

ILARIA DE SETA

## Un io che è un altro da sé in due romanzi di Vitaliano Trevisan

**Abstract:** L'articolo analizza l'articolazione della voce narrante in due romanzi di Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso* e *I quindicimila passi*. In questi testi la voce narrante oscilla continuamente fra la prima e la terza persona, complicando l'esperienza della lettura e ponendo continuamente in dubbio l'istanza narratrice. Attraverso l'analisi di questo procedimento stilistico e del suo legame con i nuclei tematici di questi romanzi si dimostra come questa specifica forma della voce narrante serva a Trevisan a mettere in scena personaggi particolarmente complessi e avviluppati dal punto di vista psichico.

**Parole chiave:** Trevisan, romanzo, ipercontemporaneo, voce narrante

### 1. *I Thomas* in *Un mondo meraviglioso*

[*Incipit*] «Niente al mondo mi fa più impressione dell'idea di morire in un letto d'ospedale, pensavo entrando in ospedale, scrive Thomas, legge Davide [...].»

[*Explicit*] «In un crescendo di angoscia, scrive Thomas, mi tornarono alla mente le esatte parole che avevo scritte su quel biglietto da mille.

Davide, dal canto suo, ha letto»<sup>1</sup>.

Estrapolando queste due frasi, poste ad *incipit* ed *explicit* del primo romanzo della *Trilogia di Thomas*, possiamo dedurre, con il beneficio del dubbio, che Thomas sia lo scrivente e Davide colui che legge. Lo deduciamo dall'uso alternato delle persone nei tempi verbali: nell'*incipit* sembrerebbe che Thomas sia l'*alter ego* della voce narrante che scrive in prima persona al presente, ribadisce la prima persona al passato e poi glossa con la terza persona, aggiungendo l'azione a sigillo di un altro personaggio, Davide, il tutto in un discorso indiretto molto libero. Analogamente, nell'*explicit*, la prima persona racconta il proprio passato al passato, con un inciso tra due virgole al presente

---

<sup>1</sup> V. TREVISAN, *Trilogia di Thomas*, Torino, Einaudi, 2023 (d'ora in avanti l'indicazione delle pagine sarà data nel corpo del testo dopo le citazioni).

in cui menziona Thomas, e poi conclude con lo stesso sigillo incipitario, la lettura di Davide dopo la scrittura di Thomas. C'è una scissione in due soggetti. Chi è Davide? Chi è Thomas? Dove si colloca la voce narrante? E il protagonista? Tutto questo disorienta fortemente il lettore dalle prime alle ultime righe del romanzo. Thomas sarà sempre presente, Davide assente.

Dopo l'incipit c'è una sequenza di comparativi e superlativi sul proprio stato d'animo che fa da prologo: «Niente al mondo mi fa più impressione di», «E l'ospedale di Vicenza mi fa più impressione di», «Più ancora di quello». Negazioni su negazioni: «Ai chirurghi, pensavo entrando in ospedale, non bisogna mai prestar fede. Non bisogna mai fidarsi di nessuno, ma dei medici bisogna fidarsi meno ancora che di nessuno» (p. 5). Poi a p. 6 al presente, come se fosse in presa diretta, il racconto della propria operazione forzata e il post-operatorio; a metà pagina finisce il racconto al presente (che è un flash-back, il primo di tanti) e riprende o, meglio, inizia il racconto vero, cioè la visita al padre in ospedale. Il narratore lo fa parlando tra sé e sé in prima e seconda persona al presente e riferendo al passato: «Comunque sia, mi piaccia o meno, in ospedale devo andare, pensavo andando verso l'ascensore. Devo andare a trovare mio padre. Dovresti andare a trovare papà, aveva detto mia sorella, perché non lo vai a trovare? Potresti andare stasera dopo il lavoro. E alla fine ci sono praticamente andato, penso» (p. 6). Tale procedimento sintattico sembra mimare una rincorsa, caratterizzato da avvolgimenti e svolgimenti o andirivieni frenetici e nevrotici che si ripropongono per tutto il libro, non suddiviso in capitoli se non per uno finale, di trenta pagine, intitolato *Coda tema e finale*.

L'inizio del libro allude dunque al tema centrale del romanzo, ovvero la malattia del padre ricoverato in ospedale. In effetti, il libro si conclude con la sua morte; ma tutto il libro consiste in flash-back ed elucubrazioni mentali tra l'onirico e il visionario, con una scrittura che talvolta mima la nevrosi e la psicosi, con l'io protagonista assoluto (Thomas). Leggendo in chiave psicanalitica, andare in ospedale a trovare il padre in fin di vita scatena nell'io narrante il ricordo di tutte le volte in cui si è recato in un ospedale. Sembra che la paura inibisca l'esperienza emotiva attuale (affrontare la morte del padre) e che il racconto del passato si innesti su quello presente. Questa continua oscillazione fra i due piani rende la comprensione del testo particolarmente pericolosa e costringe il lettore ad abbandonarsi alla scrittura vorticoso di Trevisan.

I flash-back e le elucubrazioni costituiscono dei racconti nel racconto, a cui la trama principale, andare a trovare il padre malato in ospedale, fa da cornice. Questi racconti sono caratterizzati dai più svariati elementi tematici. Molti i richiami al

passato e all'assenza di futuro fin dall'epigrafe: «Ma un passato che ritorna, pensavo, è un passato che non se n'è mai veramente andato» (p. 5). E infatti il passato del proprio ricovero insegue il presente del ricovero del padre. In generale, gli episodi scorrono in un flusso continuo da un episodio all'altro, e vi è anche qualche racconto nel racconto, narrato con un sistema alquanto raffinato di flash-back. Seguiamo qui le dinamiche di scrittura in rapporto ad alcuni episodi tematici campione, a cui diamo un titolo senza modificarne la cronologia nella trama.

### 1.1. *Il mostro*

Uno dei primi episodi tematici è l'incontro davanti all'ascensore con un paziente, narrato con un periodo particolarmente lungo, che inizia enfatizzando l'attesa ed è condotto con un registro endofasico, cioè "pensato": «Gli ascensori non arrivano mai, e gli ascensori dell'ospedale arrivano anche più tardi degli altri. Premi il pulsante, quello con la freccia in giù, poi tutti e due contemporaneamente, e tieni premuto, ma l'ascensore non arriva». Segue un brano in cui la voce narrante usa la seconda persona interlocutoria e poi la puntualizza con la prima, mentre osserva, descrive e riflette sul paziente:

Non lo *fai*, non lo *faccio*, perché *pensi*, *penso* [...]. Allora *distogli*, *distolgo*, lo sguardo dal mostro asimmetrico della maxillo-facciale e *guardi*, *guardo*, in giro, oppure fissi, fisso, un punto sul muro. Poi *pensi*, *penso*, che forse lui se n'è accorto che *tu*, *io*, *hai*, *ho*, distolto lo sguardo troppo repentinamente, proprio come se guardarlo *ti*, *mi*, ripugnasse, proprio come se il suo viso fosse effettivamente mostruoso, così orribile da non riuscire a guardarlo più di un secondo senza voltarsi dall'altra parte. Se lo guardo si sente un mostro, penso, mentre se non lo guardo si sente un mostro. Se lo guardo attentamente un mostro da osservare attentamente; se distolgo lo sguardo un mostro che non si ha neanche il coraggio di guardare (pp. 10-11).

