



scrittura/lettura/ascolto

## I «ricordi di Pietro». La prima intuizione luttuosa di Emanuele Trevi

MANUEL CARITTO

Università di Pisa

manuel.caritto@phd.unipi.it

**Abstract.** The mourning portraits in the work of Emanuele Trevi, from *Senza verso* (2004) to *La casa del mago* (2023), including the better-known *Sogni e favole* (2019) and *Due vite* (2020), may be read as a “mournful intuition”. The usefulness of this formulation lies in its ability to bring together two characteristic features of Trevi’s work: his engagement with meditation on death, already crucial to his first novel *I cani del nulla* (2003), and his affinity with an initiatory conception of literature. *Senza verso* marks the first work in which the portrait of an exceptional individual (the poet Pietro Tripodo) also becomes a device through which the author recounts the painful process of working through a personal bereavement. This trajectory appears to follow the constructivist models of contemporary psychology, grounded in the survivors’ need to elaborate a meaningful discourse around loss, often through the practice of writing.

**Keywords:** Emanuele Trevi, Pietro Tripodo, mourning, constructivism.

**Riassunto.** I ritratti funebri di Emanuele Trevi, da *Senza verso* (2004) fino alla *Casa del mago* (2023), passando per i più noti *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020), possono essere letti come racconti di una “intuizione luttuosa”. L’utilità di questa formula dovrebbe derivare dalla sua capacità di riunire due tratti tipici dell’opera di Trevi: la sua fedeltà alla tematica funebre, maneggiata fin dall’esordio *I cani del nulla* (2003), e la sua vicinanza a una concezione iniziatica della letteratura. *Senza verso* è il primo caso in cui il ritratto di un individuo eccezionale, il poeta Pietro Tripodo, diventa anche espediente per il racconto del tortuoso processo di elaborazione di un lutto reale sperimentato dall’autore. Un decorso che sembra seguire i modelli costruttivisti della psicologia contemporanea, fondati sul bisogno di quelli che restano di elaborare un discorso sensato sulla perdita, spesso attraverso l’uso della scrittura.

**Parole chiave:** Emanuele Trevi, Pietro Tripodo, lutto, costruttivismo.

L’OSPITE INGRATO 19, I (2026): 197-212

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi- 20835

Copyright: © 2026 Manuel Caritto. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

## I «ricordi di Pietro». La prima intuizione luttuosa di Emanuele Trevi

### I. Introduzione. Morte di sé, morte degli altri\*

Se vista con sguardo retrospettivo, la pubblicazione della *Casa del mago* (2023) appare piuttosto significativa, agli occhi di chi ha seguito con attenzione la traiettoria letteraria di Emanuele Trevi a partire dal suo esordio, apparso giusto un ventennio prima. L'approdo al fatale libro sul padre, parte di una lunga tradizione occidentale accettata solo con riserva, è il culmine (forse solo momentaneo) di una lunga fedeltà al tema funebre, di cui Trevi è stato un frequentatore precoce e continuo. Non soltanto nel senso più consueto di riflessione sulla morte, spesso origine remota della vocazione letteraria: Trevi negli anni ha saputo infatti costruire, non senza una certa rigidità in certi passaggi, un sistema poetico coerente in cui la grammatica della perdita è la struttura portante su cui ideare e intrecciare un racconto. Si potrebbe a questo punto imputare a tale lettura di sottostimare l'importanza e la centralità di un'idea di letteratura pensata come percorso di iniziazione, come racconto di un rapporto iniziatico.<sup>1</sup> Queste sono in verità due direttrici che non si escludono reciprocamente, e anzi si intersecano fin dall'inizio della carriera letteraria di Trevi, a testimonianza di una simbiosi costitutiva e irrinunciabile.

