principale mediante gli incisi o le frasi parentetiche avviene anche in maniera più generale, non solo sul piano dell'autocommento del testo o della lingua, ma gli altri aspetti verranno approfonditi più avanti.

La seconda relazione che si instaura fra inciso e piano principale del discorso è quella di organizzazione della testualità del piano comunicativo primario. In questo senso, gli incisi permettono la costruzione e la stratificazione del discorso primario tramite l'aggiunta di ulteriori livelli comunicativi. Le funzioni che gli incisi possono svolgere in questo senso, sempre prendendo a riferimento il modello *Interfaccia*, possono essere di varie tipologie: di sostegno ai principi inerenti al testo stesso, ovvero la coerenza e la

¹⁴⁵ TREVISAN 2022, 305.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 37.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 320

¹⁴⁸ *Ibidem*, 333

¹⁴⁹ *Ibidem*, 370

coesione; ai principi relativi al rapporto tra testo e interpreti, ovvero l'intenzionalità e l'accettabilità; ai principi inerenti alla situazione comunicativa, ovvero l'informatività, la situazionalità e l'intertestualità.¹⁵⁰ Queste funzioni si riveleranno particolarmente interessanti all'interno della costruzione dei periodi lunghi ma si trovano anche in tutta la scrittura di *Works*.

La coerenza è la proprietà che garantisce al testo la continuità globale di senso inteso come la rete di nessi e relazioni di carattere topicale e logico-semantiche che attraversano il testo¹⁵¹. Questi incisi hanno una funzione di rinforzo del movimento argomentativo posto nell'enunciato matrice, oppure possono contenere precisazioni di natura metalinguistica con lo scopo di delimitare il senso di alcuni elementi. Un esempio di un periodo breve:

Ma qui dove siamo ora, nel senso della scrittura, è già trapassato: rivangarlo entrando nei particolari non avrebbe senso.¹⁵²

L'inciso *nel senso della scrittura* è una precisazione di natura metalinguistica che contribuisce a chiarire la formula *qui dove siamo ora*, appartenente all'enunciato matrice.

Gli incisi che concorrono al principio di coerenza possono svilupparsi anche come specificazioni utili a spiegare o esplicitare un elemento introdotto nell'enunciato all'interno del mondo testuale. Solitamente, questo processo di esplicitazione avviene mediante l'inserimento di incisi nominali. Ad esempio:

Un pensiero di adesso, distante dalla realtà di quella grande stanza rettangolare – pranzo soggiorno – completamente vuota, a parte il tecnigrafo, dove passo quasi tutto il mio tempo.¹⁵³

L'inciso *pranzo soggiorno* specifica al lettore cosa sia la *grande stanza rettangolare* inserita all'interno della narrazione.

¹⁵⁰ CIGNETTI 2011, 82.

¹⁵¹ *Ibidem*, 82.

¹⁵² TREVISAN 2022, 405.

¹⁵³ *Ibidem*, 112.

Un'ulteriore funzione di questa tipologia di incisi è quella di introdurre uno sdoppiamento del movimento argomentativo interno allo stesso enunciato, indicando un'ipotesi interpretativa alternativa¹⁵⁴. Ad esempio:

Spesso, paradossalmente, gli incidenti sul lavoro arrivano con l'esperienza, o meglio con l'abitudine, quando non ci si rende più ben conto del pericolo.¹⁵⁵

L'inciso *o meglio con l'abitudine* approfondisce il piano comunicativo primario, indicando un'ipotesi interpretativa alternativa rispetto a quella precedentemente enunciata (*esperienza*). Si noti come, in questo caso, l'inciso abbia anche una funzione di correzione di ciò che è stato scritto.

Altri incisi hanno invece la funzione di sostegno al principio di coesione, inteso come modalità con cui si collegano fra loro gli elementi di superficie del testo. La coesione ha lo scopo di assicurare l'unitarietà testuale attraverso una rete di collegamenti che si realizzano entro la dimensione semantica referenziale, logica, enunciativa e compositiva¹⁵⁶. Un esempio è quello riportato nel capitolo precedente¹⁵⁷ del periodo in cui Trevisan continua a specificare chi siano i pronomi che introduce nella narrazione:

Una volta, dopo un pranzo della domenica che per lui, mio cognato, doveva essere stato particolarmente duro, dato che era con noi anche l'amico della madre, che, a sentire mia moglie, era suo amico da prima che lei, la madre, restasse vedova, e che anche per questo lui, mio cognato, sopportava ancora meno di quanto lo sopportassero mia moglie e sua sorella messe insieme.¹⁵⁸

Gli incisi *mio cognato, la madre, mio cognato* specificano i pronomi *lui, lei e lui*. In questo caso gli incisi hanno una funzione di coesione comunicativa, permettendo al lettore di non smarrirsi nel discorso. Si noti il fatto che Trevisan avrebbe potuto rimuovere i pronomi personali di terza persona e scrivere direttamente le formule *mio cognato e la madre*, ma preferisce inserire i pronomi generici così da poter svolgere un processo di specificazione.

¹⁵⁴ CIGNETTI 2011, 84.

¹⁵⁵ TREVISAN 2022, 397.

¹⁵⁶ CIGNETTI 2011, 85.

¹⁵⁷ Si veda il Capitolo 1.2.

¹⁵⁸ TREVISAN 2022, 447.

Coerenza e coesione sono due principi che permettono all'autore di creare una scrittura che sia compatta e comprensibile a chi legge. Queste funzioni sono fondamentali nel caso dei periodi lunghi nei quali l'espansione sintattica comporta molto spesso la dispersione dei referenti linguistici. I principi di intenzionalità e accettabilità regolano invece il rapporto fra l'autore e il lettore. L'intenzionalità è quel principio che esprime la volontà dell'autore di realizzare un testo efficace in termini comunicativi¹⁵⁹. Gli incisi che ricoprono questa funzione hanno lo scopo di persuadere l'interlocutore. Si manifestano spesso come apostrofi o interrogazioni retoriche. Di seguito un esempio in cui il protagonista parla di NM, sigla usata per indicare uno dei colleghi di lavoro:

Era un uomo contraddittorio NM, e chi non lo è?, ma lui, con me, lo era molto.¹⁶⁰

Gli incisi e le parentetiche poste come interrogazioni retoriche sono frequenti soprattutto nei passaggi che hanno intenti ironici o satirici, che appaiono di tanto in tanto in *Works*. L'atteggiamento satirico-dissacrante che spesso si trova nell'opera è sintomo di quella che Ilaria De Seta ha definito come "crudezza" di Trevisan¹⁶¹, caratteristica che appartiene sia alla sua persona che alla sua scrittura. Tale crudezza si tramuta spesso in commenti cinici, o interrogazioni retoriche dal contenuto provocatorio. Gli incisi e le parentetiche concorrono nella resa di tale crudezza: Trevisan, sfruttando un piano secondario del discorso, sdrammatizza, si prende gioco, provoca. Un esempio particolarmente significativo si trova nel capitolo *Ricariche*:

E poi, una volta che mi sono realizzato, che dovrei fare, appendermi a una parete?, mettermi in esposizione su uno scaffale, o peggio su un piedistallo, o peggio ancora affittarmi un tanto all'ora per accomodarmi in qualche stupido salotto in compagnia di altri *realizzati* ed esporre le mie stupide opinioni su qualsiasi cosa?, oppure, e sarebbe il migliore dei casi, scagliarmi addosso un martello e chiedermi perché non parlo? – di passaggio: si è mai suicidato nessuno con un martello?¹⁶²

Il periodo mostra la riflessione che viene fatta dal protagonista sul senso della parola *realizzarsi*. Trevisan ne scrive in riferimento alla scena in cui il professore del corso di inglese domanda a lui e ai suoi compagni perché lavorano. Il protagonista risponde

¹⁵⁹ CIGNETTI 2011, 86

¹⁶⁰ TREVISAN 2022, 526.

¹⁶¹ DE SETA 2023.

¹⁶² TREVISAN 2022, 373.

“because I need money”¹⁶³, a differenza di tutti gli altri che “avevano cianciato di realizzazione di se stessi e altre cazzate del genere”¹⁶⁴. Riportando questo episodio Trevisan si scaglia contro l’ottica lavorista per la quale il lavoro permette la *realizzazione di una persona*. La sua avversione per questo tipo di discorsi viene resa dalle domande retoriche, volte a sminuire e smascherare l’assurdità di tale pensiero¹⁶⁵: *che dovrei fare, appendermi a una parete?, mettermi in esposizione su uno scaffale, o peggio su un piedistallo, o peggio ancora affittarmi un tanto all’ora per accomodarmi in qualche stupido salotto in compagnia di altri realizzati ed esporre le mie stupide opinioni su qualsiasi cosa?* L’evidente fastidio con cui il narratore affronta l’argomento prende il sopravvento e l’attacco retorico si inasprisce: *oppure, e sarebbe il migliore dei casi, scagliarmi addosso un martello e chiedermi perché non parlo?* Concludendo con una parentetica di commento e divagazione: - *di passaggio: si è mai suicidato nessuno con un martello?*. Trevisan dissacra l’idea del lavoro come realizzazione di sé mediante una serie di interrogative retoriche e utilizza la parentetica per inserire un ulteriore piano del discorso nella quale mostra la sua crudezza, affrontando sfacciatamente e fuori contesto un argomento tabù come quello del suicidio¹⁶⁶.

Un principio complementare a quello di intenzionalità è l’accettabilità. Gli incisi che hanno questa funzione esprimono informazioni utili a esplicitare le finalità e le modalità comunicative dell’enunciato matrice occupandosi di rendere il testo accessibile al lettore¹⁶⁷. Ad esempio, nell’epigrafe che apre uno delle sezioni del capitolo *Il mondo gira* viene scritto:

La scrittura è una forma del linguaggio. Essa è utile per costruire ponti o per fare ordine, ma non per comunicare (nel senso in cui comunemente si intende questo verbo).¹⁶⁸

¹⁶³ TREVISAN 2022, 372.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 372.

¹⁶⁵ “La domanda che si suol dire ‘retorica’ non è una richiesta di informazioni: è un invito a scartare tutte le possibili risposte discordanti dall’asserzione implicita nella domanda. Da questo punto di vista l’interrogazione è un giudizio.” (MORTARA GARAVELLI 1989, 134.)

¹⁶⁶ Questa postura di sfrontatezza e provocazione si ritrova moltissimo in *Black Tulips* (TREVISAN 2022C), dove, per esempio, Trevisan si riferisce alle sex workers con l’appellativo di *puttane*.

¹⁶⁷ CIGNETTI 2011, 87.

¹⁶⁸ TREVISAN 2022, 514.

La parentetica *nel senso in cui comunemente si intende questo verbo* ha la funzione di esplicitare al lettore come intendere il verbo *comunicare*.

Gli ultimi tre principi ai quali gli incisi e le frasi parentetiche danno sostegno sono quelli inerenti alla situazione comunicativa, ovvero quelli di informatività, situazionalità e intertestualità. Il principio di intertestualità viene sostenuto dagli incisi che esplicitano i riferimenti a testi altri rispetto a quello che si sta leggendo¹⁶⁹. In *Works*, questo compito viene tuttavia principalmente affidato alle note¹⁷⁰. L'informatività fa riferimento al rapporto tra informazione data e informazione nuova¹⁷¹. La situazionalità è, invece, la proprietà di collocarsi all'interno del contesto di riferimento¹⁷². Di seguito un esempio:

E anche se mio padre, nel suo testamento, aveva previsto diversamente, così la mia avvocata, avrei dovuto intentare causa a mia madre, povera vecchia, ora anche vedova e malata, cosa di cui i giudici avrebbero senz'altro tenuto conto: a nessuno piace un figlio che si scaglia, sia pur legalmente, contro la vecchia madre; e tutto per una stanza; e sarebbe stata comunque una cosa lunga, e io non avevo i soldi.¹⁷³

In questo caso si assiste a due incisi consequenziali che ricoprono la stessa funzione di situazionalità. *Povera vecchia*, riferito a *mia madre*, ha la funzione di dare al lettore un ulteriore elemento per comprendere il contesto di riferimento. L'aggiunta dell'inciso seguente *ora anche vedova e malata* aggiunge un doppio livello del discorso nel quale l'io narrante, che scrive nel presente, commenta un elemento inserito dall'io narrato, che vive nel passato, aggiornando il lettore sulla situazione attuale della *povera vecchia*.

Gli incisi, nella scrittura di Trevisan, concorrono dunque al sostegno di tutti questi principi, fondamentali per rendere al massimo grado l'intento comunicativo del testo. Negli esempi seguenti ci si concentrerà sulla doppia funzione dell'inciso (la sua funzione a servizio dell'organizzazione testuale e l'inserimento di un secondo livello nel

¹⁶⁹ CIGNETTI 2011, 92.

¹⁷⁰ Quasi ogni capitolo del libro presenta un'epigrafe con una citazione da qualche opera o brano musicale, il cui riferimento bibliografico viene mostrato mediante le note a piè pagina.

¹⁷¹ CIGNETTI 2011, 88.

¹⁷² *Ibidem*, 91.

¹⁷³ TREVISAN 2022, 460.

discorso) per comprendere meglio gli esiti comunicativi che generano. Si vedano di seguito i principi che i diversi incisi sostengono all'interno del periodo:

Le guardavo, come tutti, e pensavo che al posto loro non sarei durato un giorno – in effetti, per essere precisi, come cameriere durai un giorno e mezzo; ma è vero anche che non mi ero ritrovato a servire, da unico maschio, uno sciame di femmine che non facevano altro che fare apprezzamenti e fottermi con gli occhi.¹⁷⁴

L'enunciato presenta quasi da subito l'inciso *come tutti* che ha la funzione di sostenere il principio di situazionalità: ovvero esplicita al lettore il fatto che nella locanda tutti, e non solo il protagonista, guardavano la cameriera. Lo sviluppo della seconda parte del periodo è affidato completamente a una frase parentetica introdotta da una lineetta il cui argomento è una divagazione sulla storia personale del protagonista, che cerca di precisare un elemento inserito nella principale (il non essere *durato un giorno*). Questo è uno dei casi in cui Trevisan non limita la sua narrazione al livello principale, ma aggiunge piani comunicativi che approfondiscono la tridimensionalità del discorso. Questa seconda parte del periodo contiene a sua volta altri incisi, ovvero: *per essere precisi* che dichiara l'intenzione dell'autore, e *da unico maschio* che ha di nuovo la funzione di sostegno al principio di situazionalità. Gli incisi concorrono, dunque, alla creazione di un'immagine scenica approfondita e vivida che viene costruita mediante l'inserimento dei dettagli e specificazioni all'interno della linea narrativa principale.

Tutte queste voci, correzioni, commenti, creano quello che Cignetti chiama la “polifonia dell'inciso”¹⁷⁵. La demarcazione fra il livello enunciativo della frase e quello dell'inciso permette, infatti, che le opinioni siano in disaccordo. Nel caso di Trevisan, molti di questi commenti svolgono il ruolo di ritrattazione di ciò che si è detto, a favore di una chiarezza enunciativa della memoria riportata. Un esempio:

Una volta entrato, aveva detto, vai sempre dritto, attraversi l'androne ed esci nel giardino interno – in realtà un prato rettangolare, scontornato da un camminamento (inferiore di quota di circa trenta centimetri), e al suo centro una fontana a calici in cemento prefabbricato proliferante di alghe.¹⁷⁶

¹⁷⁴ TREVISAN 2022, 401.

¹⁷⁵ CIGNETTI 2011, 130.

¹⁷⁶ TREVISAN 2022, 504-05.

La subordinata parentetica inserita dalla lineetta corregge e commenta il discorso diretto. La correzione avviene nell'universo della specificazione: Trevisan puntualizza che il luogo in cui doveva recarsi non era un *giardino interno* ma un *prato rettangolare, scontornato da un camminamento* del quale inserisce un ulteriore dettaglio, sempre servendosi di una frase parentetica che inserisce un elemento di precisione: *inferiore di quota circa trenta centimetri*.

La cosa che stupisce maggiormente è l'utilizzo altissimo di questi incisi. Le frasi, in tutto *Works*, non si svolgono quasi mai senza esserne interrotte. Cignetti individua alcune funzioni degli incisi che possono aiutare a giustificare il loro utilizzo all'interno di *Works* e a comprenderne la loro ragione. Gli incisi sono, infatti, portatori di nessi logico-semantiche che colmano i vuoti comunicativi presenti nel discorso principale. *Works* non è un testo informativo, ma un libro che contiene le memorie dell'autore. Eppure, Trevisan si serve moltissimo di questo strumento. Come se l'esigenza di chiarezza comunicativa fosse autoimposta. I vuoti comunicativi colmati dagli incisi possono essere di due tipi: discorsi che hanno per oggetto il mondo, ovvero incisi che esprimono i nessi vigenti tra eventi appartenenti alla realtà di riferimento del testo (ad esempio: evento temporale, causale, finale, contrastivo, comparativo...), oppure discorsi che hanno per oggetto il discorso stesso, ovvero incisi che creano i nessi della composizione testuale in senso stretto (ad esempio: la riformulazione)¹⁷⁷. In *Works* gli incisi ricoprono entrambe le funzioni. L'approfondimento della storia narrata si sviluppa in entrambi i sensi: da un lato Trevisan continua ad aggiungere elementi che approfondiscono la memoria riportata, dall'altro si assiste a una continua riformulazione dei pensieri e della descrizione portata avanti in modo da raggiungere una narrazione e un'espressione delle idee autoriali che siano sempre più specifiche.

Un altro esempio che mostra la livellazione del discorso che gli incisi permettono di creare e le diverse funzioni che possono assumere è il seguente:

Tempi di timpani, colonne, capitelli e quant'altro, che, ridotti a icone colorate, rompevano, per pura forza d'immagine, con la tradizione (moderna), e più subdolamente, in modo indiretto, mutavano la stessa statica della parola «architettura», se così si può dire, il cui baricentro si sarebbe, da lì in avanti, sempre più scostato

¹⁷⁷ CIGNETTI 2011, 106.

dalla scienza e dalla tecnica, e sempre più pericolosamente avvicinato alla comunicazione – che qualcuno peraltro considera essa stessa una scienza (se lo è, è degenerata).¹⁷⁸

In questo caso appare molto chiaramente anche la frammentazione sintattica che gli incisi contribuiscono a creare. Le frasi parentetiche e gli incisi servono a commentare e a specificare. *Tempi di timpani, colonne, capitelli e quant'altro...rompevano...con la tradizione* (Trevisan inserisce fra parentesi la specificazione *moderna*) e *più subdolamente* (Trevisan chiarifica il senso della parola con un inciso: *in modo indiretto*) *mutavano la stessa statica della parola «architettura»* (seguita dal commento *se così si può dire* che esprime il dissenso del protagonista rispetto a questo tipo di edifici) *il cui baricentro si sarebbe* (inserimento di un inciso di commento e specificazione: *da lì in avanti*) *sempre più scostato dalla scienza e dalla tecnica, e sempre più pericolosamente avvicinato alla comunicazione.* Il periodo si conclude con una frase parentetica aperta da una lineetta che commenta la parola *comunicazione*: *che qualcuno peraltro considera essa stessa una scienza.* A questa viene aggiunta un'ultima parentetica che mostra la posizione dubbiosa dell'autore sull'argomento (fra parentesi: *se lo è, è degenerata*).

Oltre all'aggiunta di un livello comunicativo secondario e alla costruzione testuale, gli incisi hanno certamente un ruolo di espansione della scrittura all'interno di *Works*. Essi comportano sia l'inserimento di moltissimi elementi della divagazione, ma anche l'ampliamento delle frasi. Molto spesso la narrazione inizia ad espandersi proprio a partire da alcuni incisi: questa espansione comporta la creazione di alcuni periodi lunghi. Un esempio è il seguente:

Architettonicamente parlando l'intervento mi lascia del tutto indifferente, come peraltro tutti i lavori dello studio, studio compreso, che ora non è più nel palazzo di facciata palladiana come un tempo, ma occupa l'intero volume dell'ex tipografia Rumor, un fabbricato anni Sessanta, situato in pieno centro storico e con ampio aggetto sul fiume Bacchiglione, su cui affondano i suoi pilastri in calcestruzzo, il tutto a non più di una decina di metri dallo storico ponte Pusterla – il fatto che si trattasse della ditta di famiglia del già citato Mariano Rumor, che peraltro abitava, quando a Vicenza, nel palazzo adiacente, spiega la costruzione in deroga a qualsiasi regolamento edilizio.¹⁷⁹

¹⁷⁸ TREVISAN 2022, 139.

¹⁷⁹ TREVISAN 2022, 164.

Il primo inciso, *come peraltro tutti i lavori dello studio*, ha la funzione di commentare la dichiarazione della frase principale: avviene l'inserimento di un piano secondario del discorso. Tale inciso viene immediatamente seguito da un altro (*studio compreso*) che, a sua volta, lo commenta. Il periodo continua sviluppandosi sulla descrizione dello studio e viene interrotto da un ulteriore inciso che concorre alla coerenza testuale poiché specifica come sia fatta l'ex tipografia: *un fabbricato anni Sessanta*. Questo inciso apre un ulteriore piano comunicativo di approfondimento sul fabbricato. Il periodo si conclude con l'aggiunta di ulteriori dettagli mediante l'utilizzo di una parentetica. Il periodo è seguito da altre quattro frasi che parlano della *Tipografia Rumor*, dopo di che, Trevisan riprende in mano la linea narrativa principale (*Qui, lungo Contrà Santa Lucia...* che fa riferimento alla pagina precedente). L'espansione del periodo e delle memorie ha quindi spesso origine dagli incisi di commento. Questo meccanismo viene reiterato in diversi periodi lunghi che verranno analizzati più avanti¹⁸⁰, il piano secondario del discorso e quindi l'aggiunta di elementi e dettagli, possono dunque essere individuati come uno degli impulsi nell'espansione del discorso, anche da un punto di vista sintattico.

¹⁸⁰ In particolare verrà mostrato nel Capitolo 2.5.

2.2 Forme della correzione e della negazione

Con “forme di correzione e di negazione” si fa riferimento a una forma retorica presente in tutto *Works*. Trevisan preferisce molto spesso negare al posto di affermare, o correggere al posto di dichiarare subito quello che intende dire. Ilaria De Seta analizza questi elementi all’interno di *Black Tulips, Il ponte. Un crollo e Grotteschi e Arabeschi*, dicendo di trovare in essi “un tratto distintivo della scrittura di Trevisan: partire da un’osservazione, fare un’ipotesi scartandola per poi scartarne anche il suo contrario”¹⁸¹. Questi meccanismi sono presenti anche in *Works* e pertanto verranno approfonditi. De Seta scrive che questa “postura retorica” dà l’impressione “che si tratti non solo chiaramente del suo modo di ragionare ma anche forse di un tratto psicologico”. La negazione, d’altronde, si basa sul presupposto di un’asserzione implicita¹⁸², questo significa che permette di definire per difetto l’essenza di un qualcosa. Il fatto che Trevisan preferisca tendenzialmente negare qualcosa più che affermare qualcos’altro è espressione del suo modo di ragionare. Il ragionamento, infatti, viene spesso portato avanti mediante una serie di correzioni continue, che riformulano, specificano, approfondiscono il discorso. Nello scrivere, Trevisan, lascia il segno di questi suoi processi di correzione, come se facessero parte della narrazione stessa.

La negazione può anche assumere la funzione di enfatizzare il contenuto che si sta negando. Si veda questo esempio:

In realtà, se non fosse per il lavoro, non avremmo assolutamente nulla da dirci.¹⁸³

Se Trevisan avesse scritto *Aevamo poche cose in comune, a parte il lavoro* il contenuto sarebbe rimasto lo stesso ma sarebbe stata diversa l’intenzione comunicativa. La formulazione della frase mediante delle formule negative (*non fosse, non avremmo, nulla*) sottolinea la distanza fra il protagonista e il capoufficio del capitolo *Cucine componibili*, con il quale non era affatto in buoni rapporti.

¹⁸¹ DE SETA 2023.

¹⁸² MORTARA GARAVELLI 1989, 180.

¹⁸³ TREVISAN 2022, 273.

Allo stesso tempo, la negazione, e soprattutto la correzione, assumono una funzione di ampliamento della frase¹⁸⁴. Si veda il seguente esempio:

Non dimentichiamo mia madre, la goccia sulla testa, tutti i giorni, mattina e sera, e la famiglia di contrappuntisti, e la morosa, no, all'epoca nessuna morosa, giusto quella di qualcun altro, di tanto in tanto.¹⁸⁵

Trevisan inserisce un elemento che sa già essere errato (*la morosa*) così da doverlo correggere. La frase *no, all'epoca nessuna morosa, giusto quella di qualcun altro, di tanto in tanto* appare, di per sé, informativamente superflua. L'autore sente la necessità di dover inserire una specificazione sul fatto che in quel periodo non avesse una compagna, ma che andasse a letto con quella di altre persone di tanto in tanto. L'inserimento di questo elemento di correzione allunga il periodo e permette a Trevisan di inserire degli elementi che altrimenti avrebbe dovuto escludere dalla narrazione (così come quando corregge: l'autore mostra al lettore la parola che andrebbe scartata).

Le forme di negazione spesso vengono seguite e supportate dalle subordinate avversative, per lo più introdotte dalla congiunzione *ma*. Nel capitolo precedente, ad esempio, sono stati mostrati i meccanismi di relazione sostitutiva con i quali, per l'appunto, le frasi si strutturano mediante l'affermazione di un elemento in seguito alla negazione di un altro. Questa struttura linguistica è frequente in tutto *Works*. Di seguito qualche altro esempio:

Ma malgrado avessi accettato la parte senza sollevare obiezioni, non avevo però fatto bene i conti con me stesso.¹⁸⁶

Mio padre mi aveva sì dato ragione sul fatto che una bicicletta nuova, con il palo, era necessaria, ma non aveva mai detto che me l'avrebbe comprata; e il fatto di non aver detto *Non ci sono i soldi* non significava affatto che i soldi ci fossero.¹⁸⁷

La relazione sostitutiva ha l'obiettivo di enunciare il concetto non corretto per poi correggerlo. Questo meccanismo assume un duplice ruolo: da un lato porta la scrittura a

¹⁸⁴ In MORTARA GARAVELLI 1989 (178.) viene scritto, in riferimento alla litote, forma della negazione, che il suo procedimento è infatti quello della perifrasi e dunque dell'espansione.