La descrizione-osservazione e riflessione sul «mostro» sono condotte come un quadro espressionistico. Vediamo il tu-io: «tu» indica una situazione che può presentarsi a chiunque, «io» il fatto che la sta vivendo proprio lui, è una puntualizzazione della realtà dell'accaduto. Tale puntualizzazione avviene attraverso un espediente, quello del cambio di persona, sempre un po' disorientante per il lettore, anche se reiterato. Tutti i verbi alla seconda persona sono corretti o precisati alla prima, come i pronomi e i riflessivi (il corsivo in quest'ultimo caso è mio). La riflessione che segue, cioè che in qualunque modo ci si comporti il mostro si sente un mostro, è invece condotta come

le negazioni di cui si è già trattato<sup>2</sup>. In questo caso il verbo in prima persona al presente, racchiuso tra due virgole e al centro tra due frasi che indicano due azioni contrarie (guardare e non guardare) conducono allo stesso effetto, ovvero sentirsi un mostro. Come in quegli altri casi la negazione reiterata equivale a un'affermazione. Il discorso è intriso di un relativismo pessimista e infatti si conclude rivolgendosi al mostro stesso: «*Non abbiamo scampo*, dico al mostro entrando in ascensore, è tutto inutile: *non c'è scampo, dobbiamo rassegnarci*» (p. 11; i corsivi sono dell'autore). La condizione del «mostro» viene assolutizzata con «tutti» e «*non c'è scampo*» e condivisa dal narratore con la prima persona plurale «siamo» e «*dobbiamo rassegnarci*». Ma questo moto di inclusione e altruismo dell'io narrante, che si mette nello stesso noi del paziente maxillo-facciale, non viene capito né dunque tantomeno apprezzato dal cosiddetto «mostro». Un senso di solitudine e incomprendimento avvolge il protagonista (agli occhi del lettore).

### 1.2. *Tutto sbagliato*

Torniamo ai pensieri che attraversano la mente del narratore-protagonista mentre sta andando a trovare il padre. La narrazione procede lentissima: il personaggio protagonista e voce narrante in prima persona prende spunto da quello che gli succede (finora pochissimo: l'attesa dell'ascensore, l'incontro con un paziente) per fare riflessioni e raccontare episodi della propria vita come in un flusso di coscienza, alternando però l'io-tu-lui, secondo una dinamica su cui cerchiamo di fare chiarezza.

Il tema successivo è la sensazione di dire sempre la cosa sbagliata, sensazione ricorrente, che consolida l'impressione di solitudine e incomprendimento del protagonista:

Ecco, penso salendo, gli ho fatto paura, ho detto qualcosa di sbagliato che non dovevo dire. È così da tutta la vita: dico sempre le cose che non dovrei dire. Voglio dire: dico quello che penso: esattamente più o meno sempre ciò che penso, e mentre sto dicendo quello che penso, penso che dovrei dire tutta un'altra cosa perché quello che penso, e dunque dico, non è esattamente ciò che si aspetta da me il mio interlocutore, non è quello che più mi gioverebbe dire in quel preciso momento a quella determinata persona. Arrivo sempre troppo tardi, pensavo salendo in ascensore. Sto parlando e mi rendo conto di essere spacciato nel momento stesso in cui le parole mi escono di bocca (p. 11).

---

<sup>2</sup> Cfr. I. DE SETA, *La scrittura cruda di Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose<sup>2</sup>», disponibile online all'indirizzo: <https://www.leparoleelecose.it/?p=45959> (data ultima consultazione: 06/12/2024).

Nelle pagine successive arriva finalmente dal padre che però dorme. Dopo ulteriori pensieri e rimuginii decide di non svegliarlo, e quindi non ci parla (i fatti in Trevisan si riducono sempre al minimo; in questo, come in altri casi, anche per l'incapacità emotiva di affrontarli). Segue un passaggio dedicato all'ospedale e il linoleum, contro cui lancia un'invettiva - è figura retorica ricorrente in Trevisan, spesso nei confronti di scelte che hanno a che fare con architettura, arte, paesaggio, territorio - che occupa un'intera pagina. Poi alla pagina seguente la presa di coscienza della vecchietta e dello stato di salute del padre: è un miscuglio di denigrazione e umorismo - il pirandelliano sentimento del contrario dell'*Umorismo* (1908) - e *rancura* (il rancore provato nella cura del genitore anziano)<sup>3</sup>:

Mi avvicino al letto. Russa. Sta russando, penso, come ha sempre russato. Lo guardo da vicino e mi rendo conto che è proprio vecchio. Vecchio vecchio. Non mi ero mai reso conto che fosse così vecchio [...] Sei spacciato papà, pensai guardandolo dormire. Sei morto e non ci siamo mai parlati e non ci parleremo mai perché non ho nessuna voglia di parlarti e neanche tu hai nessuna voglia di parlarmi (p. 13).

Viene da pensare al capitolo «La morte del padre» ne *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, padre della letteratura psicoanalitica italiana. Viene in mente anche la più drammatica morte del padre che compare nel *Podere* (1921) di Federigo Tozzi. In quel frangente, nel ricordare il rapporto con il padre da bambino, il protagonista di Trevisan pensa:

Lo sveglio, pensavo; non lo sveglio, lo lascio dormire così non devo parlarci. Se lo sveglio ci devo parlare per forza, cosa di cui non ho alcuna voglia, pensavo. Lui sì che mi svegliava sempre, anche quando tornava dal servizio a ore impossibili. Mi svegliava giusto per salutarmi: ciao Thomas, diceva, sono tornato, guarda un po' cosa ti ho portato... (p. 14).

In questo brano notiamo innanzitutto l'affermativa seguita da una negativa, con un chiasmo «lo sveglio, pensavo; non lo sveglio», che esprime la contraddizione tra quello che il buonsenso gli fa pensare e quello che sente: «lo lascio dormire così non devo parlarci. Se lo sveglio ci devo parlare per forza, cosa di cui non ho alcuna voglia, pensavo», che è, come aveva ammesso sopra, sempre la cosa sbagliata. La decisione

---

<sup>3</sup> R. LUPERINI, *La rancura*, Milano, Mondadori, 2016. Stesso sentimento di rancore e cura si ritrova anche al racconto *Madre con cuscino*, in cui è la madre del protagonista a essere anziana e bisognosa di cure da parte del figlio, in V. TREVISAN, *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi, 2009.

di non svegliare il padre ha una ragione di natura psicoanalitica: corregge un comportamento del padre che oggi reputa sbagliato, cioè l'averlo svegliato da bambino, in orari improbabili per un proprio tornaconto emotivo, con l'aggravante della 'corruzione' attraverso i regali. Notiamo che in questo ricordo, svolto in indiretto libero, il padre lo chiama Thomas. La visita in ospedale si conclude con il dialogo (in cui per forza di cose parla solo l'io narrante) con il vicino di stanza del padre, situazione che ha dell'umoristico:

Dopo circa un anno, che era durato qualche secondo, ruppi ogni indugio e mi avvicinai al vecchio intubato. Senta, gli dissi, quando mio padre si sveglia, se non è ancora tutto dentro il sacchetto, potrebbe dirgli che sono stato a trovarlo, ma che stava dormendo e non ho voluto svegliarlo. Sono Thomas. Thomas, gli dica, suo figlio. Magari domani torno (p. 15).