La *Casa del mago* è solo l'ultimo caso di questa doppia ispirazione profonda al contempo luttuosa e iniziatica, ma se ci si impegna in una lettura della sua opera sotto la lente della riflessione sulla perdita, è senz'altro possibile isolare un gruppo di testi esemplari, che si rivelano come una galleria di ritratti in morte: *Senza verso. Un'estate a Roma* (2004), *Sogni e favole. Un apprendistato* (2019), *Due vite* (Premio Strega, 2020) e *La casa del mago* (2023), appunto.<sup>2</sup> Ai quali si potrebbero aggiungere, seppur lateralmente, *Qualcosa di scritto* (2012) e soprattutto l'esordio *I cani del nulla* (2003):<sup>3</sup>

\* Questa lunga riflessione sul tema funebre e del suo rapporto con le scritture del presente non sarebbe nata senza il confronto con i ricercatori e le ricercatrici che hanno partecipato al convegno internazionale *Dove loro non sono. Forme e immaginario del lutto nella letteratura italiana contemporanea*, tenutosi a Olomouc il 4 e il 5 aprile 2025. Ci tengo dunque a ringraziare l'organizzatore di quell'evento, Luca Chiurchiù, e tutti gli amici di quei giorni così intensi.

<sup>1</sup> Sul tema si può leggere sicuramente A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, in «Enthymema», 11, 2014, pp. 138-167, ma lo stesso Trevi ha riflettuto sul suo rapporto con Èlemire Zolla e con altri intellettuali e studiosi interessati al tema iniziatico e ai riti di passaggio: nei saggi contenuti nel *Viaggio iniziatico*, Roma-Bari, Laterza, 2013, dedicati agli studi etnografici di Marcel Griaule, ai viaggi in Messico di Antonin Artaud e alle ricerche di Mircea Eliade.

<sup>2</sup> Gli individui ritratti sono, rispettivamente: il poeta Pietro Tripodo; il fotografo Arturo (Arthur) Patten, il critico Cesare Garboli e la poetessa Amelia Rosselli; gli scrittori Pia Pera e Rocco Carbone; e Mario Trevi, padre di Emanuele e noto psicanalista di scuola junghiana.

<sup>3</sup> Già nei *Cani del nulla* compaiono in nuce temi poi recuperati nelle opere successive. Si possono segnalare, tra i più rilevanti nell'ambito ristretto della riflessione funebre: l'idea del «collezionismo sepolcrale», e dunque della sopravvivenza degli oggetti dopo la morte, ma

quest'ultimo non per somiglianze macrostrutturali (non c'è lì nessuna impostazione biografico-ritrattistica, né il ricordo esplicito di una persona cara), ma per sottolinearne la continuità tematica e la vocazione primitiva al discorso sulla morte di sé e sulla morte degli altri.<sup>4</sup>

## II. Lutto e intuizione luttuosa

Luca Chiurchiù (2024) ha recentemente proposto di raggruppare sotto la comune insegna di «letteratura del distacco» un insieme piuttosto eterogeneo di testi non finzionali in prosa che condividono il proposito di riflettere sulla morte di una persona cara scomparsa e ricostruire il processo di elaborazione del lutto reale sperimentato. Si tratta, come nota lo stesso Chiurchiù, di una famiglia testuale estremamente discontinua per pregevolezza letteraria e di assai difficile isolamento, specialmente in Italia, dove la sua diffusione è stata tardiva rispetto ad altri campi letterari nazionali.<sup>5</sup>

Al di là dell'effettiva esistenza di una letteratura del distacco intesa come sottogenere autobiografico o anche solo come tendenza editoriale, ancora da verificare, già solo il restringimento di campo sull'opera di Trevi pone comunque questioni di grande interesse. Lo stesso Chiurchiù (2026), in un lavoro che riassume le ricerche svolte in questi anni, ha sottolineato la singolarità dei suoi libri rispetto al tema funebre,<sup>6</sup> che viene trattato in modo molto diverso rispetto ad altri esperimenti simili di questi ultimi anni. La sequenza che va da *Senza verso* alla *Casa del mago* sembra infatti rispondere agli stessi presupposti tematici e formali: un io narrante autobiografico, o meglio autofinzionale, passa sotto la sua

---

più in generale la capacità della casa di veicolare riflessioni sulla memoria o sulle peculiarità psicologiche degli individui; o, ancora, l'idea dell'«analfabetismo simbolico», il bisogno e l'incapacità di leggere e interpretare i segni che ci circondano, cruciale nella descrizione della personalità dell'io narrante alla ricerca di significato nella morte di persone care; l'uso mantrico di testi poetici o di altra origine, che si ripresentano periodicamente all'interno della narrazione, come accade soprattutto nelle prime sezioni di *Senza verso*.