¹⁸⁵ TREVISAN 2022, 172.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 508.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 12.

una specificità, d'altronde l'autore non fa altro che aggiungere elementi a quello che già sta dicendo approfondendo il piano principale del discorso; dall'altro mostra anche la fortissima esigenza espressiva di Trevisan, che scrive ragionamenti, riflessioni, descrizioni correggendole *in fieri* e mostrandoli nel loro sviluppo.

Un altro esempio si trova all'interno del capitolo *Nelle tenebre*, nel quale, a un certo punto, il protagonista dice di aver sofferto di iperacusia. Egli commenta la cosa scrivendo:

Inutile mettere i tappi, anzi peggio. Non è l'orecchio, ma il cervello; non il suono in sé, ma la sua percezione.¹⁸⁸

La specificazione *anzi peggio* contribuisce a rafforzare l'idea dell'inutilità di mettere i tappi per migliorare la situazione di fastidio. Tutta la frase seguente, invece, è composta da due relazioni sostitutive che hanno lo scopo di enfatizzare la negazione di quelli che potrebbero sembrare gli apparenti colpevoli dell'iperacusia (*orecchio e suono*) a favore delle vere cause (*cervello e percezione* del suono), cause che mostrano e sottolineano la crisi psicotica che il protagonista stava passando in quel momento¹⁸⁹.

In altri casi, la relazione sostitutiva ha invece una funzione di riscrittura e correzione, come ad esempio:

Non posso dire di ricordarlo, ma è molto probabile che il mio atteggiamento fosse quello d'occasione: sguardo fisso su mio padre -occhi azzurri come i miei, solo, a differenza dei miei, screziati di giallo -, ma fuoco oltre, e attivazione della vista periferica.¹⁹⁰

L'autore dice di non ricordare il suo atteggiamento, ma poi tenta di descriverlo. La riformulazione, come già detto, è un elemento molto utilizzato da Trevisan con il quale si ottiene un approfondimento di ciò che si intende, ma anche la possibilità di esporre un pensiero diverso da quello presentato precedentemente. Di seguito qualche esempio che

¹⁸⁸ TREVISAN 2022, 623.

¹⁸⁹ Nella pagina seguente scrive: "Non era la prima volta che soffrivo di crisi del genere, nel passato si era sempre trattato di periodi passeggeri, strettamente legati alle fasi più acute delle mie cicliche crisi depressive; un sintomo che avevo imparato a riconoscere e, paradossalmente, a interpretare come un segno positivo, il picco di una sofferenza che, passato quel momento, avrebbe cominciato a diminuire." (*Ibidem*, 624.).

¹⁹⁰ *Ibidem*, 8.

mostra come la riformulazione permetta un approfondimento e una specificazione del discorso (si vedano le sottolineature):

Nel frattempo i due capi, ma forse dovrei dire leader, un uomo e una donna sulla trentina, sempre ben vestiti e sorridenti, aria da manager in carriera, facce volpine, mi portavano i moduli dei contratti, e relative carte d'identità, dei disgraziati che li avevano debitamente compilati e firmati, perché facessi le fotocopie.¹⁹¹

Una scrittura che cerca il più possibile di farsi intendere, o quanto meno di non farsi fraintendere, non dovrebbe lasciare nel vago il senso di parole così pesanti e, vale almeno per due di esse, così ricorrenti, e così spesso a vanvera. [...] Essi concetti si chiariranno da sé, in corso di scrittura, o non si chiariranno affatto.¹⁹²

Tenendo presente che in un lavoro come questo le divagazioni non esistono, o meglio sono l'opera.¹⁹³

I seguenti, invece, sono esempi nei quali la riformulazione porta all'inserimento di un'idea in contrasto con quella esposta precedentemente (si vedano sempre le sottolineature):

Bella domanda. Ma a dire il vero anche no.¹⁹⁴

Qualcosa legato all'infanzia, credo – a dire il vero so benissimo cosa come quando e perché, ma non è questo né il luogo né il momento.¹⁹⁵

È evidente che l'espansione sintattica portata dalle riformulazioni, nelle quali si afferma e poi si nega, o si esplicita ciò che non andrebbe frainteso per mostrare l'approccio da assumere, concorra all'allungamento dei periodi. Si veda l'applicazione di questi meccanismi nel seguente periodo lungo:

Per ora limitiamoci a rilevare come quel primo anno di geometri, che avevo portato avanti di malavoglia, con risultati altalenanti, salvandomi solo ed esclusivamente grazie al mio ottimo rendimento in materie che, a parte il disegno tecnico, disciplina in cui avevo inaspettatamente ottenuto il voto più alto non solo della mia classe, ma di tutto l'istituto, non erano certo ritenute fondamentali, come italiano, storia e storia dell'arte; quel primo tormentatissimo anno, dicevo, aveva riempito di incertezze circa il mio futuro non solo me, ma anche i miei genitori e specialmente mia madre, cosa che sicuramente aveva influito non poco sul tenore dei loro discorsi, ma è più giusto dire prediche, come detto sempre più spesso incentrate sulla

¹⁹¹ TREVISAN 2022, 615.

¹⁹² *Ibidem*, 11.

¹⁹³ *Ibidem*, 378.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 422.

¹⁹⁵ *Ibidem*, 392.

dicotomia lavoro/studio, così che continuamente mi veniva ripetuto che o mi facevo venir voglia di studiare, o dovevo decidermi ad andare a lavorare, che una bocciatura non sarebbe stata tollerata eccetera.¹⁹⁶

La formula *disciplina in cui avevo inaspettatamente ottenuto il voto più alto non solo della mia classe, ma di tutto l'istituto* potrebbe essere sintetizzata con *disciplina in cui avevo inaspettatamente ottenuto il voto più alto di tutto l'istituto*. E poi ancora: *aveva riempito di incertezze circa il mio futuro non solo me, ma anche i miei genitori*, che sarebbe potuto essere *aveva riempito di incertezze... me e i miei genitori*. È chiaro, a partire da questo esempio, che le relazioni sostitutive, la negazione e la correzione hanno una funzione di allargamento del periodo. Questo perché permettono di aggiungere delle sfumature alla narrazione: probabilmente il protagonista e i suoi genitori non sono affiancabili mediante una congiunzione coordinante ma devono essere posti su due piani diversi. Oppure, come nel caso della classe e dell'istituto, negazione e correzione permettono di enfatizzare e sottolineare l'elemento centrale: il fatto che il voto fosse molto alto.

¹⁹⁶TREVISAN 2022, 18-19.

2.3 Forme dell'esplicazione e dell'approfondimento

Le forme dell'esplicazione e dell'approfondimento ricoprono un ruolo importante all'interno dell'utilizzo delle strategie stilistiche della precisione da parte di Trevisan. Con forme dell'esplicitazione si intendono tutte quelle forme volte ad argomentare o specificare un elemento. Queste forme vengono utilizzate per chiarire parole o argomenti che risultano ambigui, ma, molto più in generale, vengono utilizzate da Trevisan anche per ampliare e specificare i discorsi: sono strumenti che rientrano a far parte della chiarezza comunicativa e l'amore per l'esposizione del ragionamento. A volte si ha l'impressione che Trevisan volesse chiarire a sé stesso alcuni aspetti dei quali stava scrivendo o che cercasse di spiegarsi come meglio poteva al lettore, d'altronde "Un uomo è responsabile di ciò che dice, non di quello che gli altri capiscono."¹⁹⁷, scrive nelle primissime pagine.

Il tema della comprensione, o incomprensione, delle parole viene trattato nei primi capitoli del libro quando il protagonista scopre che il padre non gli comprerà la bicicletta nuova, ma lo obbligherà a lavorare per comprarsela con i soldi guadagnati.

Mio padre mi aveva sì dato ragione sul fatto che una bicicletta nuova, con il palo, era necessaria, ma non aveva mai detto che me l'avrebbe comprata; e il fatto di non aver detto *Non ci sono i soldi* non significava affatto che i soldi ci fossero.¹⁹⁸

La voluta ambiguità del linguaggio utilizzata dal padre e il fraintendimento che il giovanissimo protagonista ne attua sono il preludio di una duratura e sofferta condizione: quella del mondo lavorativo. In un certo senso è come se il protagonista si trascinasse per tutta la narrazione il fardello di non aver compreso a pieno quello che gli si stava dicendo, quasi come se si pensasse che una più precisa analisi di ciò che il padre aveva detto avrebbe potuto per lo meno ritardare l'ingresso in tale mondo. Le continue specificazioni che si trovano all'interno del libro sembrano rispondere, quindi, a una sorta di dovere

¹⁹⁷ TREVISAN 2022, 12.

¹⁹⁸ *Ibidem*, 12.

comunicativo autoimposto. Trevisan scrive che non è sua responsabilità ciò che capiscono gli altri, eppure, si assiste a un suo continuo e incessante sforzo di spiegarsi al meglio¹⁹⁹.

Questa spinta alla chiarezza comunicativa, quindi all'esplicazione e all'approfondimento, si trova anche nell'utilizzo delle note, che spesso aggiungono dettagli o approfondimenti che risultano superflui al fine della narrazione principale. Esse sono sintomo del continuo tentativo di raccontare le memorie e i pensieri come vengono alla mente. Un esempio di come le note concorrano alle forme della specificazione ed esplicitazione ma spesso nella direzione di aggiungere informazioni superflue è il seguente:

I due, o quattro millimetri, sono ora venti centimetri*, e la pianta non è più un'astratta sezione orizzontale, un disegno a due dimensioni ma, dandosi in vero essere, ha acquisito anche la sua profondità, ovvero, per noi che ci camminiamo e lavoriamo sopra, tutta la sua altezza.

*Le pareti esterne dei capannoni, in pannelli prefabbricati di calcestruzzo, sono solitamente di spessore venti centimetri.²⁰⁰

Si noti come la costruzione della frase del testo principale sia estremamente frammentata, dalla specificazione *o quattro* ma anche da quella *un disegno a due dimensioni e ovvero tutta la sua altezza*. Si noti anche la presenza della relazione sostitutiva: *non è più un'astratta sezione orizzontale, ... ma ... ha acquisito anche la sua profondità*. La nota contribuisce a sua volta a tale frammentazione e assume il ruolo di esplicazione, approfondimento, anche se in maniera del tutto superflua²⁰¹.

Il meccanismo sintattico con il quale si esprimono queste forme di esplicazione e specificazione è molto spesso quello delle subordinate esplicative, anticipate per la maggior parte da elementi come *infatti, cioè, anzi, ovvero, o meglio*. Esse hanno la funzione di specificare e approfondire un determinato aspetto o di chiarire l'intenzione o l'idea dell'autore. Un esempio:

¹⁹⁹ Un primo esempio: "I soldi in tasca non mancano. Investito tutto in fumo. Intendo quel primo e ultimo salario." (TREVISAN 2022, 85.)

²⁰⁰ *Ibidem*, 397.

²⁰¹ Moltissime note svolgono questo ruolo. Si veda Appendice 14, 15, 16, 17, 19.

Sedevo rilassato, le gambe accavallate, cioè a dire esterno destro caviglia gamba destra su coscia gamba sinistra e quest'ultima a terra, a disegnare nello spazio una specie di svastica. Era un periodo in cui vedevo svastiche e diresi dappertutto. Le vedevo perché c'erano.²⁰²

In questo caso la subordinata *cioè a dire esterno destro caviglia gamba destra su coscia gamba sinistra e quest'ultima a terra* ha la funzione di spiegare l'accavallamento delle gambe del protagonista, permettendo al lettore di visualizzare visivamente la tipologia di accavallamento delle gambe. Le gambe disegnano *nello spazio una specie di svastica*. L'esplicazione viene rilanciata anche nelle frasi successive, dichiarando che in quel periodo il protagonista vedeva svastiche dappertutto e poi specificando ulteriormente che le vedeva *perché c'erano*²⁰³.

Le forme esplicative non si manifestano solo come subordinate, ma possono svolgersi anche in altri modi. In generale sono spesso commenti appartenenti a un livello secondario del discorso. Qualche esempio:

Povera donna. Intendo mia madre.²⁰⁴

Il resto è storia. Intendo per me, naturalmente.²⁰⁵

Senza impazzire. O meglio: senza impazzire del tutto.²⁰⁶

Arriva il giorno di tornare, ovvero di morire.²⁰⁷

Queste frasi brevi mostrano come la specificazione e l'approfondimento siano elementi caratteristici di tutta la scrittura di *Works* e non solo dei periodi più lunghi. Ovviamente questi processi concorrono in maniera sostanziale all'allargamento narrativo, innescando

²⁰² TREVISAN 2022, 514-15.

²⁰³ La formula esplicativa *cioè a dire* è molto utilizzata all'interno di *Works*. Un altro esempio è "Prima di tutto dovevo arrivare mezz'ora prima, e la sera andarmene dopo che tutti i ragazzi della casa-famiglia se ne fossero andati, cioè a dire una mezz'ora dopo." (*Ibidem*, 574.), "Più in generale anche la congiunzione *cioè*: "Il crogiuolo fu estratto e il crostone superficiale, cioè tutto il materiale di peso specifico più basso, che allo stato liquido si concentra in superficie, sversato a terra." (*Ibidem*, 442.), "Inaspettatamente, vinco il premio *Lo straniero*, cioè lo vince il mio libro." (*Ibidem*, 648.).

²⁰⁴ *Ibidem*, 604.

²⁰⁵ *Ibidem*, 650.

²⁰⁶ *Ibidem*, 405.

²⁰⁷ *Ibidem*, 641.

dei meccanismi nei quali la voce narrante specifica ed esplicita costantemente quello che intende dire. L'allargamento si verifica anche su un piano sintattico: incisi e forme della specificazione allungano le frasi. Si veda il seguente esempio:

Fin qui, nello sviluppo del progetto il problema non si era mai posto; o meglio, non essendo io, né nessun altro dei componenti del gruppo operativo, Presidente compreso, esperti di armadi, non era stato nemmeno visto.²⁰⁸

La strutturazione sembra richiamare quella delle relazioni sostitutive: prima viene esposto un elemento e poi la specificazione lo corregge. In questo caso la struttura informativa sembra voler mettere in risalto il fatto che il *problema* (ovvero dei montanti ad angolo per armadi) era stato ignorato al massimo grado: quindi non solo mai posto, ma nemmeno mai visto. La formula specificativa introdotta da *o meglio*, nel tentativo di riformulare l'oggetto secondo gli intenti comunicativi dell'autore, comporta un allungamento della frase. Ma si veda un esempio di questo meccanismo all'interno di un periodo lungo:

Infine, da ultimo, ciò che forse più mi sorprese, mano a mano che iniziavo a conoscerlo fino a diventargli amico, il fatto che venisse sí da famiglia proletaria, ma che suo padre, un semplice impiegato, fosse un convinto attivista della Democrazia cristiana, e non uno qualsiasi – per un lungo periodo aveva diretto «Paese Cristiano», il giornale delle Acli, nonché «Il Momento vicentino», bollettino della democrazia cristiana vicentina –, ma, cosa straordinaria, fosse notoriamente l'amico più intimo dell'onorevole Mariano Rumor, cioè uno degli uomini più potenti della Dc di allora, e sicuramente il più potente della città, provincia, regione, e in alcuni periodi addirittura della nazione, essendo stato più volte ministro e anche presidente del consiglio; eppure, cosa ancora più straordinaria, nonostante questa sua amicizia, essendo uomo onesto nel senso in cui l'intendeva Machiavelli scrivendo dei capitani di ventura, ovvero che sono uomini d'onore, o no, non avesse ricavato da questa sua amicizia alcun vantaggio materiale, né per sé né per la sua famiglia, moglie casalinga più tre figli, tra cui l'Eccezione – naturalmente, come mi ricorderà lui stesso nel corso della conversazione di cui scriverò di qui a poco, tutti e tre di sinistra più o meno estrema – che vivevano in una casa popolare situata nell'allora immediata periferia, nel quartiere operaio di San Bortolo.²⁰⁹

Le forme dell'esplicazione portano sia a un continuo approfondimento del discorso sia alla continua divagazione rispetto all'argomento principale. Nel caso del periodo riportato queste forme si mostrano in diversi modi: tramite incisi, frasi subordinate, frasi coordinate, elementi aggiuntivi. L'unità comunicativa è *ciò che forse più mi sorprese*,

²⁰⁸ TREVISAN 2022, 329.

²⁰⁹ *Ibidem*, 161-62.

mano a mano che iniziavo a conoscerlo..., il fatto che venisse sì da famiglia proletaria, ma che suo padre... fosse un convinto attivista della Democrazia cristiana. Tutto il resto del periodo è dedicato a forme dell'esplicazione e dell'argomentazione. Innanzitutto, si noti l'inciso *un semplice impiegato*, affiancato a *suo padre*, inciso che ha una funzione informativa e di coesione testuale, dato che, nello svolgimento del ragionamento, il fatto che il padre del collega fosse un impiegato ha una sua rilevanza, poiché ne sottolinea le origini umili. La coordinata *e non uno qualsiasi* dà inizio all'approfondimento del tema e innesca un processo di esplicazione e argomentazione. Infatti, è seguita da una parentetica che si occupa di spiegare come mai il padre non fosse un attivista qualsiasi della Democrazia cristiana dato che *per un lungo periodo aveva diretto «Paese cristiano»*, del quale viene specificato tramite un inciso che era *il giornale delle Acli* (Associazioni cristiane lavoratori italiani), e de *«Il Momento vicentino»*, che di nuovo viene specificato tramite inciso essere *il bollettino della democrazia cristiana vicentina*. La spiegazione dello stupore da parte del protagonista sul padre del collega continua così: *ma... fosse notoriamente l'amico più intimo dell'onorevole Mariano Rumor*, seguito dalla subordinata esplicativa *cioè uno degli uomini più potenti della Dc di allora*, argomentazione che continua con *e sicuramente il più potente della città, provincia, regione* al quale aggiunge *e in alcuni periodi addirittura della nazione* seguito dall'esplicativa *essendo stato più volte ministro del consiglio*. La seconda parte del periodo, che inizia dal punto e virgola, ha come topic frasale *eppure, cosa ancora più straordinaria... non avesse ricavato da questa sua amicizia nessun vantaggio materiale*. Si veda l'argomentazione a favore della straordinarietà del padre del collega esplicitata dalla frase *essendo uomo onesto* che viene seguita dalla specificazione di cosa si intenda per tale termine. Anche il *vantaggio materiale* viene successivamente chiarito e approfondito da una serie di espressioni e viene fatto seguire da incisi e una parentetiche che approfondiscono la descrizione dei componenti della famiglia. Il periodo si conclude aggiungendo altri dettagli sulla famiglia affermando che *vivevano in una casa popolare situata nell'allora immediata periferia* seguito da un'ultima specificazione sulla zona (*nel quartiere operaio di San Bortolo*). Trevisan utilizza, dunque, per spiegare il suo stupore una serie di elementi di approfondimento e di specificazione. In questo caso, le forme dell'esplicazione e dell'argomentazione, oltre ad espandere il periodo, assumono anche una funzione di persuasione retorica nei confronti del lettore.

La precisione e la specificazione sono un tratto caratteristico di Trevisan, lui stesso d'altronde, si definiva un “nevrotico”²¹⁰. Precisione e ossessività trovano la loro espressione sia nelle costruzioni frasali, come mostrato nel primo capitolo, che seguono precisi schemi, spesso anche molto rigidi, sia nelle continue specificazioni, che a tratti risultano eccessive o superflue, come mostrato nei casi delle note; ma soprattutto sono elementi che si esprimono nella precisione lessicale, spesso declinata in misure minuziosissime.

²¹⁰ A questo proposito si rivela significativo un passaggio della nota 22 del capitolo *Il segmento più lungo*: Ho usato anche il suo appartamento, quello in cui abitava allora, situato in pieno centro, all'ultimo piano di uno di quei palazzi ancora non ristrutturati, senza ascensore e senza riscaldamento, per ambientarci il mio primo scritto della lunghezza di un romanzo, ovvero *Un mondo meraviglioso*; e anzi ricordo che a un certo punto, volendo essere preciso, gli telefonai per chiedergli il numero esatto di gradini, dal livello strada al suo appartamento e lui, senza esitazioni, mi disse subito il numero esatto, né io mi stupii del fatto che lui lo sapesse, cosa non scontata, ma da lui non mi aspettavo niente di meno. Tra nevrotici ci si comprende forse più che tra persone comuni.” (TREVISAN 2022, 166. Sottolineature mie.)

2.4 Applicazione su un periodo lungo

Per verificare come questi strumenti sintattici e retorici concorrano nella strutturazione ed espansione dei periodi lunghi in Trevisan, si veda l'analisi del seguente periodo lungo.

Il brano è tratto dal primo capitolo:

Le biciclette però erano tutto un altro discorso: prima avevo ereditato la sua bici da bambina, naturalmente senza palo, sulla quale, all'età di nove anni, con un certo ritardo rispetto ai miei coetanei, che già sfrecciavano per strada su e giù da qualche anno, avevo imparato ad andare in bicicletta, esperienza che mi aveva profondamente segnato – segnato nel senso fisico della parola, visto che, cadendo ripetutamente sull'asfalto di via Dante mentre facevo pratica, oltre a sbucciarmi gomiti e ginocchia, mi ero piantato la leva del freno destro nel fianco destro, e la sinistra nel sinistro, poco sopra l'inguine; poi, dopo aver ridotto la minibici da femmina, che detestavo, a un rottame, avevo ereditato l'altra bici da femmina, quella americana di cui sopra, che avevo imparato a detestare ancora più della precedente, ma su cui non potevo nemmeno sfogare la mia frustrazione, anzi: dovevo averne cura, dato che, come mia sorella non mancava mai di ricordarmi, la bicicletta era ancora la sua, e quando decideva di usarla doveva essere sicura di trovarla pulita e in ordine, altrimenti sarei rimasto a piedi; il che era anche peggio di andare in giro su una bicicletta da femmina, perché tutti i miei amici non uscivano più a piedi, e se mi fossi ritrovato senza bicicletta sarei stato tagliato fuori, costretto a vagare nei dintorni da solo, o al massimo in compagnia di F, l'unico ragazzo della mia età che non sapeva andare in bicicletta, e sarebbe poi diventato un uomo che non sapeva, e a tutt'oggi non sa, andare in bicicletta, per nessun'altra ragione se non che, come mi aveva spiegato, non aveva nessuna voglia di imparare ad andare in bicicletta solo perché tutti andavano in bicicletta, ovvero la stessa ragione per cui in seguito si rifiutò di prendere la patente di guida; e comunque, a parte tutto questo, È ora di finirla!, mi dissi quel pomeriggio, Basta andare in giro su questa ridicola ed effeminata bici senza palo!; e basta anche con questa frase.²¹¹

Il discorso viene strutturato mediante delle relazioni retorico-argomentative che percorrono tutto il periodo. Il periodo può essere scomposto in cinque porzioni, individuate dal punto e virgola (nel testo evidenziate in grassetto). L'incipit (*Le biciclette però erano tutto un altro discorso*) inserisce nella narrazione la necessità di un'argomentazione. Tale argomentazione viene portata avanti tramite la formula *prima*, che presuppone un conseguente sviluppo con *poi* (che si trova nella seconda porzione di periodo). Successivamente la narrazione assume un intento specificativo introdotto dalla subordinata esplicativa *il che era anche peggio di andare in bici* che apre la terza porzione di periodo, in commento al *altrimenti sarei rimasto a piedi* che concludeva la porzione

²¹¹TREVISAN 2022, 5-6.

precedente. La conclusione, inserita nelle ultime due porzioni di periodo, è molto lapidaria (*e comunque, a parte tutto questo, È ora di finirla!, mi dissi quel pomeriggio, Basta andare in giro su questa ridicola ed effeminata bici senza palo!; e basta anche con questa frase*).

L'unità di nucleo del periodo è riassumibile in: *Le biciclette però erano tutto un altro discorso: prima avevo ereditato la sua bici da bambina...sulla quale... avevo imparato ad andare in bicicletta...; poi... avevo ereditato l'altra bici da femmina... che avevo imparato a detestare ancora più della precedente, ma su cui non potevo nemmeno sfogare la mia frustrazione, anzi: dovevo averne cura, dato che, come mia sorella non mancava mai di ricordarmi, la bicicletta era ancora la sua, e quando decideva di usarla doveva essere sicura di trovarla pulita e in ordine*. Il resto del periodo prevede una serie di forme dell'espansione e dell'approfondimento.

Si passi alla scomposizione della prima parte del periodo:

prima avevo ereditato la sua bici da bambina, naturalmente senza palo, sulla quale, all'età di nove anni, con un certo ritardo rispetto ai miei coetanei, che già sfrecciavano per strada su e giù da qualche anno, avevo imparato ad andare in bicicletta, esperienza che mi aveva profondamente segnato – segnato nel senso fisico della parola, visto che, cadendo ripetutamente sull'asfalto di via Dante mentre facevo pratica, oltre a sbucciarmi gomiti e ginocchia, mi ero piantato la leva del freno destro nel fianco destro, e la sinistra nel sinistro, poco sopra l'inguine;

questa prima porzione corrisponde all'inizio dell'argomentazione della frase principale. Il lettore si scontra fin dall'inizio con un inciso (*naturalmente senza palo*) che ha una funzione di sostegno al principio di coerenza. Infatti, la puntualizzazione del fatto che la prima bici ereditata dal protagonista non avesse il palo sottolinea il problema di tale fatto: il protagonista vuole una bicicletta con il palo per non essere da meno rispetto ai suoi coetanei. *All'età di nove anni* corrisponde a un'unità di quadro che esplicita un dato riguardante la situazione narrata; a questa viene aggiunto l'inciso *con un certo ritardo rispetto ai miei coetanei*, che ha una funzione di sostegno al principio di situazionalità, ovvero serve a rendere esplicito al lettore che il protagonista era già *in ritardo* rispetto ai suoi coetanei, elemento che aggrava il suo non avere ancora una bici *col palo*. La frase prosegue aggiungendo la relativa *che già sfrecciavano per strada su e giù da qualche anno* che contribuisce all'allargamento del piano secondario del testo, aperto dall'inciso che approfondisce l'argomentazione della tesi portata. La prosecuzione dell'unità del

nucleo (*avevo imparato ad andare in bicicletta*) è seguita da un altro inciso: *esperienza che mi aveva profondamente segnato*, inciso che ha una funzione di informatività e riguarda il livello dell'articolazione gerarchico-informativa: senza questo inciso il lettore non saprebbe che, per il protagonista, l'inizio del suo andare in bicicletta è stato traumatico. Questa ultima informazione si allontana molto dal livello comunicativo principale dell'enunciato; eppure, Trevisan lo approfondisce ulteriormente inserendo una frase parentetica che ha un ruolo di esplicazione e argomentazione: - *segnato nel senso fisico della parola*, inciso con funzione di sostegno al principio di coerenza poiché delimita il senso dell'elemento contenuto nel segmento precedente. L'approfondimento di tale livello narrativo procede ulteriormente: *visto che, cadendo ripetutamente sull'asfalto di via Dante mentre facevo pratica, oltre a sbucciarmi gomiti e ginocchia, mi ero piantato la leva del freno destro nel fianco destro, e la sinistra nel sinistro, poco sopra l'inguine*, dove è possibile notare la presenza delle forme della precisione ed esplicitazione rese dagli incisi (*oltre a sbucciarmi gomiti e ginocchia, poco sopra l'inguine*).