La drammaticità della situazione e del paziente vicino di stanza è sbaragliata dal cinismo, venato di umorismo, di chi parla. Il dialogo è caratterizzato da una dilatazione del tempo, che la voce narrante implicitamente confessa essere frutto della propria immaginazione (la durata reale dell'episodio è di qualche secondo). Notiamo il tono interlocutorio e il parlato molto contemporaneo, e notiamo soprattutto che si presenta come Thomas: chiede al vecchio intubato di dire al padre che è Thomas, il figlio - sottintendendo che il padre non necessariamente capirebbe, dal nome, che si tratta del figlio, e in ogni caso ricordando a noi lettori che abbiamo a che fare con Thomas. Nel finale di questo 'episodio', il *refrain*, l'ascensore, che ci ricorda che siamo in un racconto nel racconto, serve a far passare la questione dell'arrivare troppo tardi da un piano letterale (tardi agli appuntamenti, tardi dal padre) a uno metaforico e mentale (rendersi conto troppo tardi di star dicendo la cosa sbagliata). Naturalmente il problema è proprio la consapevolezza, per quanto, come lui stesso sostiene, ritardata. Ci sono molte ripetizioni che si infittiscono sul verbo *pensare*, incentrate sulla contraddizione tra pensare e dire: il protagonista dice quello che pensa, cosa che in sé costituisce un problema, dal momento che si rende conto di essere sempre «tutto sbagliato». L'andamento sintattico mima l'andamento del pensiero, ed è la confessione di un disagio che il narratore cerca di spiegare andando sempre più a fondo in sé stesso e cadendo spesso in contraddizione. In questa scrittura così avviluppata, trova posto però anche il sostanziale contraddittorio con l'altro da sé. Dopo quindici pagine di attesa (e «ruminazioni»<sup>4</sup>) la porta dell'ascensore si chiude e Thomas decide di cercare le scale.

---

<sup>4</sup> Utilizza questo termine FORTIN, «*Tutte quelle parole così imprecise*», cit., in particolare a p. 141 e nota 7.

### 1.3. *Felicità vs scrittura*

Veniamo a un ultimo episodio tematico esemplare, la ricerca della felicità attraverso la rinuncia alla scrittura. Tale proposito rimane però allo stato di desiderio, subito contraddetto dalla constatazione dell'infelicità:

Non scriverò più, pensai, perché sono un uomo felice e gli uomini felici non hanno motivo di scrivere. Un uomo felice finisce inevitabilmente per scrivere della sua felicità, oppure di un'infelicità che non possiede e non so che cosa sia peggio: se scrivere la propria felicità o la impropria infelicità, davvero non lo so, ma so che non voglio scrivere né l'una né l'altra, pensai, e dunque non scriverò, perché d'ora innanzi io non posso che essere un uomo felice e dunque mi comporterò da uomo felice, perciò non scriverò. Ma a quel proponimento non ero riuscito a prestar fede, pensavo guardando dalla finestra, e ho seguitato a scrivere, senza sapere esattamente che cosa e perché, ma ho continuato a scrivere. E non sono un uomo felice. Dovrei esserlo, ma non lo sono, pensavo, e non so proprio come si fa, dovrei inventarmi un comportamento e un modo di pensare che non conosco, dovrei andare contro la mia natura di uomo infelice e spingermi in un territorio assolutamente sconosciuto. In fondo alla tristezza ci sono nato e la conosco bene, fuori di essa non potrei mai essere felice. Aprii la finestra (pp. 127-128).

Il brano finisce nel più classico dei modi della narrativa realista ottocentesca, per dirla con Hamon<sup>5</sup>, ovvero con l'apertura di una finestra che interrompe non una descrizione (come nei casi citati dallo stesso Hamon), ma un monologo interiore. Il pensiero del narratore assume una forma circolare: da un'irreprensibile consequenzialità logica iniziale perveniamo alla contraddizione finale di quanto asserito in principio. Il proposito di essere felice, sacrificando perfino la scrittura, è annullato dalla constatazione della consustanziale inevitabile infelicità e dunque del sottinteso conforto della scrittura. Se approfondiamo ci accorgiamo che il procedimento è quello rilevato in altri testi di Trevisan: le negazioni portano a una contraddizione finale sul piano logico, ma anche a una sorta di pacificazione interiore tra sé e sé sul piano emotivo.

Poi c'è la spiegazione del titolo e la relativa disquisizione del narratore (p. 135): *Un mondo meraviglioso* è una citazione del celebre pezzo di Louis Armstrong, canzone cantata dal protagonista in una sorta di delirio notturno in mezzo a una piazza dove si svolge un concerto. Il titolo, *e contrario*, sottolinea la drammaticità dell'evento

---

<sup>5</sup> P. HAMON, *Qu'est-ce qu'une description?*, «Poétique», 3, 1972, pp. 465-85.

narrato: la morte del padre; ma poi si accorge di nuovo di aver sognato: «Aprii un occhio. Aprii l'altro occhio» (p. 136). L'ultima pagina è tutta un dialogo con Thomas:

Non ricordo con esattezza che cosa successe dopo, scrive Thomas, so che mi ritrovai a casa, seduto davanti al computer, con una sola idea in testa: tutto quello che mi è successo io lo devo scrivere»; «Tutto, pensavo, scrive Thomas, tutto tutto, senza tralasciare nulla, tutto devo scrivere e lo scriverò come se fosse uno standard<sup>6</sup>.[...] Scriverò tutto, pensavo, tutto, assolutamente devo scrivere tutto e, una volta che avrò scritto, manderò tutto quello che ho scritto a Giulio senza rileggere né correggere, perché se lo facessi, scrive Thomas, non capirei più nulla, tutto non diventerebbe che un cumulo di falsità, qualcosa di inutile, sarei preso dal dubbio, precipiterei nell'incertezza e non posso permettermi né dubbi né incertezze.

Ancora una volta è Thomas che sembra oggettivare il pensiero o fungere da razionalizzatore, come un amico immaginario e allo stesso tempo un super io alle cui idee il narratore sembra ambire ma poi non attenersi. Il presente del sintagma «scrive Thomas» scatta un'istantanea di quanto il narratore dice (perché la voce del narratore mima più l'oralità che la scrittura) al passato o, come in questo caso, al futuro. Il finale è, come spesso accade in Trevisan, a effetto e altamente drammatico, pur nella mimesi, con segreteria telefonica e relativa onomatopea:

Sentivo la mia voce registrata che diceva: Sono Thomas e sono assente... lasciate un messaggio, se ne avete voglia. Biiip... Da un altro mondo, scrive Thomas, sentii la voce di mia sorella che mi diceva di correre subito in ospedale. Papà non ce l'ha fatta, disse la voce, vieni subito. Biiip.