<sup>4</sup> Mi servo di due formule sintetiche ormai note, utilizzate da P. Ariès nella sua *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri* [1974], Milano, Rizzoli, 1998 per riferirsi alle due principali rappresentazioni mentali sulla fine dell'esistenza che si sono susseguite nella storia della cultura occidentale: durante la seconda metà del Medioevo e almeno fino al Quindicesimo secolo, una morte come occasione di scoperta della propria individualità; e poi, dal Diciottesimo secolo, una morte che è prima di tutto trauma della perdita dell'altro, non morte dell'io ma «morte del tu».

<sup>5</sup> L. Chiurchiù, *Le pagine più belle o le più facili? Prime note sulla letteratura del distacco italiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22, 2024, pp. 104-106.

<sup>6</sup> L. Chiurchiù, *Tropici del dolore. Uno studio sulla narrativa contemporanea e il lutto*, Roma, Viella, 2026 p. 196: «Gli episodi di cui Trevi racconta pertengono, come si diceva, le persone illustri che ha incontrato e che sono ormai morte. I suoi sono libri del distacco, dunque? Teniamo in sospenso la risposta, per ora. Di certo, si può dire che sono commossi ricordi di morti, loro ritratti, questo sì. Ritratti dal vivo, come recita il titolo di una recentissima raccolta che raduna tre delle sue migliori prove. Ritratti dal vivo che sono al contempo degli autoritratti di quello che non c'è, di chi Trevi non è».

lente d'ingrandimento di critico letterario la vita di un individuo eccezionale<sup>7</sup> appartenente al campo culturale e con cui intrattiene un rapporto ambiguo di amicizia-devozione,<sup>8</sup> ricordandolo in un momento di solito (ma non sempre) poco successivo alla sua scomparsa. Tuttavia, il progetto narrativo di Trevi, malgrado l'appartenenza al campo vasto delle scritture del sé, si distingue da molta letteratura sul lutto per l'*ethos* del suo narratore-personaggio, che ricorre con moderazione al registro della confessione e adotta una parola nel complesso equilibrata e poco incline all'esibizione del proprio dolore. Una parola visibilmente letteraria, messa in forma da un individuo che, diversamente da molti suoi omologhi, non prova alcun disagio nella sua identità di scrittore e nel suo lavoro di elaborazione anche estetica del trauma. Motivo per cui la galleria funebre di Trevi è invero poco funebre e piuttosto disinteressata al racconto, anche frammentario, del «lavoro del lutto».<sup>9</sup> Ciò non significa che questa dimensione sia del tutto assente, né che l'adesione alla poetica del ritratto del caro defunto sia un mero accidente sulla strada dell'iniziazione misterica: significa, forse, che la formula scovata da Trevi, adottata e pronunciata<sup>10</sup> a più riprese nell'ultimo ventennio, vada iscritta all'interno di un architettura poetica più complessa e personale sorretta da entrambi questi indirizzi.

Tale vocazione ritrattistica, in cui si mescolano istanze di conservazione museale del ricordo<sup>11</sup> e senso di colpa vampiresco,<sup>12</sup> ha senso

<sup>7</sup> Rielaboro la formula di A. Rondini «personalità eccezionale», da cui anche «ritratto eccezionale», usata per riferirsi ai biografati da Trevi. Cfr. A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale*, in «Status Quaestionis», 23, 2024, pp. 325-365.

<sup>8</sup> L. Chiurchiù, *Tropici del dolore* cit., p. 195 parla, a proposito, di «meraviglia e ammirazione».

<sup>9</sup> Per il concetto di lavoro del lutto si faccia riferimento a S. Freud, *Lutto e melanconia* [1917], in Id., *Opere*. Vol. 8: *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti (1915-1917)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118. Fornisce una definizione rapida ed efficace l'*Avvertenza editoriale*, che riporta: «Il lutto è uno stato psichico determinato dalla perdita di una persona cara (o di un altro elemento, anche di natura astratta) su cui era concentrata la libido. La realtà attesta che l'oggetto non c'è più, ma l'io stenta a ritirare la libido che vi era investita. Il lavoro del lutto consiste nel doloroso e spesso lunghissimo sforzo in cui l'io è impegnato per effettuare questo ritiro».