La frase continua così:

poi, dopo aver ridotto la minibici da femmina, che detestavo, a un rottame, avevo ereditato l'altra bici da femmina, quella americana di cui sopra, che avevo imparato a detestare ancora più della precedente, ma su cui non potevo nemmeno sfogare la mia frustrazione, anzi: dovevo averne cura, dato che, come mia sorella non mancava mai di ricordarmi, la bicicletta era ancora la sua, e quando decideva di usarla doveva essere sicura di trovarla pulita e in ordine, altrimenti sarei rimasto a piedi;

il periodo prosegue con l'argomentazione mostrando la seconda parte della narrazione: *poi... avevo ereditato l'altra bici da femmina*. La sintassi si presenta particolarmente frammentata da una serie di commenti e di incisi. Il primo inciso che si incontra in questa porzione di periodo è *quella americana di cui sopra*, inciso che ha lo scopo di garantire la coesione testuale (l'autore infatti esplicita nuovamente il tipo di bicicletta a cui sta facendo riferimento per evitare equivoci). La funzione che questo inciso dovrebbe logicamente avere in questo caso è falsata: infatti l'inciso si rivela del tutto accessorio, il lettore sa benissimo di quale bicicletta l'autore stia scrivendo, eppure, Trevisan sente l'urgenza di specificarlo, probabilmente per sottolineare ancora una volta la centralità del fatto che la bici dovesse avere il "palo". Si notino una serie di forme della specificazione e della correzione: *che avevo imparato a detestare ancora di più della precedente*, seguito

da una correttiva *ma su cui non potevo nemmeno sfogare la mia frustrazione* seguito da un'esplicativa *dato che, come mia sorella non mancava mai di ricordarmi, la bicicletta era ancora la sua*. La porzione di periodo si conclude con una coordinata che ha valore aggiuntivo (*e quando decideva di usarla doveva essere sicura di trovarla pulita e in ordine*) la cui aggiunta finale (*altrimenti sarei rimasto a piedi*) ha il ruolo di propulsore per l'inizio della porzione successiva che, aprendosi con una subordinata esplicativa, commenta tale aspetto:

il che era anche peggio di andare in giro su una bicicletta da femmina, perché tutti i miei amici non uscivano più a piedi, e se mi fossi ritrovato senza bicicletta sarei stato tagliato fuori, costretto a vagare nei dintorni da solo, o al massimo in compagnia di F, l'unico ragazzo della mia età che non sapeva andare in bicicletta, e sarebbe poi diventato un uomo che non sapeva, e a tutt'oggi non sa, andare in bicicletta, per nessun'altra ragione se non che, come mi aveva spiegato, non aveva nessuna voglia di imparare ad andare in bicicletta solo perché tutti andavano in bicicletta, ovvero la stessa ragione per cui in seguito si rifiutò di prendere la patente di guida;

la porzione si occupa di argomentare e approfondire il fatto che andare a piedi fosse *peggio che andare in giro su una bici da femmina*. Questo avviene mediante l'argomentazione introdotta da *perché tutti i miei amici non uscivano più a piedi*, elemento che avrebbe *tagliato fuori* il protagonista dal gruppo di amici. L'esclusione dal gruppo introduce un elemento consequenziale, ovvero il costringere il protagonista *a vagare nei dintorni da solo*. Ma Trevisan espande ulteriormente il periodo correggendo e approfondendo le prospettive: non del tutto solo, ma *al massimo in compagnia di F* del quale viene esplicitato nella frase fra virgole che era *l'unico ragazzo della sua età che non sapeva andare in bicicletta*. L'approfondimento continua con la coordinata, inserendo un piano del discorso differente: *e sarebbe poi diventato un uomo che non sapeva... andare in bicicletta*, frase con la quale l'io narrante aggiorna e commenta i fatti dell'io narrato, seguito da un ulteriore inciso di aggiornamento, *e a tutt'oggi non sa*. La specificazione dell'argomento continua con *per nessun'altra ragione se non che... non aveva nessuna voglia di imparare ad andare in bicicletta solo perché tutti andavano in bicicletta*, dove la frase viene posta in termini di negazione e alla quale viene aggiunta un'ulteriore subordinata esplicativa (*ovvero la stessa ragione per cui in seguito si rifiutò di prendere la patente di guida*).

Il discorso così impostato sembrerebbe poter continuare all'infinito; le porzioni di periodo si concludono inserendo un argomento che la porzione successiva approfondisce, con una fluidità che mostra la scorrevolezza delle memorie di chi scrive. È proprio per questa possibilità di un flusso infinito di memorie, commenti, approfondimenti che il periodo viene concluso così:

e comunque, a parte tutto questo, È ora di finirla!, mi dissi quel pomeriggio, Basta andare in giro su questa ridicola ed effeminata bici senza palo!; e basta anche con questa frase.

La voce narrante riprende il controllo della scrittura. L'espressione *quel pomeriggio* serve all'autore per ricollegare il lettore con la narrazione che aveva iniziato e poi interrotto a causa del periodo lungo. In questo caso è molto chiaro il doppio livello comunicativo fra io narrato, presente nella prima parte dove parla anche tramite il discorso diretto, e l'io narrante, che invece conclude tramite un commento sul testo²¹². Il periodo mostra molto chiaramente anche come le memorie dell'autore siano al centro del libro: per comunicare al lettore che il giovane protagonista vuole cambiare bicicletta il narratore utilizza una lunga divagazione che mostra l'ambiente, le motivazioni e le sensazioni che lo portano a desiderare così tanto la nuova bicicletta.

²¹² L'incursione dell'io narrante che interrompe, limita o commenta è un elemento abbastanza frequente nella conclusione dei periodi lunghi. Si veda Appendice 22 e nel capitolo successivo (TREVISAN 2022, 565-68). Altre conclusioni frequenti nei periodi lunghi sono quelle con eccetera. Si veda il periodo riportato nel capitolo successivo (*Ibidem*, 14-16.) e Appendice 2, 3, 9.

In entrambi i casi queste conclusioni dimostrano un tentativo di limitazione dell'autore verso sé stesso, soprattutto in quei passaggi, rappresentati dai periodi lunghi, in cui l'esigenza espressiva prende il sopravvento sulla linea narrativa.

2.5 *Black Tulips*

Gli elementi individuati in questo capitolo come caratterizzanti della scrittura matura di Trevisan si trovano anche in altri esempi della sua produzione postuma a *Works*. In particolare, si trova traccia degli stessi meccanismi di scrittura anche in *Black Tulips*. *Black Tulips*²¹³ è l'ultima opera di Trevisan, consegnata all'editore poco prima di mettere fine alla sua vita. Il romanzo, che racconta del suo viaggio in Nigeria, del quale si trovano alcuni racconti anche in *Works*²¹⁴, è stato pubblicato nel 2022 da Einaudi.

In apertura al libro si legge:

Per difendermi, da me stesso e dal mondo, una delle mie tecniche preferite, quella che mi è sempre venuta naturale e che poi nel tempo ho affinato, arrivando a farne un'arte – arte, detto per inciso, per niente astratta, visto che mi dà da vivere –, è trattenere un frammento di essere per sé, e farsi così, per quanto possibile, trasparenti. E vivere o scrivere, che poi, per chi scrive, è lo stesso, è nella trasparenza che mi sono sempre tenuto in equilibrio. No, non sempre; comunque.²¹⁵

La sintassi della frase viene frammentata. La frase principale *per difendermi... una delle mie tecniche preferite* viene continuamente interrotta, trovando la sua conclusione solo alla fine del periodo: *è trattenere un frammento di essere per sé*. La disposizione del topic e la sospensione frasale viste precedentemente sono presenti anche qui. Si notino le continue forme di esplicitazione e specificazione: *tecniche preferite* che viene seguito da *quella che mi è sempre venuta naturale e che poi nel tempo ho affinato* a sua volta specificata da *arrivando a farne un'arte* parola che viene spiegata all'interno della parentetica – *arte, detto per inciso, per niente astratta*, (inserimento di un'esplicazione) *dato che mi fa da vivere. È trattenere un frammento di essere per sé, e farsi così* (aggiunta dell'inciso di commento che appartiene a un livello secondario della narrazione *per quanto possibile*) *trasparenti*. Le frasi successive mostrano, invece, l'utilizzo delle forme correttive, in declinazioni molto simili a quelle già viste in *Works*: *E vivere o scrivere* (subordinata disgiuntiva che corregge e approfondisce ciò che l'autore vuole dire) *che poi, per chi scrive, è lo stesso*, (specificazione che appartiene a un livello secondario della

²¹³ TREVISAN 2022C.

²¹⁴ In particolare, nel capitolo *Nelle tenebre*.

²¹⁵ *Ibidem*, 5.

comunicazione) è *nella trasparenza che mi sono sempre tenuto in equilibrio*. Seguito da una forma correttiva e di negazione: *No, non sempre; comunque*.

La vicinanza fra le forme di scrittura presenti in *Works* e in *Black Tulips* riemerge in numerosi passaggi:

Forse il viaggio in aereo; forse il caldo; o l'essere stato sull'orlo di un crollo nervoso; no, solo gli scalini: alzate e pedate non sono regolari (parliamo di una differenza di due o anche tre centimetri), ma l'*oybo*, e più precisamente il suo corpo, si aspetta che lo siano.²¹⁶

Il periodo inizia con l'elencazione di una serie di elementi che potrebbero giustificare il fatto che Trevisan, mentre saliva le scale di un edificio in Nigeria, continuasse ad inciampare. Si noti come gli elementi elencati sarebbero in realtà argomenti molto validi per spiegare il suo essere confuso, ma Trevisan preferisce negare questi elementi a favore di una motivazione molto più logica e razionale, ovvero l'irregolarità degli scalini. Il suo elencare la misura esatta con la quale gli scalini differiscono gli uni dagli altri riconferma la sua nevrosi che lo porta spesso ad avere un'ossessione per le misure, elemento che ricorre tantissimo anche in *Works*. Anche qui Trevisan elenca una serie di motivazioni che poi rinnega: questo meccanismo permette ancora una volta di mettere il lettore al corrente di alcuni elementi (in questo caso il fatto che il protagonista fosse *sull'orlo di un crollo nervoso*) senza però utilizzarli come motivazione principale. In un certo senso, è come se Trevisan negasse i reali fattori dello spaesamento perché non li vuole ammettere, ma comunque li nomina perché li riconosce come tali.

Le forme di negazione, soprattutto, vengono utilizzate nel romanzo con modalità molto simili a quelle precedentemente analizzate in *Works*:

Molto probabile che il positivo lo trovi adesso, mentre sto scrivendo. Allora non saprei dire. Per quando si tenda a credere il contrario, la memoria è sì una scienza, ma tutt'altro che esatta (la contraddizione è solo apparente).²¹⁷

In questo caso si assiste a un processo di riformulazione.

²¹⁶ TREVISAN 2022C, 32.

²¹⁷ *Ibidem*, 34.

Un altro aspetto che si trova è quello della divagazione narrativa inserita mediante le note. In *Black Tulips* questa operazione è ancora più marcata che in *Works*. Si veda il seguente esempio:

Essendo donne le altre quattro componenti del reparto ricevimento, e in quanto tali, per addotte questioni di sicurezza personale, che direi piuttosto di insicurezza personale, ma lasciamo perdere*, poco propense a svolgere il turno notturno in mia vece, mi ero offerto di rinunciare a uno dei due giorni di riposo settimanale che mi spettavano per contratto, in cambio della possibilità di poter usufruire di un periodo di ferie più lungo, da godere consecutivamente nel periodo di minor ricezione, che si dava appunto tra la metà di marzo e la metà di maggio.

* Nda: Ma non lasciamo perdere, e partiamo da un pensiero di Doris Lessing, che viene dal secondo volume della sua autobiografia, dove l'autrice, nelle pagine dedicate alle passeggiate notturne londinesi che, all'epoca del suo ritorno in Gran Bretagna, cioè negli anni cinquanta, era solita fare, così scrive: «At a suggestion I may be raped, which is what young women think of now, I would have said, indignant, “Don't be ridiculous”. But women have changed. [...] Is it a good thing that women have become so squeamish, so easily shoked – and resourceless too? Like Victorian ladies (or so we are told they did, though I have never believed it), contemporary women scream or swoon at the sight of a penis they have not been introduced to, feel demeaned by a suggestive remark, and send for a lawyer if a man pay them a compliment. And all this in the name of the equality of sexes». Walking in the Shade, 1949-1962, Volume Two of My Autobiography.

E tutto nel nome della parità dei sessi, chiude Doris Lessing – e così chiude anche chi scrive.²¹⁸

Anche le forme della specificazione sono molto simili a quelle presenti in *Works*. Ad esempio, si trovano le subordinate esplicative con *cioè*:

Anche in ambiente urbano, le strade, arterie principali a parte sono bianche, cioè non asfaltate.²¹⁹

Ma anche in altre forme, ad esempio:

I nomi sono importanti, specie nel nostro ambiente, intendo quello di cui andiamo ragionando, che era poi il mio ambiente di allora; e che fosse mio è certificato dalla legge e dalla morale, civile e religiosa, che, catalogandomi come «pappa», mi annovera anche, di diritto, come appartenente al cosiddetto «mondo della prostituzione», cosa che accetto di buon grado, perché, se non altro, mi evita la noia di doverlo rivendicare; idem per il favoreggiamento; e perché no, vista la situazione, cioè il fatto che, pur non guadagnandoci, con

²¹⁸ TREVISAN 2022C, 59.

²¹⁹ *Ibidem*, 24.

queste immigrate clandestine che agevolavo, scopavo impunemente, magari anche sfruttamento dell'immigrazione clandestina.²²⁰

La specificazione avviene mediante l'inciso *specie nel nostro ambiente*, seguito dall'esplicativa *intendo quello di cui andiamo ragionando*, seguita a sua volta da *che era poi il mio ambiente di allora*. Subordinata che innesca un ulteriore processo di specificazione (*e che fosse mio è certificato dalla legge e dalla morale*), di cui viene specificato tramite inciso *civile e religiosa* per poi continuare *che, catalogandomi come «pappa», mi annovera anche* (specificazione tramite inciso *di diritto*) *come appartenente al cosiddetto «mondo della prostituzione»* seguito da una specificazione posta su un secondo livello comunicativo *cosa che accetto di buon grado*, che viene seguita da un'argomentazione *cosa che accetto di buon grado perché, se non altro, mi evito la noia di doverlo rivendicare*. Anche in questo caso, come negli esempi mostrati di *Works*, la scrittura continua nonostante non sia necessario: *idem per il favoreggiamento*. A cui viene fatta seguire la continuazione: *e perché no, vista la situazione* che viene spiegata mediante la subordinata esplicativa *cioè il fatto che* (interrotta dal commento *pur non guadagnandoci*) *con queste immigrate clandestine che agevolavo, scopavo impunemente, magari anche sfruttamento dell'immigrazione clandestina*. Nel caso di questo periodo è molto evidente anche la “crudeltà” di Trevisan.²²¹

²²⁰ TREVISAN 2022C, 27.

²²¹ L'altro esempio di scrittura postuma a *Works* nella quale si possono individuare nuovamente tutti questi elementi è un post di Facebook. Il post fu scritto da Trevisan in seguito a un suo ricovero psichiatrico. Il testo scritto presenta molte caratteristiche di quelle mostrate sopra, seppur la scrittura si riveli molto meno ponderata e misurata, elemento dettato dal fatto che fosse un post pensato per essere pubblicato su un social network, non un libro da inviare a una casa editrice. Il post, lunghissimo, nel quale Trevisan sfoga tutta la sua rabbia verso il suo internamento e sull'inutilità dei provvedimenti sanitari, si compone di negazioni, riformulazioni, continue specificazioni di ciò che intende dire. L'utilizzo degli incisi e delle frasi parentetiche è molto ampio: vengono utilizzate sia per commentare (*— ala ristrutturata, questo s'intende, ma ristrutturata per gara d'appalto al “miglior prezzo di mercato”, cioè al ribasso —*), sia per specificare degli elementi. Si ritrovano anche gli elementi della precisione che caratterizzano molte delle descrizioni presenti nei periodi lunghi di *Works*; ad esempio, nel descrivere il bagno Trevisan scrive: *Bel materiale l'alluminio: lamiera da 3/5 mm, resistenti, leggere*. Per il post intero si veda Appendice 26.

Capitolo 3. Costruzioni sintattiche ricorrenti nei periodi lunghi

Il capitolo è dedicato alla descrizione di alcune costruzioni sintattiche presenti nei periodi lunghi. Come si è già detto nel capitolo precedente, la scrittura di Trevisan viene organizzata secondo determinate necessità espressive e la strutturazione sintattica dei periodi assume un valore comunicativo di messa in rilievo di alcuni elementi. Nei periodi lunghi contenuti in *Works* ricorrono principalmente due tipologie di costruzione sintattica: una in cui la frase procede per blocchi coordinati, l'altra in cui la frase principale viene segmentata nello svolgimento del periodo o posta in posizione conclusiva. Queste due tipologie di costruzione sintattica non sono applicabili in maniera rigida: in svariati casi, infatti, i periodi lunghi presentano entrambe le tipologie. Alcuni periodi iniziano mediante una serie di coordinate e poi si concludono con una porzione di periodo la cui frase principale viene rimandata²²². O, viceversa, ci sono periodi il cui inizio presenta una costruzione che segue la seconda tipologia per poi concludersi seguendo la prima²²³. Tuttavia, ci sono moltissimi esempi in cui è possibile distinguerle nettamente.

Queste due modalità di costruzione sintattica mostrano due tipologie di approccio differenti dell'autore al testo. Nella prima tipologia sintattica, quella delle frasi fra loro coordinate, si ha l'impressione di assistere all'espressione dell'urgenza comunicativa dell'autore: egli racconta continuando ad aggiungere dettagli, senza alcuna intenzione di interrompere i suoi pensieri e i suoi ricordi (da qui la necessità delle varie limitazioni a fine frase). Nella seconda tipologia, invece, l'espansione narrativa è altrettanto densa ma avviene mediante una complessa organizzazione sintattica e di struttura che mostra un controllo più ferreo del narratore sulla scrittura e sulle sue memorie. In questi periodi la frase principale viene quasi subito interrotta per aggiungere elementi di commento, approfondimento e precisazione. L'esigenza autoriale sembra essere, dunque, quella di approfondire o esplicitare degli elementi mentre la frase stessa si sta svolgendo. Questi due diversi approcci si possono vedere anche analizzando la posizione della frase principale all'interno del periodo. Nel caso della prima modalità, l'espansione del discorso avviene successivamente all'enunciazione della frase

²²² Si veda Appendice 6.

²²³ Si veda Appendice 1.

principale. Mentre, nel caso della seconda tipologia, l'espansione, l'approfondimento, la divagazione, prendono spunto dall'incipit della frase, interrompendone lo sviluppo. Nel primo caso, dunque, si assiste a delle principali che vengono considerate di per sé concluse e che non necessitano di essere interrotte. Nel secondo, invece, l'interruzione della principale sembra essere una prerogativa necessaria per il suo stesso svolgimento. In entrambi i casi appare evidente che la frase principale non esaurisce il contenuto comunicativo: l'esigenza espressiva dell'autore necessita di più spazio.

Si veda come esempio della prima tipologia sintattica l'incipit di questo periodo lungo tratto dal capitolo *Lolita (in pausa pranzo)*:

Forse semplicemente il pubblico applaude perché è presente; intendo non tanto presente a se stesso, ma all'evento, o almeno questa è l'impressione ricavata in tutte le occasioni in cui l'autore si è ritrovato coinvolto in simili manifestazioni, maratone di lettura, festival letterari e simili, che magari partono con le migliori intenzioni, ma poi col tempo, se hanno successo, espandendosi, giacché sembra che l'espansione sia inevitabilmente da perseguire come una conseguenza naturale dell'esistere – e già qui il festival, musicale, letterario o altro cazzo che sia, inizia a pensare da impresa – senza accorgersene, inconsciamente, finiscono per seguire più o meno tutti la stessa strategia mirata a creare domanda saturando l'offerta [...].²²⁴

La frase principale viene esplicitata fin dall'inizio: *Forse semplicemente il pubblico applaude perché è presente*. Tuttavia, Trevisan sente la necessità di approfondire tale affermazione: *intendo non tanto presente a se stesso, ma all'evento* (frase che utilizza sia una forma esplicativa, sia una relazione sostitutiva). Il periodo continua ad approfondire il discorso per altre due facciate. In questo caso, Trevisan utilizza il periodo lungo per comunicare il fastidio che prova verso gli ambienti letterari. Lo sfogo allunga la narrazione a dismisura tanto che, una volta terminato il periodo, viene scritto: "Un respiro. Il tempo di pensare come si è arrivati fino a qui. Una divagazione."²²⁵, frasi che mostrano ancora una volta la presa di sopravvento dell'io narrante, che non riesce a interrompere i ricordi, le considerazioni, i commenti. In questa prima tipologia, dunque, l'impulso della divagazione narrativa e dell'approfondimento viene fornito dalla frase principale esposta all'inizio del periodo.

²²⁴ Per il periodo completo si veda Appendice 13.

²²⁵ TREVISAN 2022, 368.

La seconda tipologia di costruzione sintattica utilizza un meccanismo diverso. Si prenda l'esempio del periodo mostrato nel primo capitolo²²⁶, nel quale il protagonista descrive l'inizio del suo lavoro di coordinatore durante il suo periodo di mobilità:

E malgrado l'assurda e frustrante perdita di tempo di dover portare e riportare uomini e mezzi due volte più due volte la mattina, e lo stesso il pomeriggio, che in tutto fanno otto – cioè a dire che mi facevo sedici fottute volte al giorno lo stesso tratto di strada [...].²²⁷

Il periodo si concluderà molte righe dopo con questa formula: *ebbene, malgrado tutto questo, il lavoro prese in qualche modo il suo abbrivio e i risultati non tardarono a farsi vedere*. In questo caso a Trevisan è sembrato necessario, o adeguato, commentare ed esporre cosa fosse *l'assurda e frustrante perdita di tempo*, complemento secondario della frase principale, prima di esporre l'argomento portante del periodo. In questa seconda tipologia, dunque, a innescare il processo di approfondimento e divagazione è un singolo elemento appartenente alla frase principale, non la principale stessa.

²²⁶ Si veda Capitolo 1.2.

²²⁷ TREVISAN 2022, 360.

3.1 Prima tipologia sintattica

La prima tipologia di costruzione sintattica riconoscibile nei periodi lunghi è definibile paratattica: il periodo si costruisce mediante una serie di porzioni coordinate che si avvicendano una dopo l'altra divise dal punto e virgola. Prima di approfondire le modalità con cui questa costruzione si presenta è necessario sottolineare il legame che, di tanto in tanto, si crea fra la scrittura di *Works* e alcuni processi di strutturazione e procedimento della lingua parlata²²⁸. Infatti, questi periodi utilizzano una sintassi che richiama la sintassi additiva, nella quale si predilige un rapporto di coordinazione a quello di subordinazione. Un esempio di sintassi additiva è “mangio e poi esco” al posto di “esco dopo aver mangiato”²²⁹. Questo utilizzo della sintassi avviene principalmente nella lingua parlata ed è conseguenza dell'immediatezza del discorso e della sua non pianificazione: il parlante aggiunge degli elementi alla frase utilizzando la coordinazione, legame molto più semplice da enunciare rispetto alla subordinazione, che richiederebbe un'organizzazione frasale più articolata²³⁰.

I periodi lunghi presenti in *Works* hanno tutti una costruzione estremamente articolata e soppesata, non si può affermare che la loro costruzione sintattica sia simile a quella della lingua parlata. Tuttavia, questa prima tipologia di costruzione sintattica dei periodi lunghi richiama la costruzione frasale di un parlante che, fomentato dal racconto che sta svolgendo, non riesce a fermarsi e continua ad aggiungere dettagli senza

²²⁸ Sono state riprese le definizioni e gli elementi individuati da Monica Berretta nel saggio *L'italiano parlato contemporaneo* (BERRETTA 1994) e da Paolo d'Achille nel volume *L'italiano contemporaneo* (D'ACHILLE 2010).

²²⁹ BERRETTA 1994, 251.