In un crescendo di angoscia, scrive Thomas, mi tornarono alla mente le esatte parole che avevo scritte su quel biglietto da mille.

Davide, dal canto suo, ha letto (p. 138).

L'altro mondo è quello della realtà. La narrazione, che sembrava fuori controllo nei meandri di allucinazioni continue, invece ha tenuto perfettamente. Il patto con il lettore è mantenuto, la narrazione della morte del padre è stata attuata. Il protagonista è riuscito con le sue elucubrazioni a dare conto dell'angoscia del figlio in procinto di affrontare la morte del padre. Naturalmente è tutta un'ellissi, tesa a evitare di trattare l'evento traumatico della morte del padre. Potremmo dire che, a posteriori, anche

---

<sup>6</sup> Ecco il sottotitolo, lo standard, è nella scrittura, e riferito alla canzone citata nel titolo, ma resta enigmatico, spiegato da TREVI nella postfazione alla *Trilogia di Thomas*, cit.

questo è un effetto di realtà: rimuovere il trauma e narrare non l'evento in sé ma tutto il processo psicologico del protagonista, narratore in prima persona.

Cosa possiamo concludere dall'*analyse du texte* o *close reading* di questo primo romanzo breve della trilogia? Thomas è l'*alter ego* del narratore o un io altro da sé? Il tono generale del romanzo sembra allucinatorio, complici le apparizioni di alcuni personaggi di noti romanzi russi che abbiamo qui tralasciato (un caffè con Anna Karenina, i fratelli Karamazov annegati).

E allucinatorio è tutto l'episodio dell'inseguimento da parte di un mutilato in carrozzella che poi si rivolge al protagonista dandogli del lei e chiamandolo Thomas; il narratore elimina il dubbio su chi sia Thomas, indentificandovisi: «Il vecchio mutilato si avvicinò e mi tese le mani» (p. 120), e poi più avanti: «Coraggio Thomas, prenda le mie mani, disse il mutilato con voce dolce» (p. 121). Notiamo che, come sempre, non c'è virgolettato, l'indiretto *molto* libero aderisce al flusso di coscienza e, dopo tre pagine con pensieri che si intrecciano e uno spazio bianco, ci rendiamo conto (insieme all'io narrante e con effetto sorpresa<sup>7</sup>) che era tutto un sogno. Trevisan si è preso gioco del lettore: pensavamo avesse perso il controllo, soprattutto dopo che aveva confessato nel capitolo *Coda tema e finale* una «psicosi maniaco-depressiva bipolare»<sup>8</sup>, e invece siamo stati noi a doverci arrendere al suo gioco. Il colpo di scena investe il lettore quanto il personaggio; Thomas, che sembrava informato quanto il narratore, rivela a questo punto di esserlo meno. Resta misteriosa l'identità di Davide.

Difficile, secondo la classificazione di Genette<sup>9</sup>, incasellare la tipologia del narratore in Trevisan. Possiamo escludere l'extradiegetico e l'eterodiegetico, ma considerare l'intradiegetico, l'omodiegetico e anche l'autodiegetico.

## 2. *Thomas in I quindicimila passi*

Il lavoro analitico-interpretativo del secondo romanzo della *Trilogia di Thomas, I quindicimila passi. Un resoconto* (sottotitolo *rematico*), pubblicato per la prima volta nel 2002, è più agevole perché ha alcune separazioni interne, capitoli con titoli *tematici* (ma non numerati né riportati nell'indice): *Prefazione*, poi un capitoletto iniziale con epigrafe ma senza titolo, a cui seguono *Il giubbotto ungherese*, *Tre teste*, *La casa incompiuta*,

---

<sup>7</sup> «Mi svegliai in un bagno di sudore, che ancora stavo urlando» (p. 122).

<sup>8</sup> Riprende la diagnosi in forma di citazione anche A. CORTELLESA, *Ostinato*, «Moderna», XXV, 2, 2023, pp. 35-57.

<sup>9</sup> G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

*Costruire in altezza, La casa nel parco nella casa, Amazonia, Epilogo* e poi perfino *Bibliografia*. Partiamo da quest'ultima, che si presenta come discorsiva e rientra nella finzione narrativa. Infatti, l'io narrante dice di essere in attesa del fratello e allude al sottotitolo, «un resoconto», che senza bibliografia sarebbe incompleto. I libri menzionati nella bibliografia sono grandi classici della cultura, una sorta di compendio del suo proprio pantheon, tra gli altri: Marx, Derrida, Piovene, Beckett, Cioran, Schopenhauer, Jarrett e naturalmente Thomas Bernhard. Una certa enfasi è data però a Kafka con *I diari* «sottolineati a matita da mio fratello» (p. 257). L'io narrante lega moltissimo la propria identità di scrittore (in senso letterale: in quanto estensore del testo che sta scrivendo) a quella del fratello, verso il quale si dichiara fortemente debitore.

Il dubbio interpretativo è il seguente: l'*alter ego* qui è Thomas o il fratello di Thomas? Dobbiamo tornare indietro per capirlo. Nell'*Epilogo* il nome Thomas è chiamato in causa più volte: dopo aver raccontato in prima persona, troviamo l'espressione «scrive Thomas» ben sei volte nello spazio di poche righe, a precisare l'identità della voce che dice io. Se Thomas è lo scrivente, il fratello è colui al quale, lo abbiamo già detto, la voce narrante è debitrice. È colui che ha scritto opere che l'io narrante intende pubblicare, ma è anche l'ideatore del vero capolavoro, cioè la casa nel parco nella casa (da cui il titolo di uno dei capitoli), della quale deciderà di fare una donazione. Il fratello è in questo romanzo l'*alter ego* di cui Thomas riconosce il valore, un io allontanato da sé per poterne oggettivare l'operato.

Se in *Un mondo meraviglioso* la morte del padre è *sub specie* di ellissi, in presa diretta (con la sosta davanti all'ascensore che è figura dell'attesa e il titolo che ne parla *e contrario*), in questo secondo romanzo di Thomas la morte del padre è un antefatto<sup>10</sup>, ed è l'eredità la questione da risolvere nel presente. La famiglia è infatti scomparsa, lasciandolo solo: non c'è più la madre (morta per prima quando erano ancora bambini) né il padre (che morendo anche lui li ha abbandonati), non ha più la sorella (prima scomparsa e dopo numerosi anni dichiarata deceduta), e infine ha perso il fratello (allontanatosi da una decina d'anni). L'evento che spinge Thomas ad andare dal notaio e percorrere i fatidici quindicimila passi cui allude il titolo è la morte *de iure* della sorella. Del fratello, che è un co-protagonista complementare, non c'è più traccia, nonostante il legame resti fortissimo, e c'è qualcosa di poco chiaro che il lettore percepisce fin dall'inizio e non sa spiegarsi. Lo capirà solo nel colpo di scena finale di

---

<sup>10</sup> Come si spiega nel primo capitolo: «Papà se n'è andato anche lui, ci disse, ha seguito la mamma e se n'è andato. Anche papà è scomparso, pensai allora. Papà se n'è andato e ci ha lasciato soli, disse mio fratello. Prima se n'è andata la mamma, disse, poi se n'è andato anche papà, ci hanno lasciato soli» (p. 145).

cui il narratore è 'vittima' insieme al lettore, anche qui in un repentino passaggio intra-extra diegetico.