<sup>10</sup> Non uso casualmente il termine *formula*, che si presta a una doppia interpretazione: da un lato l'idea più immediata della *formula di successo*, di un contenitore formale ricorrente usato da Trevi per allargare e approfondire le sue riflessioni e il suo racconto di sé; ma dall'altro la formula intesa come azione performativa della parola, capace di un effetto magico su chi la pronuncia e ascolta. Non si dimentichi dell'interesse ricorrente, sia critico sia letterario, mostrato da Trevi per un fanatico della religione della parola come Giorgio Manganelli, che a più riprese ha parlato di un uso cerimoniale del linguaggio.

<sup>11</sup> L'idea di opera letteraria come *monumentum* in onore della persona defunta è alla base anche del recente *La casa del mago*, dove si parla non a caso di «museo di mio padre», facendo riferimento non solo allo spazio fisico della sua casa, ma anche a un patrimonio oggettuale che scandisce le tappe più significative della sua vita.

<sup>12</sup> Traggio dallo stesso Trevi la metafora del vampiro per riferirsi allo scrittore di persone reali e al suo senso di profanazione. Cfr. E. Trevi, *La casa del mago*, Firenze, Ponte alle Grazie, edizione e-book: «Non bisogna [...] trascurare il senso di colpa che le persone veramente esistite ispirano a chi le trasforma in personaggi. Non è possibile sottrarsi alla sensazione di

infatti solo se accostata all'altra grande direttrice del lavoro di Trevi, ossia la concezione iniziatica della letteratura (o, meglio, della vita stessa). Del resto questa è stata finora la chiave di lettura più immediata, ma anche la più corretta, dei suoi libri – siano essi da intendersi come romanzi, saggi narrativi o (pato)biografie. Andrea Rondini, che ha fornito negli ultimi tempi un punto di partenza già prezioso, ha provato a descrivere questi testi ponendo l'accento sulla loro ispirazione misterica, antropologica e psicologica, e indicando forse per primo questa singolare postura intratestuale di Emanuele personaggio:

Trevi è l'interlocutore della personalità geniale, il contraltare simpatico che lo scruta e ne diviene testimone, custodendone la memoria e l'unicità, dandole risalto narrativo secondo quella tecnica di *impersonation*, quell'«impersonare» gli altri o quella capacità – considerando la liaison di Trevi con il teatro – di «portarli in scena».<sup>13</sup>

Il culto dell'individuo irriducibile, che ha nel Pietro Tripodo di *Senza verso* il primo esempio, è alimentato però da due diverse fonti: da un lato, giustamente ricorda Rondini, c'è una logica triangolare di emulazione del modello, la cui grandezza irraggiungibile è incorniciata in un rapporto maestro-apprendista; ma dall'altro c'è anche la morte come cristallizzazione di questa unicità prodigiosa in una forma definitiva e destinata all'oblio. Di qui il desiderio di illuminare – cioè chiarire ma anche mettere in evidenza – una vita percepita come irripetibile, costruendole attorno il racconto di un tentato perfezionamento individuale, una personale via della saggezza.

A ben guardare, è lo stesso Rondini a rintracciare in una regione remota della produzione di Trevi la sua costitutiva idea di letteratura ispirata alla mancanza e al suo recupero doloroso, a cui si connette per vocazione il genere ritrattistico:

Si ricordi in questa prospettiva la valenza fondativa che riveste per Trevi il mito di Pan e Siringa narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio in cui l'arte (il suono del flauto) si accende nel rievocare una mancanza, «la voce della perduta Siringa» [...]. Anche l'arte del ritratto (sia esso pittorico-artistico o letterario) nasce dalla perdita dell'oggetto amato [...], perdita risarcita – ambiguamente – dalla presenza virtuale veicolata dal segno.<sup>14</sup>

Questo precoce riferimento al mito ovidiano, di un Trevi nuovo entrante nel campo letterario e in quel momento più interessato a posizio-

essere dei vampiri, oltre che dei mistificatori».