²³⁰ Oltre alla sintassi additiva ci sono altri elementi che richiamano la lingua parlata. Ad esempio, la frammentarietà del discorso (BERRETTA 1994, 245.) composta di pause di esitazione, false partenze, correzioni, enunciati incompiuti e cambiamento di programma, date dal fatto che l'interlocutore riscontra degli impedimenti esterni che non gli permettono di proseguire linearmente con la sua esposizione del discorso. Questo viene ricreato all'interno della scrittura di *Works* dalle continue correzioni e commenti che spesso portano a una riformulazione di ciò che è stato enunciato.

preoccuparsi troppo delle connessioni logiche che dovrebbe esplicitare. Si vedano, ad esempio, i continui rilanci che avvengono in questo periodo, indicati dalle sottolineature:

Forse per questo ciò che ricordo di quei mesi, di quei giorni, è il mood sopra ogni altra cosa, persona o fatto specifico; mood che associo nella memoria all'ora d'aria – pausa pranzo, che abitualmente passavo, quando non impegnato in colazioni di lavoro, nel desolato parcheggio di una altrettanto desolata area di cantiere semiabbandonata di un cavalcavia della Valdastico, altrimenti detta Pi-Ru-Bi, allora, come ora, ancora in fase di completamento, seduto in macchina a mangiare un panino portato da casa, walkman sul sedile a fianco, cuffie alle orecchie, ad ascoltare, senza soluzione di continuità, il Keith Jarrett Trio, vol. I e II – Gary Peacock al contrabbasso e alla batteria il prediletto Jack DeJohnette (Paul Motian a parte)–; e poi, finito di mangiare il panino portato da casa, sempre con le cuffie alle orecchie, a leggere il libro portato da casa – dopo breve indagine comparativa, una raccolta di saggi di George Steiner, *A Reader*, e/o il Perelman-Olbrechts, di cui trovo un estratto nel quaderno primo, datato 20/12/93, che così recita: «Ogni società tuttavia mira a garantire l'unanimità della quale conosce il valore e la forza. L'opposizione a una norma ammessa può persino condurre l'uomo in prigione o in manicomio»; o a scrivere appunti di prosa d'invenzione sul quaderno portato da casa, nel tentativo di isolarmi il più possibile da un ambiente di lavoro al quale mi ero sempre sentito estraneo, e che andava velocemente degradando dall' *ognuno per sé* dell'inizio, in cui una forma d'ordine era comunque mantenuta, a un generale e scomposto *si salvi chi può*, per cui ormai non era possibile sentir parlare d'altro, in azienda, e sempre più apertamente, che delle condizioni in cui si versava; di come la situazione stesse peggiorando; di cosa potesse o non potesse succedere; se anche questa volta, nonostante tutto, ci si sarebbe salvati oppure no; e tutto questo mentre, com'è ovvio, i più svegli e capaci, o semplicemente più furbi, come il direttore commerciale, che diede le dimissioni a un paio di mesi dal disastro, e a cui avrei volentieri infilato su per il culo, come regalo d'addio, uno di quei suoi *montanti d'angolo in profilato di alluminio estruso laccato nero*, appositamente *iperloffrato*; e mentre, come dicevo, chi poteva, e voleva, abbandonava la nave, non potendo esimersi dall'adempiere ai miei doveri, tra i quali essere presente a quella sempre più intristite riunione settimanale, in cui un Presidente sempre meno sicuro di se stesso diventava perciò sempre più aggressivo, e spesso, pieno di rabbia e frustrazione, non riuscendo a trattenersi, si sfogava bestemmiando e sbattendo i pugni sul tavolo, *Risultati, dio cane! Risultati, no ciacóé! E qua i risultati no 'i vedo!*, ottenendo il solo risultato, causa contraccolpo, di farsi oscillare il riporto sulla testa; mentre lo sguardo del Minorato, alle riunioni e non, da sempre un po' perso nel nulla, era ora *decisamente* perso nel nulla, e le sue stupide domande ricominciate, e se almeno fosse stato uno che si dava da fare ad agitare il suo berretto scientemente, come fece Diogene a Corinto, ma no, lui credeva veramente, tornando a rompere i coglioni, di essere utile; e la pancia di Collo Che Non C'è dava l'impressione di essersi ulteriormente gonfiata, cosa che non credevo possibile, ma del resto, non credevo possibile nemmeno che potesse peggiorare il suo alito, che da pestilenziale si fece rancido, tutti segni evidenti che, per quanto l'uomo mantenesse esteriormente intatta la sua seraficità, al suo interno qualcosa accadeva – e ciò nonostante, il figlio di puttana non mancò di dar vita al consueto balletto prenatalizio, accaparrandosi tutti i pacchi regalo degni di questo nome, a parte uno, inviati espressamente dall'architetto di Ancona, che gli fu impossibile intercettare –; e respirando

quest'aria malata un giorno dopo l'altro, malgrado ogni possibile tattica straniante, finii per trattenere un po' del suo veleno.²³¹

Il protagonista inizia a descrivere l'ambiente lavorativo nel quale si era trovato a lavorare. Il periodo si compone per accumulazione, ogni elemento presentato porta all'aggiunta di un elemento successivo: il protagonista inizia descrivendo la pausa pranzo, poi esplicita il luogo dove la svolgeva, successivamente approfondisce la musica che ascoltava, il libro che stava leggendo e aggiunge che in quel periodo stava anche scrivendo. L'elemento della scrittura lo porta ad affermare che era un meccanismo che lo aiutava a *isolarsi il più possibile da un'ambiente di lavoro al quale si era sempre sentito estraneo*, a partire da questo spunto inizia a descrivere l'ambiente lavorativo. La descrizione che viene portata avanti mediante l'approfondimento di elementi che di volta in volta vengono inseriti nella narrazione è stata vista anche in altri esempi di periodi lunghi ed è di certo uno dei meccanismi espansivi più utilizzati da Trevisan e che richiama alcune costruzioni tipiche di Bernhard. Si noti come le porzioni del periodo siano collegate fra loro da connettivi coordinanti (*e poi, e tutto questo, e mentre, e la pancia, e respirando*) i quali non legano veramente gli argomenti gli uni con gli altri, ma mostrano, piuttosto, un continuo rilancio narrativo. Questa modalità di scrittura richiama il meccanismo della sintassi additiva: l'io narrante, preso dalla foga del racconto, non riesce a prevedere i legami sintattici della sua narrazione e quindi aggiunge le frasi successive tramite la coordinazione. In questo caso, come in altri che verranno mostrati in seguito, il periodo lungo viene portato avanti dallo stato d'animo turbato dell'io narrante. Alcuni ricordi spiacevoli creano fastidio e nervosismo nell'autore che continua a descrivere elementi, aggiungere commenti, evocare dialoghi (si noti nell'esempio sopra riportato l'inserimento del discorso diretto del Presidente: *Risultati, dio cane! Risultati, no ciacocé! E qua i risultati no 'i vedo*), allungando la narrazione²³².

Questi periodi lunghi sono divisi in una serie di porzioni testuali delimitate dal punto e virgola. Nel caso della tipologia paratattica molto spesso il punto e virgola è seguito dalla congiunzione *e*, ma il rapporto di coordinazione che queste porzioni intrattengono con la principale non è sempre lo stesso. Per approfondire queste tipologie

²³¹ TREVISAN 2022, 336-37.

²³² Verranno mostrati altri esempi più avanti ma si veda intanto Appendice 27.

di legame si farà ancora una volta riferimento al modello *Interfaccia*. Al suo interno il punto e virgola seguito dalla congiunzione *e*, infatti, può avere due differenti utilizzi: uno prevalentemente sintattico, l'altro prevalentemente testuale.²³³ Da un punto di vista sintattico, il punto e virgola segnala i confini più alti della struttura coordinata. Un esempio:

E poi, mi dissi, chissà quanto tempo ci vorrà perché il tutto diventi operativo; e se anche lo diventasse, non è detto che chiedano di me.²³⁴

In questo caso, il punto e virgola seguito dalla congiunzione *e* collega due porzioni di frase che presentano una coordinazione informativa: la seconda porzione della frase è legata alla prima e serve ad aggiungere un ulteriore elemento di riflessione all'affermazione fatta.

I punti e virgola testuali sono, invece, quelli che non hanno una giustificazione strettamente sintattica e tendono a inserire nel testo argomenti non legati fra loro da un punto di vista informativo. Un esempio:

Al cuore non si comanda; al raziocinio sí; e lo stesso, ricordandola come una donna dotata di intelligenza quanto capace di passione, chi può dire come siano davvero andate le cose?²³⁵

L'utilizzo del punto e virgola ha la funzione di porre un confine testuale fra gli argomenti coordinati. Si tratta dell'imposizione di un confine enunciativo: le due frasi presentano infatti un'indipendenza comunicativa. La seconda porzione del periodo (che comincia con *e lo stesso*) tratta un argomento che è indipendente da quello presentato nella prima porzione (*Al cuore non si comanda; al raziocinio sí*).

Queste due tipologie di utilizzo del punto e virgola e della congiunzione *e* sono applicabili ai periodi lunghi di *Works*. Infatti, a volte, le frasi coordinate sono del tutto indipendenti dalla frase principale, presentandosi come appendici slegate. Per tanto, in questi casi prevale la funzione testuale del punto e virgola. In altri casi, invece, le frasi coordinate contengono e sviluppano un elemento anticipato nella principale: solitamente si tratta dell'inizio di un'elencazione che si allarga nelle frasi successive o di frasi che si

²³³ FERRARI 2008, 247.

²³⁴ TREVISAN 2022, 350.

²³⁵ *Ibidem*, 360.

occupano di esporre un ragionamento. La funzione del punto e virgola e della congiunzione sarà, per tanto, di tipo sintattico.

L'utilizzo del punto e virgola insieme alla congiunzione *e* in modo testuale si trova in tutti quei periodi lunghi che presentano una sconnessione fra le diverse parti: il narratore continua la narrazione aggiungendo elementi per coordinazione, come mostrato nel periodo precedente che conteneva la descrizione del *mood* lavorativo²³⁶. Si veda un altro esempio di periodo lungo che presenta questa costruzione, questa volta tratto dal primo capitolo. La scena descritta è quella in cui il protagonista scopre che il padre non gli comprerà la bicicletta nuova, ma che dovrà lavorare tutta l'estate per comprarsela da solo. Il periodo inizia così:

Così, partito da casa pieno di entusiasmo, con la certezza di ritornarvi in sella a una bicicletta nuova, tornavo a piedi, deluso, intristito dalla prospettiva di dover passare le vacanze estive, ormai prossime, chiuso per otto ore al giorno in un capannone;²³⁷

il periodo, che potrebbe essere di per sé concluso, prosegue per altre due pagine, mostrando una descrizione dettagliata e molto vivida della scena e della conversazione avuta con il padre. Continua così:

arrabbiato con mio padre che, anziché spiegarmi prima le sue intenzioni, aveva preferito lasciarmi a cuocere nel brodo di pollo delle mie incaute certezze, e l'aveva fatto sapendo benissimo quali fossero le mie aspettative, da lui scientemente sollecitate, con quel suo dire e non dire, che era durato per più di una settimana, cioè il tempo intercorso tra la cena della bicicletta e l'appuntamento, periodo di tempo in cui si era limitato a tacere e a osservare come montasse in me l'attesa, pregustando il momento in cui mi avrebbe detto ciò che ora, tornando dalla fabbrica di gabbie per uccelli, mi stava effettivamente dicendo, cioè che quel giorno dovevo ricordarlo, che se volevo qualcosa dovevo guadagnarmelo, che così andava il mondo ed era ora che *capissi da dove veniva*;

questa parte del periodo sviluppa lo stato d'animo del protagonista: egli non si sentiva solamente *deluso, intristito dalla prospettiva di dover passare le vacanze estive... chiuso per otto ore al giorno in un capannone*, ma era anche arrabbiato verso il padre. La rabbia e il fastidio vengono resi nella scrittura mediante il continuo rilancio narrativo che non permette al periodo di chiudersi. Questo è un altro esempio nel quale il turbamento del

²³⁶ In apertura al capitolo.

²³⁷ TREVISAN 2022, 15.

protagonista si manifesta tramite l'allungamento della narrazione. Nella porzione di periodo soprariportata si possono notare alcune delle forme analizzate nel capitolo precedente: gli incisi, che interrompono costantemente lo sviluppo della frase e inseriscono un secondo piano comunicativo all'interno del discorso (*da lui scientemente sollecitate*), e l'utilizzo di forme esplicative, rappresentate dalle due subordinate *cioè il tempo intercorso tra la cena della bicicletta e l'appuntamento e cioè che quel giorno dovevo ricordarlo*. La costruzione del periodo continua utilizzando le parole del padre, già inserite in questa sezione (*che se volevo qualcosa dovevo guadagnarmelo, che così andava il mondo ed era ora che capissi da dove veniva*), riportandole come discorso indiretto:

e che ero fortunato, io e tutti quelli della mia generazione, eravamo fortunati a essere nati quando eravamo nati;

il testo riporta le parole idealmente pronunciate dal padre calcando una sintassi tipica del parlato: inizia dislocando a destra il soggetto della frase che dovrebbe essere *io*, ma nella dislocazione l'io narrante si corregge, aggiungendo *e tutti quelli della mia generazione*, per poi riprendere l'inizio della frase adattando il verbo alla prima persona plurale (*eravamo fortunati*). Si noti come questa porzione venga introdotta utilizzando il punto e virgola con una valenza testuale: infatti la frase non sarebbe coordinata a quella precedente, si presenta come un'aggiunta. Il periodo procede così:

che ai suoi tempi, alla mia età, lui lavorava già da qualche anno e i pochi soldi che guadagnava doveva darli tutti in casa, e ringraziare dio se suo padre gli lasciava qualcosa per le piccole spese;

si noti l'utilizzo della frase scissa *i pochi soldi che guadagnava doveva darli tutti in casa*. Anche l'utilizzo delle frasi scisse è un elemento tipico della lingua parlata²³⁸. Il periodo continua ancora:

e che anche per mia madre era stato lo stesso, anzi peggio, visto che veniva da una famiglia addirittura più povera della sua – cosa che, con grande disappunto di mia madre, mio padre non mancava mai di ricordarle, specie quando litigavano, e litigavano spesso;

²³⁸ D'ACHILLE 2010, 198.

qui è possibile notare l'utilizzo della costruzione correttiva: *era stato lo stesso, anzi peggio*, immediatamente seguita da una subordinata esplicativa (*visto che veniva da una famiglia...*) alla quale si aggiunge la parentetica nel quale l'io narrante approfondisce il discorso principale. Il discorso del padre continua a essere riportato:

che eravamo fortunati, ripeteva mio padre di ritorno dalla fabbrica di gabbie per uccelli, perché avevamo abbastanza da mangiare e non avevamo idea di cosa volesse dire aver fame, avevamo un tetto sicuro sopra la testa, e potevamo studiare, fare le scuole medie, che né lui né mia madre avevano potuto fare, e dopo le medie pure le superiori, e finite le superiori addirittura l'università, cosa che ai suoi tempi era possibile solo per i figli dei ricchi;

in questo segmento emergono le ripetizioni di alcuni elementi già precedentemente citati all'interno del periodo: *eravamo fortunati, di ritorno dalla fabbrica per uccelli, ai suoi tempi*. La ripetizione di queste formule crea una certa ridondanza che viene amplificata dall'utilizzo dei verbi *avere* e *potere* utilizzati all'imperfetto indicativo in prima persona plurale (*avevamo abbastanza da mangiare, non avevamo idea, aveva un tetto, potevamo studiare*), dalle varie ripetizioni del verbo *fare* (*fare le scuole medie, che né lui né mia madre avevano potuto fare*) e dal ribattimento della parola *superiori* (*dopo le medie pure le superiori, e finite le superiori addirittura l'università*). Il periodo continua così:

e se poi non avevamo voglia di studiare, pazienza, si può sempre andare a lavorare; e anche qui non sapete quanto siete fortunati, diceva, perché lavoro, grazie a dio, ce n'è per tutti, basta aver voglia di lavorare;

in posizione quasi conclusiva del periodo, mediante l'inciso *diceva*, viene finalmente esplicitato che il discorso fin qui riportato è quello del padre. La frase, in questo caso, presenta alcune forme tipiche della lingua parlata. Ad esempio, l'inciso di commento con *pazienza*, che ricalca un frequentissimo modo di dire, così come *grazie a dio*. Il periodo si conclude:

e anche per questo, disse mio padre, perché capissi cosa voleva dire lavorare in fabbrica, fare l'operaio, era ora, ed era bene, che io approfittassi delle vacanze estive per guadagnarli i miei soldi, coi quali potevo fare quello che volevo, e in più schiarirmi le idee: volevo studiare?, volevo andare a lavorare?, perché se non avevo più voglia di studiare eccetera.

Viene ripetuto che le parole riportate erano quelle del padre (*disse mio padre*) e sembra che l'elencazione del lunghissimo discorso fatto al protagonista al ritorno dalla fabbrica di gabbie per uccelli continui nella mente dell'autore (*perché se non avevo più voglia di*

studiare...). Ma la voce autoriale interviene interrompendo il flusso della memoria: *eccetera*. Nelle frasi che seguono il periodo si legge:

Chissà se disse davvero tutte queste cose. *Da è ora che capisci da dove viene*, mi chiusi a tal punto in me stesso che non sentii più niente se non un mormorio indistinto; ma erano tutti discorsi che mio padre faceva così spesso, e sempre più o meno uguali, che non c'è bisogno di ricordare nello specifico.²³⁹

Nonostante Trevisan dica che *non c'è bisogno di ricordare nello specifico* le parole del padre, utilizza il periodo lungo per farlo. Il periodo lungo, dunque, prende l'avvio da un evento particolarmente delicato per il protagonista e continua a svilupparsi aggiungendo delle frasi. Il lettore viene immerso nei ricordi e nelle emozioni del protagonista: la narrazione ricrea un turbinio di pensieri e considerazioni che sembrano esprimere la rabbia e il nervoso che emergono nel narratore mentre rivive e cerca di scrivere i suoi ricordi. La sintassi, quindi, ricrea questo accumulo di pensieri e parole, continuando ad aggiungere frasi su frasi, senza preoccuparsi di trovare una vera coordinazione fra di esse.

Un altro esempio significativo di questa prima tipologia di costruzione sintattica è presente nel capitolo *Donna distesa, palo in piedi*. Il periodo ha una funzione espositiva²⁴⁰: descrive e mostra il contenuto del tema di maturità del protagonista. Il periodo, che illustra i ragionamenti scritti nel tema, presenta un utilizzo del punto e virgola di tipo sintattico: le diverse porzioni sono coordinate da un punto di vista informativo poiché mostrano lo svolgersi di un ragionamento unico. In esso sono molto evidenti anche le forme dell'esplicazione come strumenti di espansione:

Per quel che ricordo, niente di così terribile, solo che, come Sciascia, pur non avendo all'epoca ancora letto Sciascia, dicevo, cioè scrivevo, che non ero con le Brigate Rosse, ma certo non ero con lo Stato; e poi avevo scritto anche che, tutto sommato, pur non appoggiando i terroristi, trovavo positivo, anzi sano, che determinate categorie di persone, abituate a dire e a fare il cazzo che volevano senza dover rispondere a niente e a nessuno, si trovassero ora ad aver paura anche solo a uscire di casa; e poi, adesso che mi viene in mente, avevo anche scritto che non credevo affatto alla cosiddetta non-violenza, e che, se si decide di scendere in piazza, bisogna essere pronti a scontrarsi con la polizia, altro che porgere loro dei fiori!; per quanto mi riguarda, ricordo di aver scritto, l'unico modo di porgere dei fiori a un poliziotto è gettandoli dalla finestra, possibilmente in un vaso; e, a proposito di Moro, del suo rapimento e della sua uccisione, ebbene del fatto in sé non scrissi nulla; ma che fosse un eroe, come qualcuno diceva, o un martire, come

²³⁹ TREVISAN 2022, 16.

²⁴⁰ Facendo riferimento alle categorie individuate nel Capitolo 1.

diceva qualcun altro, o addirittura un santo, no, su questo non ero affatto d'accordo; al contrario: un uomo di potere come tanti altri, uno dei tanti grigi e famigerati uomini di potere democratico-cristiani che imperversavano in quegli anni; uno che, alla fine, voleva solo salvarsi, non certo un eroe, ma uno che, per salvarsi, era disposto a scrivere e a dire qualsiasi cosa, non certo un martire, né un santo; i martiri, come mi avevano insegnato le suore all'asilo, si rifiutavano di cedere e preferivano morire, non senza prima essere stati torturati a lungo e orrendamente, motivo per cui diventavano poi santi; e che Moro non fosse un santo, ricordo di aver scritto, lo provava anche il fatto che il suo segretario, che tra l'altro era di Vicenza, fosse ora indagato per questioni di tangenti eccetera.²⁴¹

L'aggiunta di frasi coordinate coincide con l'aggiunta di elementi che approfondiscono e spiegano il ragionamento portato avanti dal giovane protagonista. Il periodo inizia collegandosi alla frase precedente ("Peccato non avere una copia di quel tema: sarei davvero curioso di rileggerlo ora"²⁴²), con l'obiettivo di commentare e approfondire il contenuto del tema: *Per quel che ricordo, niente di così terribile, solo che... dicevo... che non ero con le Brigate Rosse, ma certo non ero con lo Stato*. La sintassi della prima porzione del periodo viene frammentata. Si assiste all'immediato inserimento dell'inciso di commento (*come Sciascia*), al quale viene aggiunta una subordinata (*pur non avendo all'epoca ancora letto Sciascia*), per poi proseguire con la principale (*dicevo*) il cui svolgimento viene interrotto da un elemento correttivo (*cioè scrivevo*), arrivando poi a concludere il ragionamento esposto (*ma certo non ero con lo Stato*). Le porzioni successive del periodo sono delimitate dai punti e virgola e iniziano con la congiunzione *e* (*e poi avevo scritto anche che..., e poi, adesso che mi viene in mente, avevo anche scritto che..., per quanto mi riguarda, ricordo di aver scritto..., e, per quanto riguarda Moro...*). Esse aggiungono degli approfondimenti alla prima affermazione fatta:

e poi avevo scritto anche che, tutto sommato, pur non appoggiando i terroristi, trovavo positivo, anzi sano, che determinate categorie di persone, abituate a dire e a fare il cazzo che volevano senza dover rispondere a niente e a nessuno, si trovassero ora ad aver paura anche solo a uscire di casa; e poi, adesso che mi viene in mente, avevo anche scritto che non credevo affatto alla cosiddetta non-violenza, e che, se si decide di scendere in piazza, bisogna essere pronti a scontrarsi con la polizia, altro che porgere loro dei fiori!; per quanto mi riguarda, ricordo di aver scritto, l'unico modo di porgere dei fiori a un poliziotto è gettandoli dalla finestra, possibilmente in un vaso;

²⁴¹ TREVISAN 2022, 48-49.

²⁴² *Ibidem*, 48.

questa porzione contiene molti degli elementi analizzati nel capitolo precedente. Il ragionamento viene portato avanti così: *avevo scritto anche che* (per inciso *tutto sommato*) *pur non appoggiando i terroristi, trovavo positivo* (forma correttiva *anzi sano*) *che determinate categorie di persone* (forma specificativa *abituata a dire e a fare il cazzo che volevano senza rispondere a niente e a nessuno*) *si trovassero ora ad aver paura anche solo a uscire di casa*. La porzione di periodo successiva (che inizia da *e poi, adesso che mi viene in mente*) presenta più o meno la stessa costruzione. Gli elementi di specificazione, commento e correzione contribuiscono alla strutturazione del discorso e al suo ampliamento. L'inizio dell'approfondimento e della divagazione narrativa viene dichiarato a partire dalla frase *adesso che mi viene in mente*: a Trevisan vengono in mente dei ricordi mentre scrive e decide di dedicargli dello spazio. Da questo punto in poi il periodo porta avanti un unico ragionamento che viene introdotto mediante la formula *e, a proposito di Moro, del suo rapimento e della sua uccisione*, che apre un ulteriore livello argomentativo all'interno del ragionamento del protagonista:

e, a proposito di Moro, del suo rapimento e della sua uccisione, ebbene del fatto in sé non scrissi nulla; ma che fosse un eroe, come qualcuno diceva, o un martire, come diceva qualcun altro, o addirittura un santo, no, su questo non ero affatto d'accordo; al contrario: un uomo di potere come tanti altri, uno dei tanti grigi e famigerati uomini di potere democratico-cristiani che imperversavano in quegli anni;

la narrazione viene costantemente interrotta da elementi di specificazione (*come qualcuno diceva, come diceva qualcun altro*) e di commento (*no, su questo non ero affatto d'accordo*). Si noti la presenza di una costruzione correttiva (*al contrario: un uomo di potere come tanti altri*) seguita da un inciso (*uno dei tanti grigi e famigerati uomini di potere democratico-cristiani che imperversavano in quegli anni*). Il periodo prosegue con la spiegazione del perché i tre appellativi di eroe, santo e martire non si confacevano ad Aldo Moro:

uno che, alla fine, voleva solo salvarsi, non certo un eroe, ma uno che, per salvarsi, era disposto a scrivere e a dire qualsiasi cosa, non certo un martire, né un santo; i martiri, come mi avevano insegnato le suore all'asilo, si rifiutavano di cedere e preferivano morire, non senza prima essere stati torturati a lungo e orrendamente, motivo per cui diventavano poi santi; e che Moro non fosse un santo, ricordo di aver scritto, lo provava anche il fatto che il suo segretario, che tra l'altro era di Vicenza, fosse ora indagato per questioni di tangenti eccetera.

In questo caso viene utilizzata la relazione sostitutiva per mostrare ciò che Moro non era e perché: *non certo un eroe, ma uno che...era disposto a scrivere e a dire qualsiasi cosa*, e nemmeno un martire perché *i martiri... si rifiutavano di cedere e preferivano morire, non senza prima essere stati torturati a lungo e orrendamente* con l'aggiunta di *motivo per cui poi diventavano santi*. Questo ultimo commento inserisce il pretesto per negare anche l'ultimo elemento: *e che Moro non fosse un santo, ..., lo provava anche il fatto che il suo segretario... fosse ora indagato per questioni di tangenti*. Si noti come, anche in questo caso, il periodo si concluda con *eccetera*. Il periodo lungo assume in questo caso una funzione di tipo espositivo: il narratore mostra i passaggi del ragionamento svolto dal protagonista. Le porzioni del periodo si presentano, quindi, collegate fra loro con lo scopo di svolgere e approfondire lo stesso argomento.