Uno dei primi capitoli, intitolato *Tre teste*, inizia con il riferimento a Francis Bacon, pittore preferito, si puntualizza, del fratello. Anche qui inizia un gioco di identità /differenziazione tra io e lui, tra il sé e il fratello (l'altro da sé): «Francis Bacon, pensai, il suo pittore preferito, anzi, per usare le sue stesse parole: il mio pittore. Certo, i libri di pittura non mancano nella biblioteca di mio fratello, mentre, cosa che qui va menzionata, mancano praticamente del tutto nella mia» (p. 166). Sarebbe una considerazione abbastanza 'normale' se non ci stessimo già interrogando su chi dice io: Thomas?, e chi dice continuamente io: il fratello?, e non ricevessimo continue puntualizzazioni da parte del narratore. Il fratello traumatizzato dalla morte dei genitori sembra avere tutte le doti di cui Thomas è privo. Perdipiù anche il fratello parla in prima persona attraverso l'indiretto libero, cioè senza virgolettato. Tutto il procedimento ancora una volta disorienta il lettore:

Certo, disse, allora non sarei mai stato in grado di esprimerlo in modo compiuto, così come ora sono in grado di fare, ma quando vidi per la prima volta quelle tre teste, attraverso la vetrina del negozio di Piazza Matteotti, me ne restai immobile, davanti a quella vetrina, per non so quanto tempo, con gli occhi fissi su quelle tre teste, deformi di una deformità che non avevo mai visto, una deformità esatta, rispondente al vero, per così dire, tanto che, a un certo punto, mi convinsi che non di dipinti si trattava, ma di un trittico fotografico, di una scheda segnaletica: profilo destro, fronte, profilo sinistro. Ingrandimenti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, non sono che ingrandimenti di foto, una variante del caso Warhol (p. 166-167).

La puntualizzazione tra io (Thomas) e lui (fratello di Thomas) è tanto più ambigua perché la sfera semantica dei verbi utilizzata è attigua: pensare-dire (è un'ambiguità già incontrata nel romanzo precedente). La visione delle tre teste che sono tre variazioni della stessa sono la rappresentazione pittorica della tripartizione della voce narrante: io, Thomas e il fratello (anche se qui Thomas è totalmente inglobato nell'io). Se ritagliamo un frammento è più evidente: «pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando». La reiterazione del verbo *pensare* alla prima persona dapprima in un tempo finito, il perfetto, e poi a un tempo infinito, l'imperfetto, prolunga la sensazione dell'io, che per di più viene destabilizzata dall'inciso con terza persona (aggettivo possessivo di prima e legame familiare di primo grado); è quindi una terza persona molto o indissolubilmente legata alla prima, tanto che l'io narrante sa cosa pensa, o, come si dice in narratologia, è informato su/di, e lo ribadisce con insistenza.

Il gioco linguistico continua specchiandosi nelle tre teste, prima su un piano figurale - «Che si trattasse della stessa persona non c'erano dubbi, disse mio fratello, eppure i tre ritratti fotografici erano assolutamente diversi, e stavo per entrare nel negozio...» (p. 167), con «disse» (terza persona) e «stavo» (prima persona) - e poi più insistentemente sul piano della sintassi: «non importa dissi, disse mio fratello, è colpa mia». La successione a stretto giro tra «dissi» e «disse mio fratello» crea la sensazione di trovarsi davanti a un dittico: non due personaggi ma uno solo, visto da due angolature (che diventano a volte tre con Thomas messo in chiaro). L'io, che (ora?) è il fratello - cioè si narrano eventi che lo riguardano -, non riuscendo a dormire (è uno stato ansioso simile a quelli rappresentati nel precedente romanzo) va a farsi la barba. Il lettore lo anticipa, guardandosi allo specchio ripensa con inquietudine alle tre declinazioni del volto di Bacon, senza venirne a capo:

Mi guardai attentamente allo specchio, prima di fronte, poi il profilo sinistro, quindi il profilo destro, cercando, sul mio stesso volto, una traccia, un indizio, qualcosa che spiegasse l'assurda e immotivata inquietudine che mi aveva preso appena pochi attimi prima e, cosa ancora più importante e certamente risolutiva, in che modo essa fosse collegata con la testa che per tanto tempo avevo fissato attraverso la vetrina del negozio di Piazza Matteotti, la cui immagine non voleva saperne di uscirmi dalla testa. Ma tra quelle teste, o per meglio dire: tra quelle tre immagini della stessa testa vista di fronte, e l'immagine del mio volto riflessa nello specchio, per quanto attentamente mi osservassi, non riuscivo a trovare alcuna somiglianza (p. 169).

Dopodiché inizia una descrizione-narrazione della testa che si guarda allo specchio e si muove contorcendosi, questa volta in terza persona. Il procedimento che riempie, come una grande tela dinamica, quasi tutta la pagina 171, viene spiegato subito prima: «E andò avanti così per un bel po', pensavo camminando, lui seduto alla scrivania, il Bacon appoggiato sulla scrivania, io seduto alla scrivania davanti a mio fratello e al Bacon, prima descrivendo con dovizia di particolari, poi...» (p. 170). Segue la descrizione-rappresentazione in terza persona con la prima come spettatore: «Con la pelle della faccia faceva cose davvero strabilianti, riuscendo a tirarla, a volte con l'aiuto delle mani, in un modo che aveva del non umano, producendosi in smorfie che, se non mi spaventavano, certo mi mettevano sempre più a disagio»: a essere a disagio è l'io di fronte al fratello. Quello che segue potrebbero essere le indicazioni di scena dettagliate per un attore che debba interpretare un dipinto di Francis Bacon. La deformazione del volto, di derivazione modernista, fa pensare non solo a Mattia Pascal che si trasforma in Adriano Meis davanti allo specchio, ma anche al modo

espressionistico di rappresentare i volti di Federigo Tozzi<sup>11</sup>; nella descrizione è ribadita la presenza dello spettatore in prima persona: «Tutto il suo viso si scompondeva e ricompondeva, si scompondeva e si ricompondeva davanti a me» (p. 171). Notiamo anche qui la reiterazione<sup>12</sup>, resa come un *enjambement*, che lega lui ad io. Ma poi il fratello torna a parlare in prima persona per riflettere sulla propria immagine: «Ognuna delle innumerevoli versioni del mio volto...» (p. 172), altro riferimento pirandelliano, stavolta a *Uno nessuno e centomila*.