<sup>13</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 328.

<sup>14</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica* cit., p. 142.

narsi nel dibattito critico, sembra oggi confermare quella convergenza dei suoi successivi lavori ritrattistici. Una forma letteraria in cui la perdita del maestro, votato a una sparizione definitiva anche per misconoscimento della sua grandezza, fornisce all'io narrante come ultimo e prezioso dono l'occasione di ripensare criticamente la propria identità e il proprio percorso esistenziale. Un'intuizione luttuosa, dunque, che se forse non suggerisce necessariamente, come propone Rondini, che «la vita del narratore arrivi a un suo compimento, vale a dire trovi un approdo di senso»,<sup>15</sup> rimane comunque la via prediletta percorsa da Emanuele personaggio, da *Senza verso* fino alla *Casa del mago*, per riflettere sulla perdita e per istituire una connessione, seppur solo mediata dalla scrittura, con il caro scomparso.

Molto andrebbe detto anche sul significato troppo vago della parola *lutto*, utilizzata fino a ora senza ulteriori specificazioni: così come comunemente lo conosciamo, il lutto deriva dall'idea freudiana secondo cui «tale condizione non [è] semplicemente un normale fenomeno psichico consistente in una graduale diminuzione del dolore psichico provocato dalla morte di una persona cara», ma «l'esito di un processo, non sempre scontato, in cui il soggetto, lungi dall'aver un ruolo passivo, è attivamente e deditamente coinvolto».<sup>16</sup> Oggi, tuttavia, anche questa definizione non è più sufficiente, e il paradigma elaborato da Freud è stato affiancato da numerose altre proposte: di qui la necessità di impostare qualsiasi riflessione sul binomio lutto-letteratura, specialmente se centrata sulla produzione più recente, sul confronto con i modelli elaborati dalle discipline che se ne occupano in ottica clinica e terapeutica. Nel caso di *Senza verso*, prima "evocazione" di Trevi, il quadro teorico di riferimento è quello costruttivista, che assegna alla scrittura un ruolo di primaria importanza nel decorso del lutto e si basa su processi di elaborazione orientati alla ricerca di senso e alla costruzione di significati (*meaning-making*). Una prospettiva che dalle scritture private si estende facilmente anche a quelle artistiche, cui si è soliti associare una simile funzione di allargamento d'orizzonte, e che giustifica l'evidente vocazione metaletteraria e autoriflessiva della letteratura del distacco.<sup>17</sup>

Non è infrequente che la proposta letteraria di Trevi, ormai collaudata e ben riconoscibile, venga descritta appoggiandosi soprattutto sui suoi due lavori più noti e apprezzati, *Sogni e favole* e *Due vite*. Eppure

<sup>15</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 333.

<sup>16</sup> A. Stefana, *Alcune note su «Lutto e Melanconia» di Freud*, in «Intersezioni», 37.2, 2017, p. 184.

<sup>17</sup> Il ricorso insistito alla riflessione metaletteraria sull'atto di scrittura e sulle sue possibili controindicazioni etiche è segnalato per le scritture del lutto e della malattia rispettivamente da L. Chiurchiù, *Le pagine più belle* cit., p. 95, e M. Loddo, *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, *passim*.

è in *Senza verso*<sup>18</sup> che viene ratificata l'adesione alla poetica del ritratto in morte, così come a quella dell'elogio dell'individuo eccezionale di cui parla Rondini. Anche solo questo dovrebbe essere sufficiente a restituire centralità al ritratto di Pietro Tripodo, in cui si trova già molto del Trevi più recente.