La stessa funzione di strutturazione del discorso e coordinazione fra le varie parti svolta dalla sintassi si trova anche in altri periodi. Tale costruzione sintattica viene utilizzata anche per svolgere delle elencazioni: un periodo che ne fa uso è quello che si trova nel capitolo *Cucine componibili*, nel quale Trevisan descrive la cena di Natale indetta dall'azienda. Il periodo inizia così:

Ed erano così felici e contenti di salire sul palco a ritirare quel riconoscimento, così scodinzolanti di fronte alla famiglia padronale al gran completo,²⁴³

la parte iniziale funge da incipit per l'elencazione e la descrizione di tutti i membri della grande famiglia padronale:

i nonni, tra cui il fondatore, ovvero colui che aveva trasformato la falegnameria ereditata dal padre in un'industria, che non avrebbe mai mollato il comando, se non vi fosse stato costretto da una grave malattia, contratta pochi anni prima nel corso di un viaggio in Africa, che l'aveva reso un invalido su una sedia a rotelle; e la sorella di lui, che con lui aveva lavorato in azienda per tutta la vita, e ora si era ritirata, anche a causa di una brutta caduta da cavallo in cui si era rotta l'anca; e il fratello più giovane dei tre vecchi, anche lui ritiratosi, del tutto incolume, dopo una vita di lavoro, nel suo caso però solo apparente, così la vulgata aziendale;

questo frammento di periodo è diviso in tre porzioni delimitate dai punti e virgola. Tutte e tre le porzioni presentano in apertura la congiunzione *e* seguita da articolo determinativo

²⁴³ TREVISAN 2022, 270-71.

e il sostantivo (*i nonni, la sorella, il fratello*). Questo è un altro esempio di utilizzo sintattico del punto e virgola, nel quale le parti sono coordinate fra loro. Questa porzione di periodo presenta tre parti, ciascuna dedicata a un membro della famiglia (il fondatore, la sorella e il fratello). La descrizione dei tre personaggi avviene in maniera speculare: il soggetto viene fatto seguire da una serie di specificazioni che avvengono mediante delle subordinate esplicative e, mediante l'inserimento di alcuni incisi, la voce narrante commenta alcuni aspetti della descrizione che sta facendo. La divisione delle porzioni tramite il punto e virgola e l'inizio della nuova frase tramite un sintagma reiterato (articolo determinativo e sostantivo) facilitano il lettore nell'orientarsi nella narrazione e permettono al narratore di allungare la sua elencazione. Il punto e virgola finale serve a riprendere il filo del discorso e per proseguire con l'elencazione dei membri della famiglia:

poi i loro figli – mai capito davvero chi fosse figlio di chi, la giovane generazione attualmente al comando, tra i trenta e i quaranta, due maschi e una femmina;

a questa frase vengono fatte seguire delle porzioni di periodo che si occupano di descrivere i tre fratelli:

il più vecchio dei maschi è quello che ha in mano l'azienda, mentre il più giovane si limita a un ruolo dirigenziale interno, che svolge piuttosto blandamente, così sempre la vulgata; la femmina, che si è laureata in Semiotica al Dams di Bologna, si occupa dell'immagine, studia le tendenze di mercato, detta la linea dei due o tre nuovi modelli che ogni anno vengono lanciati sul mercato, e anche li battezza, per così dire, dando loro un nome non qualsiasi, semioticamente giustificato; le mogli e il marito della giovane generazione sono dentro il quadretto, ma un po' in disparte, come si conviene – le due mogli fanno le mogli, il marito ha appeso il cappello, come si dice, e svolge un ruolo di comodo –; infine i nipoti, un paio di adolescenti dall'aspetto molto per bene, e due o tre bambini scorrazzanti;

si noti come la divisione delle descrizioni sia minuziosa: Trevisan utilizza il punto e virgola per dividere la descrizione di ogni personaggio dall'altro. In questo caso si notino anche le frasi parentetiche utilizzate per inserire un piano secondario di commento al discorso principale. La prima, che segue *i loro figli: – mai capito davvero chi fosse figlio di chi*. La seconda, che invece inserisce un commento fuori contesto: *- le due mogli fanno le mogli, il marito ha appeso il cappello, come si dice, e svolge un ruolo di comodo*. Il periodo si conclude così:

eh sí, sembrava proprio una grande fottutissima famiglia patriarcale che celebra la propria prosperità, e fertilità, concedendosi alla vista di quella che, naturalmente, l'attuale padrone, come detto il più vecchio dei maschi giovani, ha chiamato nel suo discorso introduttivo «la nostra grande famiglia», cioè la folla di dipendenti e familiari, tra cui anche chi scrive, ma solo e in disparte, come si conviene a chi osserva, che riempiva il piazzale.

In chiusura Trevisan riprende la parola *famiglia* che era stata scritta in apertura, approfondendone il significato e portando a conclusione il periodo. La sintassi continua ad essere frammentata da incisi e commenti: *concedendosi alla vista di quella che* (Trevisan commenta per inciso *naturalmente*) *l'attuale padrone* (del quale viene specificato: *come detto il più vecchio dei maschi giovani*) *ha chiamato nel suo discorso introduttivo «la nostra grande famiglia»*. La frase si conclude con un'esplicazione di cosa sia questa “grande famiglia”: *cioè la folla di dipendenti e familiari* (seguita dalla specificazione *tra cui anche chi scrive*, e dalla correttiva: *ma solo e in disparte*, seguita dall'inciso: *come si conviene a chi osserva*) *che riempiva il piazzale*. La conclusione del periodo esplicita anche il fastidio che il protagonista ha provato verso la scena descritta. Il fastidio viene espresso in modo diretto mediante l'espressione *fottutissima famiglia patriarcale*, ma, come se non bastasse, Trevisan continua a scrivere:

Sulla frase che precede ho qualche dubbio, sia riguardo la struttura, sia rispetto al quadro d'insieme, di cui, a parte qualche fotogramma, in memoria non ho altro. Ma ho chiaro il ricordo emozionale, quel senso di fastidio, di rigetto all'idea di ritrovarmi un giorno al posto di uno di quei vecchi rimbambiti, così felici di ritirare la loro targa e il loro orologio, dopo una vita di lavoro, dalle braccine dei piccoli padroncini che crescono, e così contenti di ricevere dal padrone giovane una stretta di mano e una pacca sulla spalla, che non riuscivano a fare a meno di dimenarsi tutti, e davano l'idea di stare quasi per farsela addosso dall'emozione.²⁴⁴

Ancora una volta, dunque, il fastidio del protagonista verso l'argomento trattato viene espresso mediante un periodo lungo. In questo caso si noti anche l'aggiunta di una frase di commento metatestuale: *Sulla frase che precede ho qualche dubbio, sia riguardo la struttura, sia rispetto al quadro d'insieme, di cui, a parte qualche fotogramma, in memoria non ho altro*. Commentare immediatamente il periodo lungo è un meccanismo che Trevisan usa spesso: solitamente esprime giudizi sulla costruzione, oppure puntualizza o corregge qualche elemento. Anche questi commenti mostrano la

²⁴⁴ TREVISAN 2022, 271.

costruzione impulsiva dei periodi lunghi, Trevisan viene coinvolto dalla scrittura e, una volta che è riuscito a interromperla, si prende del tempo per commentare o correggere il tiro delle affermazioni fatte. Di seguito verranno riportati due commenti; i periodi lunghi a cui i commenti fanno riferimento verranno riportati in Appendice:

Riferito alla frase che precede, infine un cazzo, perché alla fine, quella vera, si veniva a scoprire, fatti due conti della serva, che ad aprire quella fottuta partita Iva ci avevo rimesso, e per far quadrare i conti ero stato costretto a intaccare i miei già magri risparmi, e se non avessi avuto i miei piccoli traffici di sostanze proibite dalla legge – un secondo lavoro che non mi pesava affatto, e che per fortuna non avevo abbandonato –, avrei dovuto addirittura chiedere un prestito.²⁴⁵

Qui mi fermo. Mi sembra abbastanza per dare l'idea di quanto facilmente mi ingarbugliassi in quel periodo.²⁴⁶

²⁴⁵ TREVISAN 2022, 174. Per il periodo lungo si veda Appendice 7.

²⁴⁶ TREVISAN 2022, 478. Per il periodo lungo si veda Appendice 22.

3.2 Seconda tipologia sintattica

La seconda tipologia sintattica prevede una costruzione più articolata dei periodi lunghi. Questi periodi lunghi iniziano dichiarando una parte della frase principale per poi interromperla con una serie di subordinate che la lasceranno sospesa o incompiuta fino alla conclusione del periodo. Come è stato mostrato in precedenza, spesso questa tipologia di costruzione ha il doppio obiettivo di mettere in risalto gli elementi che anticipano la principale e contemporaneamente di caricarla di senso. Anche in questo caso, come nella prima tipologia di costruzione sintattica, la frase principale si rivela molto più breve del resto del periodo: questo mostra ancora una volta come l'intento comunicativo sia molto più ampio e complesso rispetto al contenuto veicolato dalla frase principale. Si crea un meccanismo nel quale la necessità espressiva dell'autore vince sull'immediatezza comunicativa, per questo motivo la frase che veicola il contenuto principale viene frammentata all'interno del periodo o rimandata in posizione conclusiva.

Nei casi in cui la costruzione sintattica consiste nella frammentazione della frase principale i fenomeni di commento, correzione, esplicazione, sono quelli che interrompono e cadenzano lo svolgimento del periodo. Si veda il seguente esempio:

Perché quella vecchia fabbrica, per com'è costruita e dove, per l'idea di industria che presuppone, con la sua centrale idroelettrica che la rendeva autonoma, e anzi probabilmente produceva più energia di quanta non ne consumasse, e per come era organizzata internamente, i bagni degli operai, la mensa, i cartelli antinfortunistica opportunamente posizionati, tutto dà l'impressione che quell'idea di industria sociale, o capitalismo sociale che dir si voglia, pur con tutto il suo bagaglio di paternalismo, magari anche per certi versi profascista, fosse comunque migliore del nulla attuale.²⁴⁷

La frase principale è: *tutto dà l'impressione che quell'idea di industria sociale... fosse comunque migliore del nulla attuale*. Queste affermazioni, che portano avanti il piano principale del discorso, vengono interrotte da una serie di elementi: *Perché quella vecchia fabbrica*, seguita dalla specificazione *per com'è costruita e dove*. *Per l'idea di industria che presuppone* seguita dall'inciso *con la sua centrale idroelettrica che la rendeva autonoma* e dalla correttiva *e anzi probabilmente produceva più energia di quanta non ne*

²⁴⁷ TREVISAN 2022, 220.

consumasse. L'organizzazione interna della fabbrica viene esplicitata mediante un'elencazione: *i bagni degli operai, la mensa, i cartelli antinfortunistica opportunamente posizionati*. L'idea di *industria sociale* viene fatta seguire da una puntualizzazione seguita da altri due incisi che servono a specificare ulteriormente ciò che il narratore vuole dire. Questo periodo mostra anche come gli strumenti del testo individuati nel capitolo precedente concorrano alla frammentazione frasale e nell'allungamento dei periodi.

L'altra organizzazione testuale è quella che prevede l'esplicitazione della frase principale in posizione conclusiva. Questo meccanismo carica di significato il contenuto veicolato dalla frase principale. Si veda il seguente esempio tratto dal capitolo *Il mondo gira*. Il protagonista sta discutendo con X, lettera che viene utilizzata per indicare un famoso attore, che in quell'occasione si occupava della regia e messa in scena di due testi scritti da Trevisan. Fra i diversi elementi di discussione con il regista c'era il fatto che avesse scelto di rappresentare gli operai con la stereotipica tuta blu da lavoro. Trevisan si infervora per il fatto che la rappresentazione che si vuole dare alla scena si allontani così tanto dalla realtà dei fatti²⁴⁸. Trevisan scrive che *non fu facile spiegare a X quanto questi operai fossero irrimediabilmente estranei a quella sua immagine così arcaica*. Il periodo che contiene questa dichiarazione è così strutturato:

Non fu facile spiegargli che questi giovani «operai», che rifiutavano anche solo l'idea di indossare le scarpe antinfortunistica fornite dalla ditta perché gli facevano schifo esteticamente, che si facevano tutti almeno un paio di lampade la settimana, che si indebitavano per comprarsi una Golf Tdi del cazzo, o per passare un paio di settimane in uno spermodromo caraibico, che passavano i fine-settimana tra discoteche e after hours, spesso e volentieri impasticcati, la cui stragrande maggioranza si professava e votava a destra, ebbene, come dicevo, non fu facile spiegare a X quanto questi operai fossero irrimediabilmente estranei a quella sua immagine così arcaica da potersi considerare parte non dell'archeologia, ma della paleontologia industriale.²⁴⁹

Il periodo inizia dichiarando una parte della frase principale (*Non fu facile spiegargli che...*) che viene immediatamente interrotta da quattro subordinate aperte da un *che*

²⁴⁸ Rivendicando e sottolineando ancora una volta l'importanza della sua esperienza diretta nel settore lavorativo.

²⁴⁹ TREVISAN 2022, 502-03.

polivalente e un inciso dal contenuto generico (*la cui stragrande maggioranza si professava e votava a destra*). Una di queste subordinate è seguita dalla specificativa *o per passare un paio di settimane allo spermodromo caraibico*. Dopo tutte queste interruzioni sintattiche si torna alla principale tramite la formula *ebbene, come dicevo*, formula che ha una ricorrenza numericamente rilevante all'interno dei periodi che sono costruiti con questa seconda modalità sintattica. La principale viene ripresa con delle variazioni: *non fu facile spiegargli* diventa *non fu facile spiegare a X, che questi giovani operai* che diventa *quanto questi giovani operai*. Il fulcro della frase principale, dichiarato dopo tutte queste interruzioni, è *fossero irrimediabilmente estranei a quella sua immagine così arcaica*. Trevisan antepone sintatticamente le ragioni che lo portano ad affermare l'argomento esposto nella frase principale. La frase si conclude proponendo il meccanismo di relazione sostitutiva che sottolinea ulteriormente l'inadeguatezza della scelta portata avanti dal regista: *da potersi considerare parte non dell'archeologia, ma della paleontologia industriale*.

Un altro esempio di periodo lungo che presenta la stessa costruzione si trova nel capitolo *Il mondo gira* nel quale il protagonista spiega come il collega denominato “el Boa” arrivi a picchiare l'altro collega, denominato “il Gianlu”. La descrizione della scena si compone di dettagli e specificazioni che complicano la struttura sintattica, inserendosi come incisi, correzioni o esplicitazioni:

Come la rissa che scoppiò al Rebar , locale di Spiox frequentato da noi Opositori, in cui una sera, molto inopportuno, trattandosi della sera che seguì il giorno in cui el Boa, su soffiata del Gianlu, si era beccato il terzo foglio rosso in due mesi, con la conseguenza che, oltre ad aver perso centocinquanta carte di buoni pasto, che sono sempre centocinquanta carte, e oltre alle prediche, voleva dire anche aspettarsi come cosa certa una lettera di richiamo ufficiale, cioè *Un cartellino giallo del cazzo dio can!*, per usare le parole del Boa, che era anche un ultrà del Vicenza, *E io sono già diffidato cazzo!*, ancora el Boa, intendendo con questo che era la seconda lettera di richiamo ufficiale che riceveva quell'anno; se ne fosse arrivata una terza avrebbero anche potuto licenziarlo, e che arrivasse era molto possibile, dato il carattere fumantino del Boa e vista anche l'antipatia, assolutamente ricambiata, del Gianlu nei suoi confronti, e infatti non era la prima volta *Che quel figlio di troia me lo mette nel culo!*, così el Boa quella sera al Rebar, che si diceva essere convinto che anche l'altra volta fosse andata nello stesso modo, anche se non ne aveva le prove; ma ora le aveva, perché stavolta, mentre si fumava la sua canna del mattino, imboscato in cortile dietro un'accumulazione di bancali, si era accorto che il Gianlu l'aveva sgamato, ma il Gianlu non si era accorto che lui l'aveva sgamato mentre lo sgamava, e così lui, el Boa, era rientrato subito dopo il Gianlu e l'aveva visto andare diretto dal Camice Bianco, e parlottare con lui, e poi dopo un po', quella stessa mattina, ecco

quel foglio rosso che lo incendiò più di quanto si fosse mai incendiato prima, stadio a parte, tanto che a spegnerlo non bastò un pomeriggio di bestemmie e di maledizioni, di scatole sollevate con rabbia e bancali presi a calci; né bastarono a spegnerlo le tre, quattro, cinque birre che si era già bevuto, sempre bestemmiando, quella stessa sera, in compagnia di Xino, del Pelle, e di chi scrive, al *Rebar*, quando, ripeto: molto poco opportunamente, il Gianlu si presentò proprio lì, al *Rebar*, sapendo bene che quasi certamente ci avrebbe trovato el Boa e i suoi, cioè noi, e sapendo bene anche che quest'ultimo non avrebbe potuto che prenderla per la provocazione che in effetti era.²⁵⁰

Lo svolgimento della frase principale viene interrotto quasi immediatamente. La narrazione divaga approfondendo il perché fosse molto inopportuno che il Gianlu si fosse presentato al *Rebar*, ma tale spiegazione avviene prima della dichiarazione stessa della frase principale. Anche in questo caso, la narrazione si allarga in seguito a uno stato d'animo alterato di un personaggio, in questo caso quello del Boa. Si può notare anche l'utilizzo del discorso diretto inserito all'interno del periodo con la funzione di enfatizzare la scena narrata ed esprimere in modo migliore la rabbia del collega. Ci si soffermi sulle diverse porzioni in cui è diviso il periodo:

Come la rissa che scoppiò al *Rebar*, locale di Spiox frequentato da noi Oppositori, in cui una sera, molto inopportuno, trattandosi della sera che seguì il giorno in cui el Boa, su soffiata del Gianlu, si era beccato il terzo foglio rosso in due mesi, con la conseguenza che, oltre ad aver perso centocinquanta carte di buoni pasto, che sono sempre centocinquanta carte, e oltre alle prediche, voleva dire anche aspettarsi come cosa certa una lettera di richiamo ufficiale, cioè *Un cartellino giallo del cazzo dio can!*, per usare le parole del Boa, che era anche un ultrà del Vicenza, *E io sono già diffidato cazzo!*, ancora el Boa, intendendo con questo che era la seconda lettera di richiamo ufficiale che riceveva quell'anno

questa prima porzione è sintatticamente molto complessa. L'inizio della frase principale (*Come la rissa che scoppiò al Rebar*) è seguita da una serie di specificazioni e approfondimenti. L'inciso che appare subito dopo, *locale di Spiox frequentato da noi Oppositori*, specifica che cosa fosse il *Rebar*. Dopo l'inciso continua la frase principale: *in cui una sera, molto inopportuno*, formula che verrà ripresa solo alla fine del periodo per concludere la frase principale. Il periodo continua spiegando come mai fosse inopportuno che il Gianlu si fosse presentato al bar quella sera. Successivamente vengono spiegate le conseguenze derivanti dall'aver preso il foglio rosso: *aver perso centocinquanta carte di buoni pasto* (cosa che viene commentata così: *che sono sempre centocinquanta carte*), *le prediche, una lettera di richiamo ufficiale*, elemento che viene

²⁵⁰TREVISAN 2022, 552-53.

approfondito mediante la subordinata esplicativa aperta da *cioè* che riporta il discorso diretto *Un cartellino giallo del cazzo dio can!* e *Io sono già diffidato cazzo!*. Il periodo prosegue così:

se ne fosse arrivata una terza avrebbero anche potuto licenziarlo, e che arrivasse era molto possibile, dato il carattere fumantino del Boa e vista anche l'antipatia, assolutamente ricambiata, del Gianlu nei suoi confronti, e infatti non era la prima volta *Che quel figlio di troia me lo mette nel culo!*, così el Boa quella sera al *Rebar*, che si diceva essere convinto che anche l'altra volta fosse andata nello stesso modo, anche se non ne aveva le prove

il discorso si svolge in continuità con quello della porzione precedente. Al fatto che el Boa avesse ricevuto già due lettere di richiamo viene aggiunto: *se ne fosse arrivata una terza avrebbero anche potuto licenziarlo*. La porzione di periodo continua dichiarando il fatto che l'arrivo della terza lettera di richiamo *fosse molto possibile* ampliando il periodo con delle forme dell'esplicazione (*dato il carattere fumantino del Boa e vista anche l'antipatia... del Gianlu nei suoi confronti*), dell'approfondimento (*e infatti non era la prima volta Che quel figlio di troia me lo mette nel culo!*, *così el Boa quella sera al Rebar* a cui viene aggiunto *che si diceva essere convinto che anche l'altra volta fosse andata nello stesso modo*) e della correzione (*anche se non ne aveva le prove*). Questa porzione di periodo mostra l'enfasi e il tentativo di raccontare ciò che si sta ricordando in maniera rapida e impulsiva. La scena viene descritta in maniera molto nitida, rievocando anche le parole stesse de el Boa la cui agitazione sembra riversarsi anche sulla scrittura. Le considerazioni, infatti, non si fermano, la scrittura continua. Il fatto che el Boa non avesse le prove per incastrare il Gianlu viene negato immediatamente dopo:

ma ora le aveva, perché stavolta, mentre si fumava la sua canna del mattino, imboscato in cortile dietro un'accumulazione di bancali, si era accorto che il Gianlu l'aveva sgamato, ma il Gianlu non si era accorto che lui l'aveva sgamato mentre lo sgamava, e così lui, el Boa, era rientrato subito dopo il Gianlu e l'aveva visto andare diretto dal Camice Bianco, e parlottere con lui, e poi dopo un po', quella stessa mattina, ecco quel foglio rosso che lo incendiò più di quanto si fosse mai incendiato prima, stadio a parte, tanto che a spegnerlo non bastò un pomeriggio di bestemmie e di maledizioni, di scatole sollevate con rabbia e bancali presi a calci

questa porzione di periodo spiega come el Boa fosse riuscito ad entrare in possesso delle prove per poter affermare che il Gianlu faceva la spia sul suo conto. Il racconto viene portato avanti tramite una serie di forme ripetitive: *si era accorto che il Gianlu l'aveva sgamato, ma il Gianlu non si era accorto che lui l'aveva sgamato mentre lo sgamava*. La

scena viene descritta in modo molto schematico utilizzando frasi brevi e concise (*era rientrato subito dopo... l'aveva visto andare diretto dal Camice Bianco... e parlottare con lui*). Dopo di che viene esplicitata la scena del foglio rosso anticipata nella prima parte del periodo. L'enfasi posta sull'arrabbiatura indomabile del Boa, che porterà allo scoppio della rissa, continua anche nella parte seguente del periodo:

né bastarono a spegnerlo le tre, quattro, cinque birre che si era già bevuto, sempre bestemmiando, quella stessa sera, in compagnia di Xino, del Pelle, e di chi scrive, al *Rebar*, quando, ripeto: molto poco opportunamente, il Gianlu si presentò proprio lì, al *Rebar*, sapendo bene che quasi certamente ci avrebbe trovato el Boa e i suoi, cioè noi, e sapendo bene anche che quest'ultimo non avrebbe potuto che prenderla per la provocazione che in effetti era.

La conclusione viene introdotta grazie alla ripresa della frase principale: *quella stessa sera... quando... molto poco opportunamente*. Dopo la conclusione di questo lunghissimo periodo viene descritta la scena vera e propria della rissa. Questo, come è stato scritto nel primo capitolo, capita molto spesso: Trevisan anticipa delle scene importanti mediante i periodi lunghi, ma essi non contengono mai lo svolgimento del fulcro della scena. Il periodo lungo in questo caso ha l'obiettivo sia di porre l'enfasi sull'arrabbiatura del Boa, elemento che prepara il lettore alla descrizione della rissa, sia di approfondire le ragioni di tale arrabbiatura. La costruzione sintattica che rimanda la conclusione della frase principale in posizione finale spinge il lettore alla rapidità: nel voler sapere come termina il periodo per poterne comprendere il senso, la lettura si fa veloce e crea un effetto di enfasi e voracità che si addice particolarmente alla scena descritta.

Nell'esempio precedente si è visto come la frase principale possa essere messa in posizione conclusiva all'interno del periodo lungo. Si veda ora un esempio di periodo lungo in cui la frase principale viene frammentata:

O sarà che, proprio mentre lo stavo rileggendo, già dentro la mia seconda vita, per una strana coincidenza – ma non poi così strana dopotutto; la vita è piena di coincidenze almeno quanto l'orario dei treni –, essendo stato invitato a leggere nella città di *****, nell'ambito di una grande cosiddetta «maratona di lettura ad alta voce» consistente in una serie di piccoli eventi (letture) che avrebbero avuto luogo, nel corso della giornata, in vari quartieri della città, e si sarebbe infine conclusa, la sera, sul palco di non so più che teatro – o forse era una chiesa sconosciuta, perché ricordo un altare, dietro di me, a sinistra, mentre leggevo «in lontananza un uccello», frammento del tardo Beckett –; si sarebbe conclusa, dicevo, con un cosiddetto «grande evento finale» in cui si sarebbero succeduti, sullo stesso palco, tutti, o quasi, i lettori, in prevalenza scrittori, partecipanti alla manifestazione, e ciascuno avrebbe letto i suoi cinque-dieci minuti; ebbene,

essendo un noto scrittore satirico, con la sua zazzera bianca, tra i partecipanti anche a quell'evento finale, e avendo egli scelto di leggere per l'occasione l'incipit di *Lolita*, l'autore, che era chiamato a leggere dopo di lui, e si trovava perciò seduto in attesa ai bordi del palco, e che stava già rileggendo di suo *Lolita*, non poté fare a meno di ascoltarlo, e anche di guardarlo, e in definitiva di osservare da vicino il noto scrittore satirico leggere l'incipit di *Lolita*, e di sentirsi in imbarazzo per lui.²⁵¹

La frase è interrotta e ampliata da una serie di commenti, specificazioni e argomentazioni che di volta in volta vengono aggiunti a un determinato elemento. La prima porzione del periodo presenta una costruzione sintattica estremamente ambigua, in cui i nessi logici rimangono sospesi. Trevisan sta parlando del libro *Lolita*, sul quale ha un parere negativo. Il discorso si apre come già incompiuto: si tratta infatti della continuazione di alcune considerazioni esposte nelle frasi precedenti. Il protagonista racconta di aver assistito a una lettura di *Lolita* all'interno di una *maratona di lettura ad alta voce*. La lettura, fatta da un *noto scrittore satirico*, aveva riconfermato le impressioni di Trevisan sull'opera: "non più di un romanzo porno scritto molto bene"²⁵². Il racconto di questo episodio avviene in modo molto articolato. La prima porzione del periodo dovrebbe presentare l'argomento centrale, ovvero il fatto che il protagonista aveva partecipato alla maratona di lettura, ma l'elemento si perde all'interno della narrazione, nascosto fra i continui contrappunti (*già dentro la mia seconda vita*), commenti (*per una strana coincidenza*), frasi parentetiche (*– ma non poi così strana dopotutto e – o forse era una chiesa sconsecrata, perché ricordo un altare, dietro di me, a sinistra, mentre leggevo «in lontananza un uccello», frammento del tardo Beckett –*) e considerazioni divaganti (*la vita è piena di coincidenze almeno quanto l'orario dei treni*) che inseriscono un secondo livello alla narrazione. La seconda porzione del periodo cerca di riprendere lo svolgimento del discorso primario. La ripresa avviene in maniera esplicita mediante l'inserimento di *dicevo*. Viene approfondito il *grande evento finale*, elemento che viene introdotto perché è l'occasione nella quale il protagonista assisterà alla lettura di *Lolita*. In questa porzione si veda l'allargamento del periodo dato dalle specificazioni e correzioni: *tutti, o quasi, i lettori, in prevalenza scrittori, partecipanti alla manifestazione*. Il periodo continua con un'ulteriore ripresa con la quale si conclude: Le fila del discorso vengono riprese tramite la congiunzione *ebbene*. Questo meccanismo di

²⁵¹ TREVISAN 2022, 365-66.