Il personaggio torna alla vetrina e il proprietario del “negozio” (sostantivo generico: non galleria, il cui uso viene poi scrupolosamente spiegato) lo riporta nella realtà e gli spiega che si tratta di un pezzo rarissimo, l’ultima litografia di *Three Studies for Self-Portrait* del 1979. Capiamo che il nostro non sa nulla del pittore tanto da capire «bacon» (pancetta): una volta di più, il narratore risulta più informato del personaggio. Viene dunque narrata la storia della litografia e del suo valore, che, viene detto, a Vicenza nessuno è in grado di apprezzare, tanto che è rimasta invenduta e la galleria è stata trasformata in negozio di cornici, pittura, pennelli. Il brano narrativo si conclude in modo singolare, cioè con il passaggio (non inatteso) dalla terza alla prima persona, attribuito allo stesso personaggio, il fratello: «Se davvero a mio fratello interessava, gliel’avrebbe venduta e gli avrebbe fatto anche un buon prezzo eccetera. Ma naturalmente, disse mio fratello poggiando tutte e due le mani sul Bacon, a me di comprarlo non interessava. Di tutto ciò che mi serviva ero già entrato in possesso» (p. 177). Con l’indiretto libero e una breve catena paratattica si passa dall’io Thomas all’io fratello di Thomas. Poi però la voce narrante torna a parlare in prima persona e a riferire del fratello in terza persona:

E da quel giorno, da quel suo primo contatto con Francis Bacon, pensavo camminando, il suo interesse, nei confronti di Francis Bacon e la sua opera, non era mai venuto meno, e aveva raccolto tutto il possibile sull’opera e la vita di Francis Bacon: saggi, monografie, cataloghi, articoli eccetera, continuando a lavorare su quella prima intuizione che si era rivelata, così lui, un’intuizione assolutamente corretta, corretta fin da quel primo istante, immobile davanti alla vetrina, gli occhi fissi sul trittico (p. 177).

La folgorazione del fratello davanti al trittico ha creato uno sconvolgimento da sindrome di Stendhal, mirabilmente narrata. Il lettore viene totalmente assorbito dal

---

<sup>11</sup> I. DE SETA, *I volti di Tozzi: comparse primonovecentesche*, «La letteratura e noi», disponibile online (<https://laletteraturaenoi.it/2024/06/12/i-volti-di-tozzi-comparsa-primonovecentesche/>). Data ultima consultazione: 28/11/2024).

<sup>12</sup> Cfr. FORTIN, cit.

testo, in particolare dal tema interno al capitolo (qui le tre teste) tanto da dimenticare il tema più ampio, quello dell'eredità, della morte dell'ultimo membro del nucleo familiare che porta il protagonista a rivolgersi al notaio e a percorrere i quindicimila passi. I racconti nel racconto, qui come in *Un mondo meraviglioso*, hanno l'effetto di distrarre il lettore dalla trama principale: nel primo romanzo la visita ospedaliera al padre, qui il percorso di quindicimila passi che separa la casa di Thomas Boschieri dallo studio del notaio Strazzabosco<sup>13</sup>. L'eccezionalità dei fatti narrati è un altro riferimento implicito, o se vogliamo un caso di intertestualità con il *Fu Mattia Pascal*.

Successivamente, mentre cammina nel bosco dopo la morte della sorella, riprende in prima persona a pensare alla propria morte e all'idea di suicidio, alternandola all'idea di andarsene. Va avanti per una pagina: quando ci stiamo iniziando a domandare della possibile reazione del fratello, ecco che a quel punto la nostra voce si sovrappone a quella del narratore: «Vendo tutto e me ne vado. E mio fratello?, pensai a un tratto... se lui non volesse vendere tutto?». Si interroga dunque su come si comporterebbe il fratello: è qui che entrano in gioco le differenze, e assistiamo alla voce di un io che è un altro da sé:

Ma mio fratello era, ed è, di questo sono certo, affatto diverso da me. Quel che per me è chiaro, pensavo, per lui non è per niente chiaro. Io me ne faccio una ragione, di tutto mi sono sempre fatto una ragione, mentre lui non si è mai fatto una ragione di niente. Io perdono, ho perdonato gli altri e me stesso, mentre lui, mio fratello, non ha mai perdonato né sé stesso né gli altri. Io dimentico, lui non dimentica.

Qui Thomas rappresenta la razionalità e il buon senso, mentre il fratello è l'artista, con tutte le fragilità che questo comporta. In questo caso, dunque, il fratello è un io distanziato. Il protagonista parla poi per due, tre pagine che narrano di elucubrazioni, camminate nel bosco, conto dei passi ci allontanano ancora dal fratello, finché non ricominciamo a domandarci di lui e allora la voce narrante ce ne parla. Questa distribuzione dei riferimenti dà l'impressione che si tratti del suo *alter ego*, di una voce con cui il dialogo si è interrotto<sup>14</sup>. Apprendiamo che è passato un decennio, a quanto

---

<sup>13</sup> Notiamo anche l'insistenza giocosa dei nomi sulla stessa radice bosco, così come un altro personaggio-comparsa, affiancato alla casa incompiuta, la Magnabosca, ma anche nei titoli dei capitoli, *Casa nel parco*, *Amazzonia*.

<sup>14</sup> «Ma se ho paura di diventare pazzo, mi dissi, allora vuol dire che non sono affatto pazzo. A tutto questo sono stato costretto da mio fratello che mi ha piantato in asso. Eppure, pensavo, anche se se n'è andato via e non lo vedo da più di dieci anni, è come se fosse ancora qui con me. Sento il suo peso sul groppone, il suo fiato sul collo. A volte mi giro di scatto, convinto che girandomi di scatto, in modo repentino e senza alcun preavviso, tanto che a volte sorprendo persino me stesso, potrei

ne sappiamo, dal momento che il fratello si è dileguato. La scena si conclude con uno spostamento dall'io al tu: «Tuo fratello non si farà più sentire, non si farà più vedere, pensavo mentre camminavo» (p. 185). Tutti i pensieri sul fratello si svolgono mentre l'io narrante va verso la casa incompiuta, che è il titolo del capitolo successivo. Tali pensieri lo portano a riflettere sulla solitudine:

Tutti in realtà non avrebbero bisogno che di sé stessi. Per essere felici, penso, non abbiamo bisogno che di noi stessi, questa compagnia dovrebbe bastarci. Eppure non siamo affatto felici, malgrado, a ben guardare, non ci manchi niente per essere felici. Della nostra compagnia non ci accontentiamo, non mi accontento, dobbiamo uscire fuori a cercare. Vorremmo stare da soli, assolutamente da soli, perché questo dovrebbe bastarci, ma questo restare da soli rischia di farci impazzire (p. 186).

Quest'ultima frase è paradigmatica della condizione dell'intellettuale, che segue il proprio istinto di isolamento funzionale alla vita tra i libri e poi se ne sente prigioniero: la misantropia è indice del disagio mentale<sup>15</sup>. Poco dopo cade l'utilizzo del primo caso di prima persona plurale, che unisce il narratore al fratello in opposizione a un altro personaggio, un architetto, con cui non c'è legame di parentela:

L'asilo insieme con l'architetto Lazzaron, pensavo, poi le scuole elementari, poi le medie. Poi lui al geometri. Noi, mio fratello e io, al liceo. Poi lui alla Facoltà di Architettura. Noi a Lettere e Filosofia. Ma mentre noi abbandonammo quasi subito gli studi universitari, lui, l'architetto Lazzaron, si laureò e divenne architetto (p. 195).

Qui sembra di stare al cospetto di ideali nipoti dei fratelli Gambi di *Tre croci* di Tozzi, al cospetto cioè di perdenti, falliti. Quella di Tozzi era una rappresentazione drammatica, così come questa di Trevisan sembra una confessione a cuore aperto di tutte le proprie debolezze.

Il capitolo si conclude con una riflessione che con la solita abilità porta al capitolo successivo: «Ma l'architetto Lazzaron, il nostro amico d'infanzia, non era

---

sorprenderlo sopra le mie spalle. Mi giro di scatto per sorprenderlo, ma non riesco mai a coglierlo di sorpresa. È logico, mi dissi, non riesci a sorprenderlo perché non c'è» (p. 185).

<sup>15</sup> Si veda in proposito I. DE SETA, *La biblioteca nel romanzo moderno*, «La letteratura e noi», disponibile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2014/07/26/la-biblioteca-nel-romanzo-moderno-1-manzoni-nievo-pirandello-e-tozzi/> (data ultima consultazione: 06/12/2024) e EAD., *Un intellettuale corretto dalla scienza*, «La letteratura e noi», disponibile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2019/12/04/un-intellettuale-corretto-dalla-scienza-il-personaggio-medico-in-carlo-levi-e-axel-munthe/> (data ultima consultazione: 06/12/2024).

certo come noi. Lui era, ed è, un uomo assolutamente pragmatico, un uomo pratico, un uomo che nella vita tende a costruire, così lui stesso si definiva, a costruire verso l'alto, diceva, perché oramai di spazio ce n'è poco» (p.196).

L'altezza, evocata dall'architetto Lazzaron, d'altro canto, è uno degli elementi tenuti in conto da Lotman<sup>16</sup> nel suo studio del testo poetico e dello spazio in esso: la verticalità e la posizione elevata associate figurativamente alle cose più nobili<sup>17</sup> diventano qui oggetto di invettiva da parte del fratello, che scaglia tutta la sua rabbia contro l'architetto per gelosia della sorella. L'argomentazione consiste nel fatto che di verticale c'è solo il cattolicesimo, di cui sarebbero impregnati gli architetti che hanno studiato a Venezia per poi tornare in provincia e fare i loro giochi in amministrazione. Il narratore puntualizza che è tutta colpa della gelosia (del fratello, *ça va sans dire*).

L'invettiva, condotta col solito dualismo linguistico, si fa poi più corposa, coinvolgendo temi quali il territorio, la collettività, il razionalismo e una critica di carattere estetico. Alla sua conclusione, si descrive lo stato successivo di chi l'ha pronunciata, una descrizione di minuzia psicologica ma anche attoriale:

Mio fratello, come sempre al termine di uno dei suoi accessi, che noi conoscevamo fin troppo bene, stava immobile e in silenzio con la schiena appoggiata allo schienale della sedia, le braccia, inerti, penzolanti lungo i fianchi, le gambe stese per tutta la loro lunghezza sotto il tavolo. A un estraneo avrebbe potuto dare l'idea di essere morto, tanto era fisso nella sua immobilità. Ma morto non era di certo, noi lo sapevamo bene. Altro che morto: vivo era, e adirato all'eccesso, irritato all'eccesso, sfinito dalla sua stessa ira e irritazione (p. 201).

Ed entra poi in gioco un nuovo stratagemma narrativo, il diario del fratello: «*La mia ira immobile, o la mia furibonda immobilità*, così mio fratello nel suo diario, che ho qui accanto a me». Ne parla ancora finché non trova il modo di tornare al presente *in medias res*, ovvero nella camminata. Viene da pensare all'*habitat* dei personaggi evocato da Hamon<sup>18</sup> quando parla dell'ambiente circostante: «Eppure, malgrado la bruttezza di questi edifici, malgrado a volte essi siano non solo un'offesa per i nostri occhi e il nostro equilibrio estetico, ma siano anche oggettivamente malfatti e poco adatti a

<sup>16</sup> J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976,

<sup>17</sup> «La sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale [...]. Di qui la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale. In parecchi casi [...] il 'basso' [si identifica] con la 'materialità' e l'alto' con la 'spiritualità'. Al concetto di «alto basso» Lotman attribuisce, fra gli altri, il significato di «prezioso-non prezioso» (ivi, pp. 262-263).

<sup>18</sup> P. HAMON, *La bibliothèque dans le livre*, «Interférences», 11, 1980, pp. 9-13.

essere abitati, la gente, pensavo, malgrado tutto questo si abitua e ci vive per anni» (p. 203). Viene fuori, qui, la saggezza dell'autore, la sua ideologia:

Tutto ciò che vediamo, mi dico camminando, vuol dire che possiamo vederlo. Tutto ciò che sentiamo possiamo sentirlo e quello che facciamo è ben evidente che possiamo farlo. Tutto ciò che ci beviamo ogni giorno dai giornali, dalla radio, dalla televisione, tutte le notizie che ci pappiamo come omogeneizzati, ogni giorno per più volte al giorno, vuol dire che possiamo digerirle (p. 204).

Temi su cui torna due pagine dopo, registrando ancora le proprie reazioni: «Sono anestetizzato dai sistemi di informazione, non sento più nulla anche se mi sembra di sentire qualcosa» (p. 206), prima di una rivelazione del tutto inaspettata: la sorella è morta accoltellata in casa dal fratello. Il romanzo assume improvvisamente i toni di un thriller. Thomas ha seppellito il cadavere della sorella uccisa dal fratello - che è intanto scomparso - nel giardino di casa, la quale, apprendiamo solo ora, conta venticinque stanze, fiabesca come la casa nel parco.

Con una narrazione a ritroso, l'analepsi serve a spiegare tutto quanto precede questo inaspettato fratricidio, e veniamo informati sulle ragioni del colpo di scena. La poeticissima casa nel parco nella casa, la cui collocazione spaziale sembra un omaggio a Escher, è la casa di villeggiatura della famiglia. Di queste villeggiature, però, serbava ricordo soltanto la sorella – tanto che i due fratelli dubitavano della loro esistenza. Nel passo in cui apprendiamo questo troviamo il solito gioco dei pronomi: «Che lui era convinto che la casa non esistesse, aveva detto al notaio Strazzabosco, che era certo fosse solo una storia, che della casa lui non ricordava assolutamente niente e neanche suo fratello, io, non ricordava niente, che solo sua sorella, nostra sorella, se ne ricordava» (p. 211). Evidenziamo i soggetti: «lui [...], suo fratello, io, [...], sua sorella, nostra sorella». Siamo davanti ai tre fratelli, che si presentano come facce di un prisma, come i tre volti del *self-portrait* di Francis Bacon: ognuno comporta una visione della realtà diversa e insieme un frammento della realtà da ricomporre in unità. Tornando alla casa e ai dubbi sulla sua esistenza, veniamo a conoscenza del fatto che il fratello andò a vedere se la casa esistesse, e dopo averla trovata, dice il narratore, cambiò le sue abitudini: «Per anni, senza sosta, mio fratello aveva seguito lo stesso schema: sveglia tra mezzogiorno e le tre, colazione e lettura dei giornali, al bar e per tutto il resto del pomeriggio, a casa per cena e dopo cena nello studio, a lavorare al manoscritto per tutta la notte» (p. 215). La routine, potremmo semplificare, di uno scrittore *bohémien*.