²⁵² *Ibidem*, 365.

ripresa si trova in molti altri esempi di periodi lunghi che presentano questa seconda costruzione sintattica²⁵³. Il periodo soprariportato continua a essere instabile anche nel momento della dichiarazione dell'evento centrale. Viene esplicitato che nel grande evento finale, all'interno della maratona di letture a voce alta, *un noto scrittore satirico aveva scelto di leggere per l'occasione l'incipit di Lolita* e che il protagonista *non potè fare a meno di ascoltarlo... e di sentirsi in imbarazzo per lui*. Questa affermazione, di per sé, non conclude il ragionamento. La narrazione continua soffermandosi sul fatto che tale imbarazzo avesse fatto pensare al protagonista alla lettura che lui stesso doveva svolgere. Da qui parte un ulteriore periodo lungo nel quale si espone un ragionamento sul pubblico e su come vengono organizzate le maratone di lettura²⁵⁴. Il flusso narrativo viene bloccato e Trevisan scrive:

Un evento simile, una cosiddetta maratona di lettura ad alta voce; un noto scrittore satirico di una certa età che legge l'incipit di *Lolita*; come tutto questo abbia inficiato la mia personale lettura di *Lolita*. Ma ripartiamo da lui che legge e dall'effetto che ebbe su di me la sua lettura.²⁵⁵

La parte di capitolo che segue non arriva comunque a spiegare in maniera chiara perché quella rilettura avesse infastidito tanto il protagonista, ma Trevisan continua a descrivere il *noto scrittore satirico* e i suoi comportamenti ripugnanti:

E dicevano anche, questi scrittori e scrittrici di *****, che il Satirico fosse così ossessionato da *Lolita*, da portarsene sempre dietro una copia, o meglio, in un certo senso due, una cartacea, l'altra in carne e ossa.²⁵⁶

A queste considerazioni viene fatto seguire il commento:

Chissà se mi avrebbe procurato lo stesso fastidioso effetto senza quelle chiacchiere. Credo di sí, ma è un'altra delle cose che non saprò mai.²⁵⁷

In seguito, Trevisan inserisce il racconto della sua prima lettura di *Lolita*, avvenuta nelle pause pranzo mentre lavorava come muratore. L'esperienza lavorativa fu breve e poco piacevole. Il capitolo si conclude così:

²⁵³ Si veda Appendice 5, 8, 23, 25.

²⁵⁴ L'incipit di tale periodo è riportato all'inizio del capitolo.

²⁵⁵ TREVISAN 2022, 368.

²⁵⁶ *Ibidem*, 369.

²⁵⁷ *Ibidem*, 369.

Quanto a Lolita , che dire se non che, dopo due letture così, non me ne serve una terza per convincermi che, in molti sensi, non è libro per me.²⁵⁸

Questo capitolo si inserisce in un momento narrativo in cui il protagonista si sente particolarmente perso e confuso: la struttura divagante e incompleta del periodo lungo che lo apre e la strutturazione del capitolo stesso riflettono tale confusione.

²⁵⁸ TREVISAN 2022, 371.

3.3 Esempio conclusivo

Un ultimo esempio, che raggruppa e fornisce una sintesi degli elementi fino a qui analizzati è il periodo che descrive la strada *Double s 11*. Nel capitolo *Temporaneamente*, il protagonista lavora per qualche mese in un negozio. Il lavoro non soddisfa Trevisan, ormai deluso e scoraggiato dalle ultime vicende lavorative, e attraversa un periodo di forte depressione:

Disperazione, è per questo che scrivo, vale ora e valeva anche allora, mentre tornando verso casa ero caduto di nuovo nel buco nero di questi tristi pensieri, che sempre accompagnano il fallimento del momento, buco nero che ovviamente, col passare del tempo diventava sempre più profondo e sempre più nero.²⁵⁹

Il soggetto è perso, vive un momento di crisi personale e identitaria, e una delle poche cose che sembrano farlo stare meglio è percorrere la strada che lo porta al lavoro. Il periodo inizia descrivendo “uno dei punti di congestione più irrisolvibili della provincia” e continua dedicando un lungo estratto alla strada *Double s 11*. Il periodo è il più lungo di tutto il libro: dura circa quattro pagine. Si assiste a una fusione fra la bulimia della città e la confusione personale del protagonista. Il periodo viene introdotto così:

Verso Brendola, periferia diffusa di Vicenza Ovest, uscita autostradale di Montecchio Maggiore: a prescindere che uno ci vada in autostrada, da qui deve passare, cioè per uno dei punti di congestione più irrisolvibili della provincia.²⁶⁰

Questo frammento anticipa e introduce il periodo nel quale la narrazione, molto inarcata, si sviluppa esponendo il ragionamento del protagonista in merito alla strada *Double s 11* e alla funzione economica che potrebbe avere. Questo è l’inizio:

In questo punto nero, del raggio di circa un chilometro, tagliato in due dalla linea ferroviaria, e in tre dall’autostrada A4, un cavalcavia collega Alte Ceccato, di qua, cioè dalla mia parte, con Brendola, che è di là, e naturalmente convoglia anche tutto il traffico di umani e di merci proveniente dalle due rispettive direttrici, cioè quello da Lonigo e area relativa – vocazione prevalentemente agricola e artigianale –, di là, con tutto quello proveniente da Arzignano-Chiampo-Valdagno – devastati distretti industriali della pelle, del marmo e del tessile, che esportano e importano da e per tutto il mondo – di qua, collegamento che si incrocia con l’incessante traffico della *Double s 11* – tormentatissima strada, costellata di centri commerciali e artigianal-industriali in serie e discoteche e discobar, lap dance, sexi-shop, locali per

²⁵⁹ TREVISAN 2022, 564.

²⁶⁰ *Ibidem*, 565.

scambisti e locali notturni in generale, che riempiono lo spazio tra i paesi che, scorrendo, il traffico non smette di dividere in due;²⁶¹

l'incipit di questo periodo lungo presenta molti elementi caratteristici della scrittura di Trevisan. Sono presenti diversi elementi della precisione, come, ad esempio, l'indicazione sul fatto che il "punto nero" abbia un *raggio di quasi un chilometro*, e la dettagliata descrizione sul modo in cui le strade lo dividono (*tagliato in due dalla ferrovia, in tre dall'autostrada E4*). La struttura stessa della descrizione presenta uno schema abbastanza rigido: si parte descrivendo una parte (*di qua*) per poi passare a quella dopo (*di là*), schema che viene proposto per due volte. È possibile notare anche l'alto utilizzo delle subordinate parentetiche, che hanno lo scopo di commentare e approfondire il discorso principale. Il periodo continuerà per altre tre pagine concentrandosi sulla descrizione della strada *Double s II*, che in questa fase iniziale viene inserita nella narrazione come elemento secondario. La citazione stessa del nome della strada evoca nel narratore un'esigenza narrativa di approfondimento. La divagazione sulla strada si apre immediatamente dopo, tramite la parentetica che inizia per *tormentatissima strada*. Il periodo continua riprendendo la parola *strada*:

strada che non dorme mai, e, al calare delle tenebre, attraverso un processo di re-interpretazione spontanea degli spazi che andrebbe adeguatamente studiato da chi di dovere, essa si trasforma in uno dei più grandi spermodromi del cosiddetto Nordest, il che significa che si tratta di uno dei più grandi bordelli a cielo aperto d'Italia, cosa che l'autore, che ha avuto modo di vedere con i suoi occhi – e sentire con le sue orecchie eccetera x tutti e cinque i sensi – gli equivalenti romani, napoletani e milanesi, si sente di affermare con certezza;

la descrizione e definizione della *Double s II* vengono approfondite mediante questo rilancio narrativo. Si noti il processo di specificazione ed esplicazione dato dalla frase esplicativa: *il che significa che*. In questo caso la scrittura presenta dei segni di approssimazione: si noti l'utilizzo del segno *x* al posto della formula allungata *per*; in questo periodo si scorgono anche altre scelte redazionali che escono dalle norme convenzionali, come ad esempio le scritte in maiuscolo che servono a mimare le insegne dei cartelli (si veda poco sotto). Il discorso continua riacciandosi all'affermazione *un processo di re-interpretazione spontanea degli spazi che andrebbe adeguatamente studiato da chi di dovere*, che viene commentata e rivista:

²⁶¹ TREVISAN 2022, 565- 68.

anzi, e per gli stessi motivi, avendo cioè l'autore avuto modo di frequentare saltuariamente, ma per un certo periodo della sua vita anche con una certa regolarità, gli equivalenti europei del Double s 11, cioè il nostro bordello a cielo aperto a sviluppo lineare, nostro in quanto eccellenza veneta, e vicentina in particolare, di città come Amsterdam e Amburgo, che sono appunto famose in tutto il mondo per i loro quartieri a luci rosse, ebbene se devo paragonare il Double s 11 a uno di questi spermodromi europei che godono di fama mondiale, non posso che arrivare alla conclusione che, come al solito, noi veneti, e vicentini in particolare, siamo senz'altro capaci di fare, sia in qualità che in quantità, ma non siamo capaci di venderci;

il protagonista dichiara, dunque, di voler esprimere dei pareri sulla *Double s 11*, considerando la sua esperienza abbastanza valida per farlo. Si noti come la formula *gli stessi motivi* venga fatta seguire da una subordinata esplicativa che approfondisce e specifica ciò che l'autore intende (*avendo cioè l'autore avuto modo di frequentare saltuariamente ... gli equivalenti europei della Double s 11*). Questa specificazione viene interrotta da una frase avversativa *ma per un certo periodo della sua vita anche con regolarità*. Si assiste a un'altra subordinata esplicativa: *cioè il nostro bordello a cielo aperto a sviluppo lineare*, seguita da un inciso che ha lo scopo di specificare ulteriormente ciò che il protagonista sta intendendo: *nostro in quanto eccellenza veneta*, seguito dall'ulteriore specificazione *e i vicentini in particolare*. La parte del periodo si conclude con la dichiarazione *noi veneti... siamo senz'altro capaci di fare... ma non siamo capaci di vendere*. Questa affermazione viene motivata e approfondita nelle successive tre parti del periodo. La prima:

al contrario: anziché prendere atto della situazione e sfruttarla a nostro vantaggio, regolarizzando il tutto con il minimo necessario di burocrazia, cosa che farebbe emergere il lavoro nero e creerebbe nuove e concretissime opportunità di lavoro, in particolar modo per i giovani, e le giovani, e al contempo migliorerebbe anche la qualità di vita di tutte quelle lavoratrici e lavoratori extracomunitari ora costretti alla clandestinità, nonché dei loro clienti;

continuando così:

anziché approfittare dell'occasione per creare una zona franca, o magari un distretto, anzi *il distretto a luci rosse della metropoli Nordest* – visto che continuamente ci dicono che bisogna pensare a questo territorio come a una gigantesca metropoli, noi così pensiamo –, e poi subito depositare il marchio Double s 11, aprire due tre Bulldog Cafe, e altrettanti Hard Rock Cafe – e visto che ci siamo almeno altrettanti coffee shop –, e seminare un po' di lampioni stradali a luce rossa nei tratti strategici, adeguatamente segnalati da cartelli stradali recanti la scritta LUOGO D'INTERESSE, e magari individuare una serie di percorsi tematici, tipo *Strada dello scambista*, o *Discovering Africa*, o *Due East*, anch'essi adeguatamente segnalati, e poi far

stampare delle magliette marchiate Double s 11 – *The District* da vendere presso gli uffici del turismo, i punti vendita autostradali eccetera;

in questo caso, la formula conclusiva *eccetera* che solitamente viene utilizzata per dare un termine e una limitazione ai periodi lunghi viene inserita all'interno del discorso. Si noti come l'utilizzo sia sempre lo stesso: la voce narrante si sta perdendo in discorsi secondari ed è necessario limitarla. La parte di periodo sopra riportata presenta una delle classiche costruzioni di approfondimento, correzione e specificazione che portano all'allargamento dei periodi lunghi. La *creazione di una zona franca* innesca una serie di specificazioni e correzioni: *o magari un distretto, anzi il distretto a luci rosse della metropoli Nordest*, seguita da una parentetica di commento che inserisce un piano secondario del discorso. La descrizione sul come trasformare la *Double s 11* in un distretto a luci rosse avviene mediante l'elencazione di elementi coordinati tra loro tramite la congiunzione *e*. In questo caso, la coordinazione è una coordinazione testuale, che richiama la sintassi additiva: *e poi subito depositare..., e seminare un po' di lampioni..., e magari individuare... e poi far stampare le magliette*. Il ragionamento portato avanti da queste due parti di periodo viene concluso così:

ebbene, anziché fare tutto questo, dicevo, cioè del sano e buon marketing, noi veneti, e vicentini in particolare, seguiamo la nostra natura e, in ordine frammentato, remiamo contro;

si noti l'utilizzo dell'avverbio *ebbene* utilizzato per riprendere il filo del discorso. La frase presenta una subordinata esplicativa, che specifica e approfondisce la formula generica *tutto questo*, e una serie di incisi (*e vicentini in particolare, in ordine frammentato*) che interrompono la frase. Il fatto che i veneti “remino contro” al marketing viene argomentato elencando i provvedimenti che impediscono la cosa:

da qui le pattuglie di carabinieri, polizia e vigili urbani che vanno su e giù con regolarità, rendendo i traffici, ma soprattutto il traffico, più nervoso, favorendo gli incidenti stradali, anziché prevenirli;

in questa porzione è possibile notare l'utilizzo delle due forme correttive *ma soprattutto il traffico* e *anziché prevenirli*. L'argomentazione continua così:

allo stesso modo, anche le varie ordinanze antiprostituzione, emanate, ognuno per conto suo, dai vari sindaci dei comuni del *distretto*, a parte qualche pagina di giornale, aggiungono solo altro nervosismo, e contribuiscono a frammentare ulteriormente il territorio, stavolta sul piano giuridico-amministrativo; poi, ogni tanto, a seconda della congiuntura politico-amministrativa, ecco qualche retata, o il picco di zelo di

qualche polizia municipale e relativa decimazione casuale – qualche multa salatissima bisogna pur comminarla, altrimenti, niente pagina di giornale, e intervista alla televisione locale eccetera;

Il narratore rischia, per la seconda volta, di farsi travolgere dalla foga narrativa, e nuovamente viene inserita la formula *eccetera*. La narrazione torna sui suoi passi, portando il periodo alla conclusione:

insomma di tutto!, i nostri politici e i nostri amministratori fanno di tutto per ostacolare quel che basterebbe assecondare per mettere Vicenza nelle condizioni di non aver piú nulla a invidiare, per qualità, quantità e giro d'affari, ai piú grandi e rinomati quartieri-bordello del mondo, e questo signori, è inspiegabile, inspiegabile... *si schiarisce la voce* – «si schiarisce la voce» è una didascalia – Pausa²⁶²

La narrazione diventa bulimica: il protagonista e lo scrittore sembrano essere del tutto immersi e trasportati dal caos cittadino. La voce autoriale interrompe il flusso con l'esclamazione: *insomma di tutto!*. La narrazione continua mostrando uno stato di agitazione evidente, che raggiunge il suo culmine con la ripetizione: *è inspiegabile, inspiegabile*. Questo elemento sembrerebbe inserire lo spunto per un ulteriore sfogo autoriale, ma viene subito interrotto da una frase in terza persona singolare: *si schiarisce la voce*, della quale viene specificato fra lineette «*si schiarisce la voce*» è una didascalia. E poi la chiusura netta: Pausa.

La narrazione, interrotta dalle considerazioni sulla *Double s II*, viene ripresa qualche riga dopo:

Tornando all'essenziale, la Ss 11 Vicenza-Verona, con tutti i suoi annessi e connessi, correndo parallelamente alla linea ferroviaria e all'autostrada, taglia il nostro punto nero di congestione in quattro.²⁶³

Il narratore, nel voler dichiarare che la strada ss 11 tagliava in quattro parti il *punto nero di congestione*, si perde e divaga all'interno della descrizione. Così tanto che dovrà limitarsi varie volte tramite l'inserimento di ben due *eccetera* e la limitazione della voce autoriale in chiusura. Trevisan commenta questa divagazione narrativa così:

Chiedo scusa: ogni tanto la scrittura mi prende la mano, la narrativa mi diventa teatro, e oltretutto monologo, forma pericolosa per me stesso e per gli altri, che mi inquieta perché mi ricorda il mio personale incessante monologo, e sí: bella è soltanto la lotta, ma il monologo è lotta di se stessi con se stessi, e per uno che ne uccidi, dieci tuoi rinascono, e così finisce che uno si distrae e prende un'altra strada, proprio come è appena

²⁶² TREVISAN 2022, 565-68.

²⁶³ *Ibidem*, 568.

successo. Però, forse, mi dico scrivendo, per una volta, la cosa ha un senso, visto che siamo capitati proprio nell'occhio di uno dei peggiori punti di congestione della metropoli, così che anche il flusso di parole si prende nel vortice e finisce per attorcigliarsi su se stesso.²⁶⁴

Trevisan dichiara il collegamento fra la *congestione della metropoli* e il flusso delle parole. Il narratore descrive e rivive la strada nella sua mente, evocandone il traffico e le numerose considerazioni che gli erano venute alla mente e sulle quali probabilmente aveva riflettuto a lungo. La densità di questi pensieri si riversa nella scrittura, creando una sintassi lunga e complessa, nella quale l'autore stesso rischia di perdersi più volte, senza lasciare la possibilità al lettore di sfuggirne. In questo caso, a differenza di molti altri precedentemente analizzati, la narrazione all'interno del periodo lungo è sfrangiata: il senso logico delle affermazioni e la consecuzione degli argomenti non sono immediati. Il periodo presenta una serie di riferimenti interni troppo distanti fra loro per essere ricordati: ad esempio, nella parte iniziale ci si riferisce al punto di congestione come al *distretto*, appellativo che viene utilizzato anche nella parte conclusiva, dove ormai il lettore ha perso quel riferimento.

Da questa foga narrativa è possibile anche scorgere la passione e l'affetto che Trevisan provava per questi argomenti. Poche pagine dopo scrive:

Non è vero che le zone industriali sono tutte uguali. Lo dice chi non le conosce.²⁶⁵

Affermazione che rimarca ancora una volta il suo stretto legame e la sua conoscenza approfondita delle zone industriali del Veneto. D'altronde, la periferia vicentina, la sua struttura urbana e la sua architettura sono uno degli argomenti più ricorrenti all'interno delle opere di Trevisan²⁶⁶. Il rapporto fra Trevisan e il paesaggio è spesso un rapporto ossessivo e di turbamento. In questo caso, però, la relazione con l'ambiente è ancora più stretta: il periodo prende inizio descrivendo il *buco nero* della città, formula con la quale lo scrittore ha anche descritto il suo malessere interiore. Ambiente esterno, emozioni e scrittura diventano un tutt'uno all'interno del periodo: confusione, malessere ed eccesso si manifestano in tutti e tre gli ambiti. La coincidenza fra stato d'animo e scrittura è stata già mostrata in diversi esempi di periodi lunghi. D'altronde, rimane nell'opera uno

²⁶⁴ TREVISAN 2022, 568.

²⁶⁵ *Ibidem*, 569.

²⁶⁶ TOMASI VAROTTO 2012, 328.

strettissimo legame fra scrittura e vita, dove la stabilità mentale dell'io si lega strettamente all'esito della scrittura stessa:

Perché se qualcuno non ti vuole e basta ci puoi sempre lottare, ma se qualcuno non ti vuole e ti tollera, finisce che, senza accorgersene, uno si ritrova a lottare con se stesso, cosa che non potevo assolutamente permettermi, visto che, per via della scrittura, ero già in lotta con me stesso per conto mio, e non avrei retto, o non avrebbe retto la scrittura, che è lo stesso.²⁶⁷

Nei momenti in cui il protagonista è perso, confuso, arrabbiato, la narrazione si allarga, si disperde, si fa intricata: in questo senso i periodi lunghi possono essere considerati come la massima espressione dell'io autoriale all'interno di *Works*.

²⁶⁷ TREVISAN 2022, 525.

3.5. Bernhard e il primo Trevisan

Per comprendere meglio il legame fra Bernhard e Trevisan, accennato nella parte introduttiva, verranno analizzati e comparati due estratti da *Il nipote di Wittgenstein* e *I quindicimila passi*.

*Il nipote di Wittgenstein*²⁶⁸ è un racconto scritto da Bernhard nel 1982. Ecco un periodo estratto dall'opera:

Ma non è lei, la persona della mia vita, la protagonista delle annotazioni che sto prendendo, per me, a proposito di Paul, e benché a quell'epoca, quando io ero immobilizzato sul Wilhelminenberg, isolato, espulso, rifiutato da tutti, lei abbia svolto la parte più importante nella mia vita, nella mia esistenza, ciò nonostante il protagonista di queste annotazioni è lui, il mio amico Paul che a quell'epoca era come me immobilizzato sul Wilhelminenberg, isolato, espulso, rifiutato da tutti, è lui la persona che ancora una volta voglio mettere a fuoco con queste annotazioni, con questi brandelli di ricordi che nel momento stesso in cui mettono in chiaro la situazione del mio amico, una situazione senza vie d'uscita, dovranno riportare alla mia memoria anche la situazione in cui io mi trovavo allora, una situazione parimenti senza vie di uscita, perché così come Paul era allora di nuovo capitato in uno dei vicoli ciechi della sua vita, anch'io ero capitato, o anzi, per essere più esatti, ero stato cacciato a viva forza in uno dei vicoli ciechi della mia vita.²⁶⁹

Due delle caratteristiche principali di questa scrittura sono la sintassi lunga e le ripetizioni. Le ripetizioni svolgono una funzione di accompagnamento del lettore all'interno del periodo creando un meccanismo di continua specificazione e ripresa. Ad esempio, la parola *annotazioni* si trova all'inizio del periodo dichiarando che la persona di cui si stava fino a quel momento parlando *non è la protagonista delle annotazioni*, successivamente si troverà la dichiarazione *il protagonista di queste annotazioni è lui*, elemento che viene ribattuto poco più avanti sempre utilizzando la ripetizione della parola (*la persona che ancora una volta voglio mettere a fuoco con queste annotazioni*). La ripetizione assume un ruolo di specificazione e correzione di ciò che l'autore ha affermato. Un'altra formula che viene utilizzata due volte è *immobilizzato sul Wilhelminenberg, isolato, espulso, rifiutato da tutti*. La ripetizione in questo caso viene utilizzata per sottolineare la stessa condizione in cui il protagonista e l'amico si trovano. Questa *situazione* viene più volte

²⁶⁸ BERNHARD 2021.

²⁶⁹ *Ibidem*, 27.

sottolineata tramite il ribattimento della parola nella parte conclusiva: *la situazione del mio amico, una situazione senza vie d'uscita, la situazione in cui mi trovavo, una situazione senza parimenti vie d'uscita*. A sottolineare il parallelismo della condizione che i due amici stanno vivendo viene utilizzata un'ultima ripetizione in chiusura: l'amico era *capitato in uno dei vicoli ciechi della sua vita*, così come il protagonista era *stato cacciato a viva forza in uno dei vicoli ciechi della sua vita*.

La stessa lunghezza dei periodi e l'utilizzo frequente delle ripetizioni si trova anche ne *I quindicimila passi*. Si veda questo esempio:

Forse, mi ero detto, è proprio questo il motivo per cui non me ne vado: perdo troppo tempo a fare la valigia, la testa totalmente occupata dal pensiero della valigia, da quali capi di vestiario devo mettere nella valigia, in che quantità, in che modo, quali libri devo assolutamente portare con me, quali invece posso lasciare dietro di me, quali penne, quale spazzolino, quale dentifricio, le lamette o il rasoio elettrico? – se le lamette, allora la schiuma da barba, se il rasoio elettrico, niente schiuma –, andrò in un paese caldo oppure in un paese freddo? – se caldo, allora vestiti leggeri, se freddo, vestiti pesanti –, e questo e quello, se questo, allora quello, ma quello, allora questo, se quell'altro, quest'altro, oppure niente altro, ma sempre saltava fuori qualcos'altro, un nuovo problema, un nuovo dilemma, infiniti problemi per infiniti dilemmi, e di problema in problema, dilemma per dilemma, la determinazione viene meno e non parto.²⁷⁰

Il periodo è molto lungo e presenta una costruzione sintattica complessa. La frase principale (*è proprio questo il motivo per cui non me ne vado: perdo troppo tempo a fare la valigia*) viene dichiarata subito, ed è seguita da una serie di subordinate che si rilanciano a vicenda. L'ossessività di questa scrittura, molto vicina a quella di Bernhard, è data dalle ripetizioni frequenti, che vengono utilizzate come meccanismo di rilancio narrativo. Si noti come si parta da un elemento le cui ripetizioni portano a individuare un ulteriore elemento che a sua volta verrà ripetuto, e così via. La parola *valigia* è la prima a essere ripetuta: viene riportata tre volte in posizione conclusiva di tre frasi consecutive. Successivamente viene ripetuto il sintagma interrogativo *in che*, prima con *in che quantità* poi con *in che modo*; per poi passare alla ripetizione dell'aggettivo interrogativo *quale* declinato in *quali libri, quali invece, quali penne, quale spazzolino, quale dentifricio*. La ripetizione di alcuni sintagmi continua fino alla fine del periodo. Il personaggio non vuole partire perché è spaventato da ciò che il suo viaggio potrebbe portargli, eppure, non riuscendo ad ammettere i motivi reali di tale timore attribuisce la ragione della mancata

²⁷⁰ TREVISAN 2007, 16-17.

partenza alla valigia, elemento che dà il via a una catena di considerazioni che lo portano a non partire. La ripetizione di parole e di formule crea l'immagine di un personaggio ossessivo e paranoico, intrappolato nelle sue turbe e paure. Un elemento molto frequente ne *I quindicimila passi* sono le forme indefinite contenute in questi periodi lunghi. In questo caso, infatti, la parte conclusiva del ragionamento viene affidata a dei pronomi dimostrativi e a delle formule generiche (*questo, quello, quell'altro, quest'altro, niente altro*), elementi che hanno la funzione di restituire l'idea di un pensiero confuso e, in quanto ossessivo, che necessita di essere espresso com'è più che di definire qualcosa. Queste ripetizioni e queste forme indefinite assumono una funzione espressiva: mostrano la confusione mentale del protagonista e l'indecisione che lo porta a decidere di non partire (*alla fine la determinazione viene meno e non parto*).

I due estratti mostrano, dunque, alcune somiglianze fra le scritture dei due autori ma anche degli esiti molto diversi: nel primo caso la ripetizione serve ad avvicinare il protagonista al personaggio, nel secondo caso ha, invece, la funzione di esprimere l'indecisione del protagonista. Il legame con Bernhard, in Trevisan, rimane attivo su altri fronti in maniera più netta: nell'utilizzo dei *verba dicendi* e sulla stratificazione dei piani discorsivi.

Appendice

(1) Quella stessa sera, a ora di cena, cioè alle sette, non un minuto di piú né uno di meno, e guai ad arrivare in ritardo, specie se a cena c'era anche mio padre, cosa non scontata, visto che era un poliziotto, oltretutto della celere, che all'epoca, cioè nei primi anni Settanta, voleva dire sei giorni di servizio la settimana, turni notturni, e orari cosiddetti elastici, naturalmente elastici sempre nel senso dell'estensione; quella sera, dicevo, proprio approfittando della presenza di mio padre, certo che solo lui, in quanto maschio, avrebbe potuto capire la mia frustrazione e la disperazione causatami dalle umiliazioni che quotidianamente ero costretto a subire, essendo io l'unico maschio di via Dante ad andare in giro con una bicicletta senza palo, presi coraggio e mi lanciai in un'accurata esposizione di dette quotidiane umiliazioni, e dei coglionamenti continui cui i miei coetanei spietatamente mi facevano oggetto, per non parlare dei ragazzi piú grandi; Addirittura i piú piccoli mi coglionano perché vado in giro con quella stupida bicicletta da donna senza palo, dissi a mio padre, mi prendono in giro e poi scappano sulle loro minibiciclette col palo, e io li inseguo con la mia bicicletta senza palo, ma quasi sempre non riesco a raggiungerli, perché anche loro, che pure sono piú piccoli, mi lasciano indietro; e poi la bicicletta non è neanche mia, dissi a mio padre quella sera a cena, perché se mia sorella, che ormai non la usa quasi piú, decide che vuole andare a farsi un giro, sono costretto a lasciargliela; perché è sua e non è mia; ed è sua perché a mia sorella, quando aveva esattamente la mia età, avete comprato la bicicletta, e gliel'avete comprata da donna, non da uomo; e prima di quella, gliene avevate comprata un'altra, usata è vero, però anche quella da donna, e cosí io, che sono venuto dopo, sono sempre stato costretto ad andare in giro con una bici da donna; almeno l'altra, quella piú piccola, era diventata mia, mentre questa, dissi, non è nemmeno mia; mi metto d'accordo con i miei amici per andare via in bicicletta, e poi, all'ultimo momento non posso piú andare, magari perché mia sorella deve andare a fare un giro con i suoi amici, e cosí mi ritrovo a piedi, da solo; e che non ne potevo piú, dissi a mio padre, che era un'ingiustizia, ecco, una vera ingiustizia.²⁷¹

(2) Per ora limitiamoci a rilevare come quel primo anno di geometri, che avevo portato avanti di malavoglia, con risultati altalenanti, salvandomi solo ed esclusivamente grazie al mio ottimo rendimento in materie che, a parte il disegno tecnico, disciplina in cui avevo inaspettatamente ottenuto il voto piú alto non solo della mia classe, ma di tutto l'istituto, non erano certo ritenute fondamentali, come italiano, storia e storia dell'arte; quel primo tormentatissimo anno, dicevo, aveva riempito di incertezze circa il mio futuro non solo me, ma anche i miei genitori e specialmente mia madre, cosa che sicuramente aveva influito non poco sul tenore dei loro discorsi, ma è piú giusto dire prediche, come detto sempre piú spesso incentrate sulla dicotomia lavoro/studio, cosí che continuamente mi veniva ripetuto che o mi facevo venir voglia di studiare, o dovevo decidermi ad andare a lavorare, che una bocciatura non sarebbe stata tollerata eccetera.²⁷²

²⁷¹ TREVISAN 2022, 7-8.

²⁷² *Ibidem*, 18-19.

(3) Per quel che ricordo, niente di così terribile, solo che, come Sciascia, pur non avendo all'epoca ancora letto Sciascia, dicevo, cioè scrivevo, che non ero con le Brigate Rosse, ma certo non ero con lo Stato; e poi avevo scritto anche che, tutto sommato, pur non appoggiando i terroristi, trovavo positivo, anzi sano, che determinate categorie di persone, abituate a dire e a fare il cazzo che volevano senza dover rispondere a niente e a nessuno, si trovassero ora ad aver paura anche solo a uscire di casa; e poi, adesso che mi viene in mente, avevo anche scritto che non credevo affatto alla cosiddetta nonviolenza, e che, se si decide di scendere in piazza, bisogna essere pronti a scontrarsi con la polizia, altro che porgere loro dei fiori!; per quanto mi riguarda, ricordo di aver scritto, l'unico modo di porgere dei fiori a un poliziotto è gettandoli dalla finestra, possibilmente in un vaso; e, a proposito di Moro, del suo rapimento e della sua uccisione, ebbene del fatto in sé non scrissi nulla; ma che fosse un eroe, come qualcuno diceva, o un martire, come diceva qualcun altro, o addirittura un santo, no, su questo non ero affatto d'accordo; al contrario: un uomo di potere come tanti altri, uno dei tanti grigi e famigerati uomini di potere democratico-cristiani che imperversavano in quegli anni; uno che, alla fine, voleva solo salvarsi, non certo un eroe, ma uno che, per salvarsi, era disposto a scrivere e a dire qualsiasi cosa, non certo un martire, né un santo; i martiri, come mi avevano insegnato le suore all'asilo, si rifiutavano di cedere e preferivano morire, non senza prima essere stati torturati a lungo e orrendamente, motivo per cui diventavano poi santi; e che Moro non fosse un santo, ricordo di aver scritto, lo provava anche il fatto che il suo segretario, che tra l'altro era di Vicenza, fosse ora indagato per questioni di tangenti eccetera.²⁷³

(4) A terra, tutto intorno, erba rada, quasi assente, per un semicerchio del raggio di qualche metro; e bottiglie di birra vuote – per lo più Ceres, Heineken, Peroni Nastro Azzurro –, lattine – ancora Peroni, ancora Heineken –, tappi di bottiglia – stessi marchi –, filtri di cartone – i miei li riconosco, molto più lunghi e più fini degli altri (era mia caratteristica rollare canne molto lunghe e sottili, usando per filtro un biglietto del bus arrotolato per lungo) –, infinite cicche di sigarette, e pacchetti di sigarette e di cartine vuote.²⁷⁴

(5) Il fatto stesso che io fossi effettivamente lì davanti a lui per la terza volta, che gli avessi portato quei nuovi disegni, così diversi dai primi, da cui, a prescindere dal contenuto, risultava evidente tutta la cura e il tempo che avevo investito; e che avessi avuto la determinazione e la costanza necessarie a passare di nuovo attraverso lo sbarramento della sua segretaria, pur opportunamente istruita, e così di nuovo fossi riuscito a parlare direttamente con lui, che non se l'era sentita di dirmi di no al telefono, ebbene, alla fine, mi disse, tutto questo lo fece decisamente sentire in imbarazzo, lui che non era mai in imbarazzo davanti a niente e a nessuno; tanto in imbarazzo, da sentirsi costretto a essere diretto, a dire chiaramente di no; oppure di sí.²⁷⁵

²⁷³ TREVISAN 2022, 48-49.

²⁷⁴ *Ibidem*, 91.

²⁷⁵ *Ibidem*, 135.

(6) Laurea in Architettura sí, ma a indirizzo storico, e con una tesi non qualsiasi, centrata sulla figura di Vincenzo Scamozzi, tesi ampiamente e sapientemente utilizzata, nonché opportunamente citata, ma forse non abbastanza valorizzata, dal suo stesso relatore, il professor Manfredo Tafuri, titolare della cattedra di storia dell'architettura all'università Ca' Foscari di Venezia, ovvero il maggiore e piú influente critico di architettura di fine Novecento, e non parlo solo dell'Italia, in un suo libro – e non posso lasciare l'argomento senza ricordare che, per parte mia, considero Tafuri scrittore raffinato, da cui si può rubar molto, cosa che naturalmente ho fatto; peccato che poi, sul versante della baronia, giacché sembra inevitabile che un professore universitario, a prescindere dal suo valore, debba anche essere un cosiddetto barone, e Tafuri, del cui indiscutibile valore abbiamo già detto, e anzi forse proprio per questo, lo era come e piú degli altri; ebbene, dicevo, peccato che, a causa delle nomine caldegiate dal succitato barone, si stia ancora pagando dazio, e a Vicenza forse piú che altrove.²⁷⁶

(7) Se prima avevo dei dubbi, ora, dopo un anno di pseudo - libera professione, ero certo che tutto ciò che essa comportava non faceva per me, che non ero mai a mio agio con i committenti, suoi o miei era lo stesso; che odiavo dover trattare con i funzionari pubblici, spesso arroganti e mal disposti, rosi dalla frustrazione, come se fossero lí per forza, e non perché l'avevano voluto, e voluto al punto da studiare per poi fare uno o piú concorsi, e tutto solo per essere lí dove, a sentirli e a vederli, non avrebbero mai voluto essere, a fare un lavoro che non gli piaceva, oltretutto pagati poco e senza nessuna soddisfazione, sempre a sentir loro; o al contrario per niente frustrati, anzi con l'aria di uomini per così dire realizzati, e non sapevo (non so), quale fosse (sia) peggio, se il geometra frustrato o quello realizzato, dato che quest'ultimo spesso veste abiti firmati, guida un'auto che non potrebbe permettersi, e in definitiva ha un tenore di vita che il suo stipendio non gli permetterebbe mai, se non attraverso l'uso privato della sua funzione pubblica, o del tempo e degli strumenti pubblici, come quei dipendenti del Catasto a cui eravamo soliti affidare i rilievi topografici, che essi eseguivano per noi appunto in orario d'ufficio, con strumenti d'ufficio, e che poi naturalmente venivano pagati in nero – sono passato al presente così, senza batter ciglio, perché penso sia lo stesso anche ora, pur non avendo piú da molto tempo un contatto così continuativo e diretto con il sottobosco burocratico-amministrativo dello Stato –; infine, ma non perché sia meno importante, mi ero reso definitivamente conto di essere un tecnico e non un cosiddetto creativo – parola orrenda, che nasceva in quel periodo, come molte altre parole e cose orrende –, ovvero la mia concezione di design era quella di Dieter Rams, non certo di Ettore Sottsass.²⁷⁷

(8) Ora: a chi aveva l'età della ragione, non sarà difficile ricordare la scura ombra dello scudo crociato che, in quei primi anni Ottanta, gravava sull'Italia in generale, e sul Veneto in particolare, da ormai un quarantennio; ombra al riparo della quale la cosiddetta politica locale, come oggi si usa dire, si era radicata e aveva prosperato, dando vita al relativo e ormai putrescente sottobosco, là dove lavorano gli enzimi 20, siano essi architetti, ingegneri, geometri, dipendenti pubblici, imprenditori eccetera; ebbene, dicevo, il fatto

²⁷⁶ TREVISAN 2022, 158.

²⁷⁷ *Ibidem*, 173-74.

che il padre democristiano democristiano e amico intimo di Mariano Rumor non avesse mai ricavato un soldo, né dal suo far politica con la Dc, né dall'amicizia con uno dei suoi esponenti all'epoca piú potenti, questo sí mi aveva sorpreso. All'idea di un democristiano onesto non ero preparato.²⁷⁸

(9) Tutt'altro tipo, sempre calmo, pacato, con un che di morbido, sia nel fisico che nell'atteggiamento, il quale, dopo il diploma, aveva trovato subito la sua strada, e senza incertezze l'aveva imboccata, andando subito a lavorare nello studio, del tutto fuorilegge, di due dirigenti del catasto, i quali, tanto in orario d'ufficio che fuori dall'orario d'ufficio, si facevano per l'appunto gli stracazzi loro, nell'ufficio pubblico come in quello privato, e siccome nel tempo, approfittando delle loro cariche pubbliche, e del potere ad esse connesso, e delle conoscenze, a volte vere e proprie piccole sudditanze, cosí acquisite, ed avendo anche libero e illimitato accesso, in quanto parte integrante delle loro funzioni pubbliche, al cosiddetto catasto edilizio urbano, dove sono per l'appunto catalogate tutte le proprietà urbane e i loro intestatari, quando uno, ma piú spesso una – le femmine, si sa, vivono piú dei maschi – di questi intestatari era vecchio/a abbastanza, e magari anche solo/a abbastanza, come avvoltoi facevano in modo, attraverso le loro conoscenze, di arrivare a lui o a lei, ed avendo entrambi piú che sufficiente pelo sullo stomaco, circuirlo/a, volteggiando in cerchi sempre piú stretti intorno alla sua ormai prossima carcassa, per cercare di ricavarne qualcosa, prima che fosse troppo tardi – molti di questi vecchi, ma soprattutto vecchie, hanno la disgraziata abitudine di morire lasciando tutto alla Chiesa –, giacché una grossa parte del loro lavoro era appunto quella di mediatori; e lí, nello studio dei due parassiti, portando avanti i lavori dai due illecitamente raccolti, si era fatto le ossa, mentre nel frattempo, com'era stato del resto il caso anche del mio amico e ora datore di lavoro, un altro professionista iscritto da almeno dieci anni all'albo dei geometri, o degli architetti, o degli ingegneri, dopo due anni, se per amicizia o per soldi non so dire, firmava un attestato ufficiale con tanto di marche da bollo, in cui dichiarava che l'aspirante libero professionista aveva effettivamente svolto nel suo studio il richiesto periodo di due anni di praticantato eccetera.²⁷⁹

(10) E poi, quel pomeriggio, mentre bevevo il mio caffè e, per gentile concessione, fumavo la mia sigaretta nel suo bellissimo soggiorno, nel sottotetto dell'ex tipografia, dove ha ricavato i suoi appartamenti privati – al piano terra è situata la reception, completa di due segretarie, una personale e l'altra per lo studio, biblioteca e un grande open space multiuso; mentre al piano inferiore per cosí dire vogano, ognuno alla sua postazione Macintosh, dodici architetti, e, in un angolo, ha la sua postazione di comando il capovoga, cioè F, il fratello di Lui; al piano seminterrato, da un lato sotto la linea di galleggiamento, la cambusa e i garage; perché c'è poco da fare: ogni volta che passo, forse per il fatto di essere sull'acqua, è cosí che vedo la sua casa-studio, come una specie di galera –, gli dissi piú o meno quanto sopra riportato, e che se ero ciò che ero, fermo restando che non so mai bene ciò che sono, molto lo dovevo anche a Lui e a quei quattro,

²⁷⁸ TREVISAN 2022, 162-63.

²⁷⁹ *Ibidem*, 198-99.

forse cinque anni passati nel suo studio, e dunque, per quanto mi riguardava, il bilancio era ampiamente positivo.²⁸⁰

(11) Vecchio ciccione tremolante, ovunque tu sia, se ancora tra noi, o giù nella fredda e buia tomba che ci aspetta tutti, be'!, che dio ti benedica, anche solo per quel lavoro che mi hai assegnato, grazie al quale ho conosciuto Pericle e Adone, e con loro, e poi senza di loro, ho avuto modo di addentrarmi a esplorare e misurare, fin nei più minuti recessi, quel vero e proprio labirinto e insieme museo del lavoro industriale, edificato ai piedi di una montagna, con i suoi capannoni in mattoni facciavista, disposti su vari livelli, le travature in legno, le coperture a shed da cui filtrava la chiara e limpida luce del mattino, quando era mattina, e così, tra una misura e l'altra, potevo perdermi a guardare le particelle di polvere danzare nell'aria; e la bellissima centrale idroelettrica, costruita più in alto, dove la valle si restringe, a catturare in parte il corso dell'Orco che l'ha scavata – intendo la valle; intendo il torrente –, sempre in mattoni facciavista, con le sue turbine in disuso da decenni, ma in ottimo stato di conservazione, come dormienti, in attesa che l'operaio addetto, in possesso di apposita patente, entrasse a risvegliarle, seguendo passo passo le istruzioni impresse a chiare lettere su apposite targhe di metallo rivettate sul fianco delle macchine, insieme alle precauzioni d'uso, attenzione a questo, attenzione a quest'altro, più o meno le stesse norme antinfortunistica di adesso, cosa che mi ha dato molto da pensare, in seguito.²⁸¹

(12) In sostanza, in quel breve quarto d'ora di riflessione, mi resi conto che non avevo affatto un modo ben codificato di pensare i miei ricordi; che la prima cosa che mi era venuta in mente era stato un profumo e non un'immagine; e che infine, nel momento in cui ero arrivato a un'immagine, immagine che, oltre a essere un ricordo per sé, era anche la scena di un numero indeterminato di altri possibili ricordi, io non ero ancora in essa; tutte cose che già da sole, in relazione alla scrittura e non solo, mi avrebbero dato da pensare per anni – e la riflessione, a dire il vero, è ancora in corso, ma a cui poi, alla fine delle rispettive esposizioni, se ne aggiunse un'altra di non minore importanza: tutti gli altri sei componenti del gruppo, Occhi Neri e Profondi compresa, avevano in comune il fatto di vedere – non pensare, ma direttamente vedere, i propri ricordi come in un film! , in bianco e nero, a colori, in bianco e nero e a colori, in soggettiva o in oggettiva, da grande distanza o in presa ravvicinata, ma tutti come in un film; e detto, da tutti, come se fosse cosa ovvia, cioè come se vedere i propri ricordi come in un film fosse un punto di partenza assodato e condiviso, e non semplicemente uno dei tanti possibili modi di vedere la cosa.²⁸²

(13) Forse semplicemente il pubblico applaude perché è presente; intendo non tanto presente a se stesso, ma all'evento, o almeno questa è l'impressione ricavata in tutte le occasioni in cui l'autore si è ritrovato coinvolto in simili manifestazioni 4, maratone di lettura, festival letterari e simili, che magari partono con le migliori intenzioni, ma poi col tempo, se hanno successo, espandendosi, giacché sembra che l'espansione sia inevitabilmente da perseguire come una conseguenza naturale dell'esistere – e già qui il festival,

²⁸⁰ TREVISAN 2022, 181-82.

²⁸¹ *Ibidem*, 219-220.

²⁸² *Ibidem*, 346.

musicale, letterario o altro cazzo che sia, inizia a pensare da impresa – senza accorgersene, inconsciamente, finiscono per seguire più o meno tutti la stessa strategia mirata a creare domanda saturando l’offerta; ovvero, tanto per esser chiari, a programmare una marea di eventi in un ambito circoscritto, ovviamente il centro storico-commerciale della città, ove la manifestazione si svolge, in un ristretto arco di tempo – di solito un fine-settimana o poco di più, così che gli eventi, letture o incontri che siano, si susseguono a un ritmo tale, a volte addirittura accavallandosi, che chi volesse seguir tutto si ritroverebbe a dover rimbalzare come una pallina magica tra le mura del centro storico-commerciale in questione, e lo stesso gli sarebbe impossibile; e oltre a questo naturalmente, sempre seguendo più o meno inconsciamente la stessa strategia, gli avveduti direttori artistici avranno anche invitato una più o meno nutrita schiera di cosiddetti grandi nomi – non necessariamente grandi nomi letterari, spesso semplicemente televisivo-cabarettistici, l’importante è che abbiano scritto almeno un libro, o meglio ancora che almeno un libro, a loro firma, sia apparso sul mercato –, assicurandosi così una presenza numerica che sicuramente eccederà la capacità di accoglienza disponibile per gli eventi riservati ai grandi nomi, così che agli altri eventi più piccoli, assumendo per certo non tanto che siano di qualità, il che può essere o non essere – qualcosa di piccolo a volte è semplicemente piccolo, ma che siano riservati a un pubblico interessato a quell’evento e non a un altro, a questo pubblico interessato vada ad aggiungersi anche quello non interessato che non è riuscito a trovar posto al grande evento, con il risultato che a volte, eccedendo il pubblico non interessato su quello interessato, si ottiene il risultato che chi era davvero interessato non ha trovato posto, e il pubblico che gremisce il piccolo evento è del tutto o quasi disinteressato.²⁸³

(14) “Difficile trovare tatuaggi da galera* tra gli elettricisti e gli idraulici, per esempio, che sono i mestieri posizionati più in alto; molto più facile trovarli tra muratori, montatori, cottimisti e asfaltisti, e gli ultimi due in particolar modo, essendo al gradino più basso.

*E visto che ci siamo, nessun cosiddetto politico tra i tatuati da galera. Anche questo vuol dire qualcosa.”

284

(15) G, il carattere più solare ed estroverso dei tre lattonieri, raramente di cattivo umore, gaudente a tavola quanto generoso a letto*, si era scelto F, un giovane dal fisico e, dal carattere simile al suo, generosità a parte, essendo lui, F, marito innamorato e fedele, nonché, come si dice, padre affettuoso; e uomo «semplice», senza paturnie o particolari grilli per la testa. Aveva un sogno: farsi l’apposita patente, e diventare manovratore di mezzi pesanti, tipo gru, bulldozer, escavatori eccetera, macchine che, così lui, fin da bambino l’avevano sempre affascinato – come si vede, un sogno per niente campato in aria, anzi, l’esatto contrario.

*Oltre alla moglie, aveva un’amante fissa (quasi una seconda moglie, che vedeva due tre volte a settimana, e di cui tutti erano a conoscenza, compresa la moglie legittima, che però pretendeva di non

²⁸³ TREVISAN 2022, 367-68.

²⁸⁴ *Ibidem*, 403.

sapere), e un'altra che scopava regolarmente all'insaputa delle altre due; cosa che, a sentir lui (ma in effetti è così), era l'ideale, perché ogni volta che ne scopava una, se ne andava con la voglia di scoparne un'altra, e così riusciva a far contente tutte e tre; e prima di tutte se stesso.²⁸⁵

(16) Altri due famosi picchiatori, avevano attaccato briga al *Nordest** (storica discoteca della zona, aperta nei primi Settanta e a oggi ancora attiva).

* Si è sempre chiamata così: *Nordest*. Chi la battezzò sapeva senz'altro il fatto suo.²⁸⁶

(17) Nino, dal canto suo, l'aveva ripagato imparando alla svelta, senza mai tirarsi indietro quando era il momento di lavorare e fare qualche ora in più – cioè sempre, a parte in pieno inverno –, né mai approfittare della fiducia che M riponeva in lui, e quando arrivai io, non era più solo lo scudiero di M, che peraltro amava lavorare da solo*, quando possibile, ma funzionava un po' da jolly, colmando eventuali buchi e, sempre più spesso, andando in giro per piccoli lavori che gestiva in piena autonomia.

*Un lavoro come il lattoniere è un po' come andare in montagna, cioè qualcosa che sarebbe meglio non fare da soli. E d'altra parte, cosa c'è di più bello che andare in montagna da soli?²⁸⁷

(18) Possibile che fosse tutto così «semplice»? E da dove mi veniva tutta quella forza? Solo poco tempo prima pensavo che non sarei mai riuscito a colmare l'handicap di quasi quindici anni di ufficio, e invece mi erano bastati pochi mesi, e ora, passato l'inverno, periodo com'è logico di minor lavoro, che mi aveva permesso di riprendermi dopo l'impatto di cui si è detto, e durante il quale, nonostante, o forse proprio grazie al lavoro all'aria aperta, ero stato risparmiato dai consueti cosiddetti mali di stagione, che lavorando in ufficio sono quasi inevitabili, mi sentivo bene come mai prima, fisicamente e mentalmente.²⁸⁸

(19) Perciò, lei e il fratello, con il benessere della madre, senza la quale, detto per inciso, ma in realtà questione fondamentale*, nulla sarebbe stato possibile, avevano deciso di vendere, e spostare l'attività nel nuovo laboratorio, un piccolo capannone che avevano acquistato, nella zona industriale di Vicenza Ovest.

*Mia suocera, come quasi tutte le mogli degli orafi, cosa che spiega il basso tasso di separazioni e divorzi della categoria, aveva intestato a suo nome varie proprietà, oltre a metà della ditta estinta. Inoltre, in assenza di testamento, e visto che nessuna divisione era stata fatta, controllava di fatto l'intero patrimonio.²⁸⁹

²⁸⁵ TREVISAN 2022, 410.

²⁸⁶ *Ibidem*, 413.

²⁸⁷ *Ibidem*, 414.

²⁸⁸ *Ibidem*, 417.

²⁸⁹ *Ibidem*, 438.