Ma, dopo la visita alla casa nel bosco, il fratello inizia a svegliarsi presto, a passare tutto il giorno fuori casa, mostrando una passione per i giardini che è venata di rabbia per quei curati «orti e giardini del cazzo». Secondo la voce narrante tutto è dovuto alla presunta frequentazione quotidiana della casa nel bosco, dove si annidavano tutti i ricordi d'infanzia, che probabilmente cercava invano, frustrando così continuamente le sue attese emotive. Thomas si fa poi l'idea che il fratello voglia, sempre senza informarlo, ristrutturare la casa nel bosco. Tutto questo finché la sorella non incontra un uomo e lo frequenta di nascosto per paura della gelosia del fratello: Thomas sostiene che la sorella non avrebbe dovuto assecondare questa gelosia del fratello. In definitiva il narratore capisce, e condivide con il lettore questa sua comprensione, le ragioni dell'uccisione della sorella, perché l'amore del fratello per lei era una dipendenza dovuta alla mancanza d'affetto dei genitori morti troppo presto: «La odiava, perché lei gli ricordava, col suo amore e la sua dedizione, ciò di cui i suoi genitori l'avevano privato morendo» (p. 220). A questo punto Thomas si rammarica di aver lasciato il fratello solo con la sorella e decide di andarlo a cercare «prima che faccia qualche altra cazzata» (p. 221). Il linguaggio colloquiale, che accompagna situazioni estreme, e l'attenzione psicologica danno al testo un effetto di iperrealismo. Poi decide di andare a cercare il fratello nella casa nel bosco dove è convinto di trovarlo. Sono già passate due settimane dalla morte della sorella e si sente colpevole quanto il fratello: vive come una colpa non solo la leggerezza di averli lasciati soli (e così consentendo al fratello di perpetrare l'assassinio), ma anche l'aver sepolto la sorella nel giardino di casa, giustificando la sua assenza con la scusa di un viaggio. Sembra che voglia rendersi complice del fratello non perché condivida il suo gesto ma anzi perché se ne sente in parte responsabile, ne capisce le ragioni e vuole condividere la colpa. Notiamo, nella "confessione", un andamento ossessivo a colpi di anafora:

sono colpevole almeno quanto mio fratello, mi dicevo camminando con passo deciso verso Vicenza, forse ancora più colpevole di mio fratello, continuavo a ripetermi: *colpevole, colpevole quanto lui, colpevole più di lui, colpevole anche per lui, colpevole per mia sorella*. Solo a questi continuavo a pensare quel giorno camminando come un ossesso, che ero colpevole. E pensai a tal punto questo pensiero, continuando a formularlo e riformularlo in tutte le sue possibili varianti, che alla fine esso si cristallizzò nel suono della parola colpevole che, camminando, presi a ripetere a bassa voce, scomposta in sillabe, con cadenza sempre più veloce, sillaba su passo, veloce, concentrato, senza contare, leggero, indifferente (p. 223).

La strada verso la casa nel bosco, nella descrizione che fa al fratello dopo esserci stato la prima volta, ha caratteristiche nuovamente fiabesche: bianca, con ai lati alberi, due palme. Ora invece il percorso dall'abitazione alla casa nel bosco è connotato più realisticamente, e attraversa posti che irritano il narratore. Finché, con un colpo di scena, il notaio Strazzabosco - evidente discendente del manzoniano Azzecagarbugli - rivela a Thomas e al lettore che 35 anni prima la madre era stata investita per strada e con lei un bambino. Solo allora scopriamo insieme alla voce narrante che il fratello del protagonista non era che un *alter ego*<sup>19</sup>. Quello vero era morto da bambino. Il romanzo svela per salti e colpi di scena una trama inquietante: il fratello non c'è, quindi chi ha ucciso la sorella? Nonostante i tentativi di 'depistaggio'<sup>20</sup>, si direbbe che il colpevole sia lo stesso che l'ha sepolta, che infatti "confessa". Lo sdoppiamento della narrazione, la confusione tra io / lui è dunque una confusione che appartiene alla materia stessa della narrazione e non riguarda solo il *récit*.

### 3. Riflessioni finali

Nel tentativo di osservare il funzionamento del ruolo di Thomas nei primi due romanzi della trilogia, si è voluto seguire l'intreccio e la sequenzialità nella trama per far emergere l'andirivieni spazio-temporale costruito su una serie di flash-back ed ellissi. Immagini quali la casa nel parco nella casa provocano uno stordimento da infinito (come i disegni di Escher) e ben rappresentano gli scambi di ruolo tra narratore e personaggi. Si è constatata una scrittura che mima la nevrosi, la psicosi, le ossessioni, i fenomeni patologici della psiche di cui il narratore tiene le fila, ma anche l'imprevista filiazione da grandi romanzieri della modernità letteraria italiana (Manzoni, Svevo, Pirandello e Tozzi). In particolare, uno di loro sembra essere un progenitore di Trevisan. La drammaticità delle vicende che avvolgono il nucleo familiare, la sensazione che i personaggi siano in situazioni senza via di scampo<sup>21</sup>, le

---

<sup>19</sup> Ci sono pensieri nei quali Thomas si rende conto di essere uguale al fratello: «Vivere pensando di continuo alla morte è stato, per me quanto per mio fratello, un raffinato esercizio di equilibrismo che, queste le nostre intenzioni, avrebbe dovuto tenerci lontani sia dalla vita che dalla morte, ma non ha prodotto e non produce altro risultato che mantenerci in vita, avvicinandoci così, nel disgusto, al nulla», p. 222. «Tutto ciò che arrivo a pensare io, l'ha già pensato anche lui. In fin dei conti, pensavo, non siamo poi così diversi, anzi, in un certo senso siamo uguali», p. 243.

<sup>20</sup> «Lui ha ucciso, mi diceva, non io, lui. Lui, o lui, non io ho ucciso ma lui» (p. 242).

<sup>21</sup> Ricordiamo che Thomas dice al paziente della maxillo-facciale «siamo senza scampo».

trame essenziali attorno a pochi personaggi, rappresentati in ruoli fissi e legati da rapporti di sangue, fanno pensare una sorta di *mise à jour* di Tozzi in Trevisan<sup>22</sup>.

Partendo dall'assunto che i libri di Trevisan siano un rompicapo, nel tentativo di trovare il bandolo della matassa, nel ruolo di critici ancor più che in quello di semplici lettori, dopo circonvoluzioni mentali che stordiscono, ci siamo dovuti arrendere a lasciarci guidare alla cieca da un narratore onnisciente che si cala nei panni di Thomas, ma ha un controllo del testo di gran lunga maggiore e racconta il disagio mentale - in particolare la dissociazione - con uno stile inedito tra l'espressionismo (alla Bacon) e l'illusionismo (alla Escher). L'impressione è che l'identità di Thomas sia uno stratagemma per creare un narratore allo specchio che prende distanza da sé, un io ingombrante con cui fare i conti.

---

<sup>22</sup> Inoltre «che sia in treno o che sia in macchina, in moto pure a piedi, il paesaggio mi penetra». Come in Tozzi, l'ipersensibilità si traduce anche nel rapporto con il paesaggio. cfr. I. DE SETA, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci, Roma, 2017, pp. 91-106.