(20) E poi, quel pomeriggio, mentre bevevo il mio caffè e, per gentile concessione, fumavo la mia sigaretta nel suo bellissimo soggiorno, nel sottotetto dell'ex tipografia, dove ha ricavato i suoi appartamenti privati – al piano terra è situata la reception, completa di due segretarie, una personale e l'altra per lo studio, biblioteca e un grande open space multiuso; mentre al piano inferiore per così dire vogano, ognuno alla sua postazione Macintosh, dodici architetti, e, in un angolo, ha la sua postazione di comando il capovoga, cioè F, il fratello di Lui; al piano seminterrato, da un lato sotto la linea di galleggiamento, la cambusa e i garage; perché c'è poco da fare: ogni volta che passo, forse per il fatto di essere sull'acqua, è così che vedo la sua casa-studio, come una specie di galera –, gli dissi più o meno quanto sopra riportato, e che se ero ciò che ero, fermo restando che non so mai bene ciò che sono, molto lo dovevo anche a Lui e a quei quattro, forse cinque anni passati nel suo studio, e dunque, per quanto mi riguardava, il bilancio era ampiamente positivo.²⁹⁰

(21) La cosa divertente era che tutte quelle donne, ovvero mia moglie, mia madre, mia sorella, non solo continuavano a ripetere, a ogni occasione, che mi amavano, ma addirittura che non aveva mai amato nessuno come amava me, mia moglie, che mi aveva sempre amato più di chiunque altro, mia madre, che ero il preferito della mamma, e che da quando ero nato lei stessa mi amava quasi come un figlio, prima ancora che come un fratello, mia sorella. Di fronte a tutto questo ero completamente impotente, andavo in confusione, perdevo la testa, alzavo la voce, e non appena alzavo la voce, loro me lo rinfacciavano. Se la alzavo un po' di più, dicevano che gli facevo paura, che ero come mio padre, mia madre, che ero peggio di suo padre, mia moglie, che ero violento e prepotente come e peggio di mio padre, mia sorella, che una volta, nel corso di una discussione un po' più accesa, minacciò di chiamare i carabinieri. Eppure, non ho mai alzato le mani né con mia moglie, né con mia madre, né con mia sorella. Con mio padre ci sono andato vicino, per difendere mia madre. Ma le mani non le ho mai alzate, nemmeno con lui. Eppure tutte e tre, quando litigavamo, si sentivano minacciate fisicamente. Mia moglie veniva meno a tutte le sue promesse, con la sola giustificazione di una non meglio specificata incompatibilità di carattere, così com'era scritto nell'istanza di separazione, e tanto bastava a sgravarla di tutto; mia madre semplicemente rifiutava, malgrado il testamento, di darmi ciò che era mio; mia sorella la capiva, Perché, diceva, quando era al mondo nostro padre, lei si sentiva sempre sottomessa, e ora che non c'è più, si sente libera per la prima volta, capisci, e se tu tornassi, non potrebbe fare a meno di prendersi cura di te, anche se tu non ne hai bisogno, e alla sua età sarebbe troppo per lei; così diceva, e nel frattempo avevano occupato, lei e la sua famiglia, non solo la parte di casa che i miei le avevano donato, ma anche tutto il resto. E non mi era permesso nemmeno alzare la voce.²⁹¹

(22) E poi, inevitabilmente, il suo tema, ricorrente fino alla monomania, mi faceva pensare a mia moglie, a mia madre, a mia sorella, ai torti che pensavo di aver subito, a come tutto fosse improvvisamente cambiato con la morte del mio povero padre, e di come le femmine di famiglia avessero preteso da me, in quel

²⁹⁰ TREVISAN 2022, 422.

²⁹¹ *Ibidem*, 461-62.

momento, a corpo ancora caldo, che io ne assumessi il ruolo, ma solo per quanto concerneva le disposizioni riguardanti il funerale e le pratiche di successione, ma poi, per il resto, No, avevano detto, ci spiace, ma qui non c'è posto, così da ritrovarmi, per perfida ironia, a essere padrone, sulla carta, di un appartamento in cui, essendone usufruttuaria mia madre, non potevo neppure accamparmi in garage senza il di lei permesso; atteggiamento che mi aveva costretto a rimanere dov'ero, cioè a casa di mia moglie, ospite sgradito ben oltre la data di scadenza, per così dire, costretto in un altro frustrante regime di matriarcato aggressivo e intransigente come e più dell'altro, visto che andava a sommarsi a una differenza di classe sociale di cui, personalmente, ero sempre stato ben conscio, ma che mia moglie aveva sempre negata, nel modo particolarmente stolido con cui spesso la negano i piccolo-borghesi, ma soprattutto le piccolo-borghesi che, a dispetto di ogni evidenza, si ostinano a dire che in amore la classe sociale non conta, che non contano i soldi, forse una volta, ma ora, Ma dà!, diceva mia moglie, ma che dici?, e poi, appena le cose si erano messe male, non aveva mancato di farmi pesare proprio proprio quella differenza che prima risolutamente negava; mentre la Madre Superiora, cioè sua madre, mia suocera, mi aveva fatto capire come la pensava sin dall'inizio, ma non con le parole – naturalmente non con le parole, perché ci sono cose di cui anche solo parlare non è educazione; da lei solo sguardi ammiccanti, sorrisi ambigui, arie di non capire, mentre capiva tutto benissimo; donna dura, algida, perfettamente conscia del suo potere, che esercitava però vestendo panni di vittima, sempre pronta al pianto, addirittura al mancamento; e di qualcuno dei suoi magnifici quanto opportuni svenimenti, io stesso ero stato ammirato spettatore, e l'avevo addirittura soccorsa, una volta, e proprio in quella circostanza, quando riaprì gli occhi, dopo che l'avevo stesa sul divano, incrociai il suo sguardo e fu come se fossi entrato in camera sua, o peggio nel suo bagno, senza bussare, tanto che ne fui imbarazzato e mi affrettai a guardare altrove, ma ormai era tardi: anche lei mi aveva visto, e il fatto che io sia ancora vivo dimostra che gli sguardi non possono uccidere; begli occhi, verdi, come quelli della figlia, ma più scuri, di quelli che uno non è mai sicuro se siano verdi oppure no; alcuni giorni sí, altri no; e il suo rapporto con le piante e il giardino, a cui dedicava il meglio di se stessa, quel talento particolare di saper scegliere il posto giusto, la giusta esposizione, talento che le piante sempre apprezzano e ricambiano, e di cui lei, la madre di mia moglie, era indubbiamente molto dotata, come lo era la mia... Qui mi fermo.²⁹²

(23) Ma dopo aver constatato come anche lei, mia moglie, nel momento più duro, quando sarebbe stato necessario mantenere la calma, avesse perso la testa esattamente come l'avevano persa le altre mie due erinni; e dopo essermi reso conto che, per quanto avesse detto e dicesse, alla prova dei fatti si fosse rivelata non meno succube della madre di quanto non lo fossero sua sorella e suo fratello; e in definitiva: dopo aver constatato che anche lei, mia moglie, non aveva le palle, tanto per usare la tipica sprezzante espressione con cui lei stessa designava la gran parte dell'umanità, donne comprese, ebbene, sommando tutto questo, che cosa mi restava della donna che credevo di aver sposato e che ora, dopo un triplo salto mortale con doppio avvistamento, mi si proponeva come amante?²⁹³

²⁹² TREVISAN 2022, 477-78.

²⁹³ *Ibidem*, 508-509.

(24) Radice in quartiere operaio di San Bortolo, dove viveva con la madre; padre morto di cancro alla gola dopo vita in fonderia; terza media e poi anche lui in fonderia, ma dura poco; giovinezza proletaria anni Settanta-Ottanta segnata dall'incontro con l'eroina, e da lí sempre al confine, senza però mai passarlo del tutto, né in un senso né nell'altro. Equilibrio instabile, che con l'età finisce per logorare corpo e spirito. Continui refrain: qui bisognerebbe fare cosí..., ma invece facciamo cosí; qui sarebbe meglio..., ma non c'è il tempo; non bisognerebbe lasciare che..., ma è inutile eccetera.²⁹⁴

(25) Ogni mattina, al risveglio, il solo pensiero che avrei dovuto passare un altro giorno in quel posto che puzzava di plastica e/o di merda di gallina, ad andare su e giù per quell'assurdo magazzino, circondato da padroni ottusi e rompicoglioni, e da compagni di lavoro altrettanto ottusi e per di piú, senza eccezione, leccaculi, che sembravano accettare il ruolo di servi come una specie di destino, villici senza alcun interesse a parte il lavoro, ebbene, ogni mattina, pensando a tutto questo, non poteva non venirmi la nausea.²⁹⁵

(26) Un uomo che cammina in piena luce, in Italia, è scoperto, nudo, indifeso. \[...\] Cammina come una vittima, e come un colpevole. \[...\] È lì, scoperto, inerme, esposto ai colpi, alle indagini, alle accuse. Non si può né schermire, né difendere. È una condizione terribile: noi Italiani, non ci possiamo difendere, mai, da nulla, né dall'assassino né dal giudice» (Curzio Malaparte, *Misura della Francia*, *Il Tempo*, 4 dicembre 1952).

Né tantomeno, in un paese come l'Italia, ci si può difendere dallo psichiatra, specie se, com'è il (fresco) caso di chi scrive, si è soggetti a un A.S.O. (Accertamento Sanitario Obbligatorio), parente stretto del famigerato, e ben piú noto, T.S.O. (Trattamento Sanitario Obbligatorio), ovvero accertamento e trattamento "psichiatrico" obbligatorio, giacché sanitario sta qui per psichiatrico.

Iniziamo col dire che, del mio caso personale, non voglio e non posso dire nulla, sia perché trattasi di questione strettamente privata, che peraltro coinvolge anche dei minori; sia perché, anzi direi soprattutto, se dicessi di aver subito l'accertamento psichiatrico in questione, e il successivo internamento coatto, ingiustamente, sarebbe come se affermassi di non essere pazzo, cosa che, com'è noto (vedi il famosissimo Comma 22) non è possibile affermare.

Partiamo dalla fine, ovvero dalla lettera di dimissioni dell'Azienda Ulss n.8 Berica, dell'Ospedale di Montecchio Maggiore, reparto di psichiatria, firmata dal dott. Christian Di Marco, dove, oltre alla data del ricovero, 3 ottobre, e quella di dimissione, 13 ottobre, tra l'altro si legge: «Emesso provvedimento di accertamento sanitario obbligatorio, paziente si recava e ricoverava poi volontariamente in nosocomio per la valutazione ed il ricovero».

Signor no, signore. Volontariamente, da domenica 3 ottobre, ho fatto solo ciò che mi è stato permesso fare, cioè poco o nulla. Sulle circostanze del mio "arresto sanitario", per ragioni di spazio, dirò solo che l'Aso mi è stato notificato, peraltro in forma esclusivamente verbale, nella stazione dei Carabinieri di Crespadoro, mio comune di residenza, dal comandante della stazione stessa, alla presenza di due vigili urbani del comando di Arzignano, e un medico e due infermieri di un'unità del 118, venuti appositamente in

²⁹⁴ TREVISAN 2022, 534.

²⁹⁵ *Ibidem*, 595.

ambulanza per prelevarmi; ambulanza su cui sono costretto a salire “volontariamente”, sotto la minaccia di un Tso.

L'accertamento vero e proprio, avviene infatti nell'Ospedale di Vicenza, dove lo psichiatra di turno, dott. Gardellin, sempre sotto minaccia di un Tso, mi costringe a ingurgitare, seduta stante, due compresse di tavor da 2,5 mg più due compresse di depakin da 500 mg. Così, io che, grazie a una dieta ferrea, all'assunzione di pochi integratori vitaminici a base di erbe, e a una disciplina fisica che seguo scrupolosamente, ormai da un paio d'anni, non assumo più psico-farmaci, dopo circa venti minuti, letteralmente svengo, per risvegliarmi la mattina seguente, intorno alle cinque, in reparto, dove resto fino al pomeriggio verso le sedici, quando un'altra ambulanza mi preleva e mi consegna al reparto psichiatrico dell'Ospedale di Montecchio Maggiore, dove vengo, sempre “volontariamente”, ricoverato.

Cioè imprigionato, perché di questo si tratta, visto che tutte le finestre hanno le sbarre, le porte sono chiuse a chiave e si è strettamente sorvegliati, giorno e notte, da un manipolo di infermieri/e, che in realtà sono, e per la maggior parte anche si comportano, dei secondini, che, come tutti i sorveglianti che si rispettino, sono sempre pronti a sfogare la propria frustrazione — le paghe sono basse e il lavoro ingrato — sui pazienti/prigionieri, approfittando di un regolamento tanto assurdo quanto legalmente discutibile, che prevede il sequestro dei cellulari, che vengono concessi due ore la mattina, dalle 10 alle 12, e due al pomeriggio, dalle 16 alle 18, e dà la possibilità di fumare solo a orari prestabiliti, circa ogni ora e mezza, all'aperto, in uno spazio chiuso, sotto la sorveglianza di almeno un infermiere. E siccome gli infermieri e le infermiere hanno sempre tanto da fare, come più o meno tutti i dipendenti pubblici, gli orari saltano e, per telefonare o per fumare, tocca aspettare, o, nel caso di un'emergenza, rassegnarsi a saltare il turno.

Il reparto, misto maschi e femmine e tutti i generi vari, occupa un'ala del vecchio ospedale — ala ristrutturata, questo s'intende, ma ristrutturata per gara d'appalto al “miglior prezzo di mercato”, cioè al ribasso —, si compone di sei stanze da quattro posti letto cadauna, collegate da un corridoio a L; una piccola sala mensa con annessa cucina, dove si riscaldano e si servono, di malavoglia, le solite schifezze precotte, ovvero la solita pasta scotta, riso scotto, carne e pesce del tutto insapore eccetera, fornite, sempre in appalto al miglior prezzo eccetera, dalla solita cooperativa che ha vinto il primo appalto almeno vent'anni fa, e periodicamente ri-vinto tutti i successivi. Poi c'è la sala comune, che è anche l'ingresso, con un grande tavolo per le attività comuni, e la televisione. In bagni sono in tutto due, ma uno è spesso fuori uso. Ne resta dunque solo uno, cui il prigioniero può accedere esclusivamente se accompagnato da un'infermiera, che gli apre la porta chiusa a chiave e poi aspetta, in anti-bagno, che il disgraziato abbia espletato, in tempi ragionevoli, cioè brevi, i suoi bisogni corporali.

L'angolo inferiore sinistro del telaio in alluminio verniciato della finestra del bagno è squarciato. Bel materiale l'alluminio: lamiere da 3/5 mm, resistenti, leggere, e, così scoperte, taglienti come un rasoio. Appena esco, riferisco la situazione, con una certa veemenza e a gran voce, alla capo-infermiera, che mi guarda sorpresa. L'angolo della finestra è rotto, dice, e allora? E allora, dico, se solo avessi voluto, ora sarei steso con le vene dei polsi recise. E voi, aggiungo quasi urlando, lasciate che i vostri pazienti si chiudano a chiave in bagno con un rasoio a disposizione? Lei non risponde. E per una volta, è il prigioniero a zittire il sorvegliante. Il giorno seguente, quando vado in bagno, noto che lo squarcio è stato malamente rabberciato

con del nastro adesivo. Poi, ed è la cosa più importante, ci sono loro, cioè noi: i pazienti psichiatrici. E, sottoscritto a parte, chi sono questi prigionieri?

È presto detto: A., un ragazzo di 25 anni, dentro da quasi un anno, perché a casa non lo rinvogliono, così lui, e ha dei precedenti per consumo e spaccio, scappato in Francia per evitare il Tso, e lì, dopo due mesi, arrestato, imprigionato per mesi due, e infine estradato e internato in attesa di essere accolto in una qualche comunità. Poi c'è F, 19 anni, biondo, occhi azzurri, frangia sugli occhi, rapper maledetto che ha tentato il suicidio, e ora è dentro per uso di sostanze stupefacenti e alcol, con cui lego, chiacchiero di musica, e mi metto d'accordo per una session post-prigionia. E G., 23 anni, anche lei bionda, pelle bianchissima, alta, slanciata, bellissime mani che tremano, e bellissimo viso dell'est dagli zigomi alti, tipico di questi luoghi, fresca di tre giorni di rianimazione dopo un tentato suicidio. Ed E, madre sola di 45 anni con problemi di alcolismo, cui i servizi sociali hanno appena tolto il figlio di anni 8. S, 27 anni, padre sardo e madre veneta, e perciò, così lui, sardo in Veneto e veneto in Sardegna, sotto metadone da anni tre, parcheggiato in reparto in attesa di essere accolto in comunità. Poi I. e C., due signore di una certa età, una anche appena operata all'anca, dentro non so per cosa. E infine, isolati in stanza in istato di contenzione, cioè legati al letto, un vecchio demente e un cinquantenne, minorato dalla nascita, che continua ad agitarsi, parlare e urlare, continuamente, giorno e notte, internato da un paio di settimane, per dar modo alla madre, ormai ottantenne, che lo ha sempre tenuto con sé, ma ormai non ce la fa più, di avere un paio di settimane di respiro.

In questa compagnia, e non certo per merito di un personale scontroso e permalosissimo, a partire da psichiatri e psicologi, i quali, se solo ci si sogna di porsi con loro in rapporto dialettico, cioè si sfida il principio di autorità, si irritano e non si peritano di interrompere il paziente alzando la voce, e di zittirlo minacciando un trattamento obbligatorio, ma forse proprio grazie a questo, i miei giorni di detenzione scorrono via abbastanza velocemente. Il pomeriggio di mercoledì 13 ottobre, dopo aver firmato una lettera di dimissioni falsa, abborracciata e piena di inesattezze, vengo rilasciato.

Sono passate un paio di settimane. Lo shock è riassorbito. Sto scrivendo un reportage, come fossi stato non un paziente, ma un inviato speciale in incognito.

A questo riguardo, resta da dire una cosa. È una cosa che tutti più o meno sanno, ma nessuno dice, e che gli statistici vari, sempre così pronti e zelanti quando si tratta di fornire numeri e dati a supporto di questa o quella teoria filo-governativa, si guardano bene dal rilevare, e la cosa che resta da dire è che i ricoverati, tutti i ricoverati, a prescindere da sesso e religione, hanno in comune una cosa: sono tutti, ripeto tutti italiani, di classe proletaria e sottoproletaria. E sono bianchi. Perché c'è poco da fare o da dire: è il proletariato e il sottoproletariato italiano bianco, oggi, a rappresentare la classe sociale meno protetta di tutte, la meno "vista" di tutte. Agli italiani bianchi di classe sociale inferiore, l'assistenza sociale di stato può espropriare i bambini, mentre la psichiatria di stato, dal canto suo, può internare a colpi di Aso e Tso, e trattare ogni cosa a forza di psicofarmaci, senza che nessuna delle innumerevoli associazioni che lotta per i cosiddetti diritti civili abbia niente da dire.

Ai tempi di Berlusconi, in una delle mie rare apparizioni televisive, Dandini mi chiese se fossi di destra o di sinistra. Risposi: forse sono di destra, risposi, ma non di questa destra. Sono passati più di dieci anni. Ora, dopo aver letto Gramsci, se qualcuno mi facesse la stessa domanda risponderci: non so, forse sono di sinistra. Ma non di questa sinistra.

Nota

Ora quel reparto è stato chiuso

Il reparto di psichiatria dell'ospedale di Montecchio Maggiore (Vicenza) ha chiuso lo scorso 3 novembre. L'intera struttura — che ha ospitato la degenza coatta dello scrittore Vitaliano Trevisan il cui racconto riportiamo in queste pagine — è stata trasferita al San Bortolo di Vicenza, stessa azienda sanitaria Ussl 8 Berica. La decisione è arrivata come un fulmine a ciel sereno in Veneto tanto da sollevare le domande del Partito democratico: il capogruppo in Regione Giacomo Possamai ha posto se non dubbi sulla trasparenza dell'operazione, almeno quesiti. «Quali sono le ragioni della chiusura improvvisa del reparto di Psichiatria dell'ospedale di Montecchio e del trasferimento al San Bortolo? E, soprattutto, sarà realmente una scelta temporanea?», si chiede il consigliere regionale del Veneto. Risponde l'Ussl in una nota: «Le degenze del servizio psichiatrico saranno riattivate a Montecchio Maggiore una volta completato il nuovo ospedale». Forse nel 2025.²⁹⁶

(27) L'opposizione a una norma ammessa può persino condurre l'uomo in prigione o in manicomio» 12 ; o a scrivere appunti di prosa d'invenzione sul quaderno portato da casa, nel tentativo di isolarmi il più possibile da un ambiente di lavoro al quale mi ero sempre sentito estraneo, e che andava velocemente degradando dall' ognuno per sé dell'inizio, in cui una forma d'ordine era comunque mantenuta, a un generale e scomposto si salvi chi può , per cui ormai non era possibile sentir parlare d'altro, in azienda, e sempre più apertamente, che delle condizioni in cui si versava; di come la situazione stesse peggiorando; di cosa potesse o non potesse succedere; se anche questa volta, nonostante tutto, ci si sarebbe salvati oppure no; e tutto questo mentre, com'è ovvio, i più svegli e capaci, o semplicemente più furbi, come il direttore commerciale, che diede le dimissioni a un paio di mesi dal disastro, e a cui avrei volentieri infilato su per il culo, come regalo d'addio, uno di quei suoi montanti d'angolo in profilato di alluminio estruso laccato nero , appositamente ipergoffrato ; e mentre, come dicevo, chi poteva, e voleva, abbandonava la nave, non potendo esimersi dall'adempiere ai miei doveri, tra i quali essere presente a quella sempre più intristite riunione settimanale, in cui un Presidente sempre meno sicuro di se stesso diventava perciò sempre più aggressivo, e spesso, pieno di rabbia e frustrazione, non riuscendo a trattenersi, si sfogava bestemmiando e sbattendo i pugni sul tavolo, Risultati, dio cane! Risultati, no ciacoé! E qua i risultati no 'i vedo! 13 , ottenendo il solo risultato, causa contraccolpo, di farsi oscillare il riporto sulla testa; mentre lo sguardo del Minorato, alle riunioni e non, da sempre un po' perso nel nulla, era ora decisamente perso nel nulla, e le sue stupide domande ricominciate, e se almeno fosse stato uno che si dava da fare ad agitare il suo berretto scientemente, come fece Diogene a Corinto, ma no, lui credeva veramente, tornando a rompere i coglioni, di essere utile; e la pancia di Collo Che Non C'è dava l'impressione di essersi ulteriormente gonfiata, cosa che non credevo possibile, ma del resto, non credevo possibile nemmeno che potesse peggiorare il suo alito, che da pestilenziale si fece rancido, tutti segni evidenti che, per quanto l'uomo mantenesse esteriormente intatta la sua seraficità, al suo interno qualcosa accadeva – e ciò nonostante, il figlio di puttana non mancò di dar vita al consueto balletto prenatalizio, accaparrandosi tutti i pacchi regalo degni di questo nome, a

²⁹⁶ TREVISAN 2021.

parte uno, inviati espressamente dall'architetto di Ancona, che gli fu impossibile intercettare –; e respirando quest'aria malata un giorno dopo l'altro, malgrado ogni possibile tattica straniante, finii per trattenere un po' del suo veleno.²⁹⁷

²⁹⁷TREVISAN 2022, 336-37.

Bibliografia e sitografia

BERRETTA 1994 = Monica Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato* a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 239-270.

BERNHARD 2018 = Thomas Bernhard, *Camminare*, Milano, Adelphi, 2018.

BERNHARD 2021 = Thomas Bernhard, *Il nipote di Wittgenstein*, Milano, Adelphi, 2021.

BONARI 2016 = Paolo Bonari, *Il lavoro rende scrittori: la bestemmia etica di Vitaliano Trevisan*, in *Minima&Moralia*, 31 maggio 2016,

<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/il-lavoro-rende-scrittori-la-bestemmia-etica-di-vitaliano-trevisan/>.

BOZZOLA 2021 = Sergio Bozzola, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», Università degli studi di Trento, 2023.

CONTU 2022 = Roberto Contu, *Un affresco, o forse un mosaico. Cinque domande a Vitaliano Trevisan*, in *La letteratura e noi*, 8 gennaio 2022,

<https://laletteraturaenoi.it/2022/01/08/un-affresco-o-forse-un-mosaico-cinque-domande-a-vitaliano-trevisan/>.

CIGNETTI 2011 = Luca Cignetti, *L'inciso. Natura linguistica e funzioni testuali*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2011.

CORTELLESA 2014 = Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014.

CORTELLESA 2016 = Andrea Cortellessa, *Vitaliano Trevisan, da dove viene*, in *Le parole e le cose*², 13 giugno 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=23386>.

D'ACHILLE 2010 = Paolo d'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2010.

DE SETA 2023 = Ilaria De Seta, *La scrittura cruda di Vitaliano Trevisan*, in *Le parole e le cose*², 2 febbraio 2023, <https://www.leparoleelecose.it/?p=45959>.

FERRARI 2008 = Angela Ferrari *et alii*, *L'interfaccia lingua-testo. Natura e funzioni dell'articolazione informativa dell'enunciato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

GRUARIN 2017 = Nicolas Gruarin, *Fare soldi sul proprio fallimento. Una lunga conversazione con Vitaliano Trevisan*, in *il lavoro culturale*, 22 marzo 2017, <https://www.lavoroculturale.org/soldi-sul-fallimento-lunga-conversazione-vitaliano-trevisan/nicolas-gruarin/2017/>.

MAZZOLENI 2016 = Marco Mazzoleni, *Non... ma, sì... ma e altre strutture correlative paratattiche: negazione "polemica" e concessione dal discorso alla grammatica*, «Orillas, n. 5», 2016, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/05_03mazzoleni_astilleros/.

MORTARA GARAVELLI 1989 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.

POLICASTRO 2019 = Gilda Policastro, *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, in *Le parole e le cose*², 12 agosto 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=36355>.

RENZI 2022 = Renzi, Lorenzo, et al. *Grande grammatica italiana di consultazione. Volume II*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2022.

TOMASI VAROTTO 2012 = Franco Tomasi, Mauro Varotto, "Non sono un fottuto flaneur,": *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, Pisa, ETS, 2012, pp. 327-38.

TREVISAN 2003 = Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, Torino, Einaudi, 2003.

TREVISAN 2007 = Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, Torino, Einaudi, 2007.

TREVISAN 2021 = *Vitaliano Trevisan: ricovero coatto e suicidio*, in *Reparto n°6*, 12 gennaio 2022, http://reparto6.altervista.org/vitaliano-trevisan-ricovero-coatto-e-suicidio/?doing_wp_cron=1686495703.2153680324554443359375.

TREVISAN 2022= Vitaliano Trevisan, *Works*, edizione ampliata, Torino, Einaudi, 2022.

TREVISAN 2022B = Vitaliano Trevisan, *Il ponte. Un crollo*, seconda edizione, Torino, Einaudi, 2022.

TREVISAN 2022C = Vitaliano Trevisan, *Black Tulips*, Torino, Einaudi, 2022.

ZOPPELLARI PERALE 2023 = Emanuele Zoppellari Perale, *Vitaliano Trevisan e l'arte della fatica. Un profilo dello scrittore veneto a un anno dalla morte*, in *Il Tascabile*, 9 gennaio 2023, <https://www.iltascabile.com/letterature/vitaliano-trevisan-arte-fatica/>.

ZUBLENA 2002 = Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.