### III. I ricordi di Pietro

#### III.1. Autofiction o memoir?

La commistione ipermoderna<sup>19</sup> di realtà e finzione, che è oggi uno dei possibili letterari più praticati, ha un effetto di lettura altamente problematico, specialmente quando a esserne oggetto è un racconto in prima persona. È questo il caso anche di *Senza verso*, in cui compare come unica istanza enunciativa un personaggio anonimo ma sovrapponibile all'autore. L'etichetta di *autofiction*, proposta per il secondo libro di Trevi in ragione di tale ambiguità, non risolve tuttavia il problema dell'attribuzione generica: si tratta di un ostacolo ricorrente – come per le esitazioni più recenti di Chiurchiù nell'ambito della letteratura del distacco –, che dice molto dell'ibridismo costitutivo di questi testi. Rimane il fatto che rispetto ai *Cani del nulla* (2003), dove il sottotitolo *Una storia vera* aveva più una funzione di orientamento dell'atto di lettura, *Senza verso* si presenta in modo più esplicito come il racconto di un'esperienza personale dell'autore limitata nel tempo e nello spazio: *Un'estate a Roma*, come recita appunto il sottotitolo, sprovvisto di ulteriori indicazioni generiche. La lettura in senso autofinzionale della vicenda è autorizzata dallo stesso Trevi, che in un'intervista di Valentina Martemucci si esprime così, pur preferendo la più inclusiva etichetta di romanzo:

D. Dato che il libro è scritto in prima persona e chi dice «io» è uno scrittore che le assomiglia molto riporta sulle pagine eventi realmente accaduti, mischiati a fatti inventati, è lecito definire *Senza verso* come *autofiction*?

R. È lecito, ma senza angosciarsi troppo con queste definizioni! Noto che molta gente della mia età, in particolare in America, scrive testi in prima persona raccontando fatti più o meno reali. Anche quando usano la terza persona, sembra un po' una prima persona mascherata. Mi sembra che in America il termine più usato sia *memoir*, anche se l'*autofiction* è un po' diversa perché comprende, appunto, degli elementi di finzione.

<sup>18</sup> Già A. Cortellessa, *Satellite of Love*, in E. Trevi, *Ritratti dal vivo, con cinque Satelliti*, Milano, Ponte alle Grazie, 2025, pp. 894-895 ha sottolineato il valore letterario, ma anche simbolico di *Senza verso* nella costruzione di uno specifico dispositivo letterario poi affinato nei lavori successivi: «*Senza verso*, che credo resti il capolavoro di Trevi, è anche il suo libro di svolta [...] perché inventa il *device* "tecnico", per così dire, del personaggio-sponda: il *vantage point*, lo *stalker* che consente a chi dice "io" di prendere coscienza di sé».

<sup>19</sup> Per il concetto di ipermodernità rimando chiaramente a R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

Ma non è un criterio rigoroso, perché nella memoria stessa ci sono molti elementi di *fiction*.<sup>20</sup>

Trevi accetta con riserva la definizione di *autofiction*, ma al tempo stesso trova opportuno fare riferimento a un genere altrettanto sfumato come il *memoir*, dove l'accento non cade tanto sulla falsificazione volontaria degli eventi, quanto sulla volontà di raccontare un momento specifico della propria vita o un'esperienza ritenuta significativa se non proprio traumatica. L'elemento autofinzionale, che Trevi stesso ammette nell'intervista, ha dunque un peso minore nell'economia complessiva del racconto, dovrebbe essere limitato a interventi che non modificano sostanzialmente lo statuto del testo:

Quanto a me, d'istinto, non saprei nemmeno spiegare perché, modifico sempre i dati, quasi per ricordare a me stesso che quell'io che si racconta non è mai del tutto l'io che sta scrivendo. Ad es., se un avvenimento è accaduto al quarto piano di un palazzo, io scrivo al quinto, o spostato di pochi giorni la mia data di compleanno, eccetera.<sup>21</sup>

È proprio di quell'io che «non è mai del tutto l'io che sta scrivendo» è bene occuparsi, a partire dalle sue due ossessioni più profonde e durature: la ricerca di rapporti iniziatici e l'insondabilità della morte.

### III.2. La scrittura come catabasi

La prima intuizione luttuosa inizia in un certo senso da dove Trevi si era fermato nel suo primo romanzo: il trionfo della morte segnalato fin dalle soglie dei *Cani del nulla* dalla poesia notturna e funebre di d'Annunzio, attorno a cui ruotavano le meditazioni dolorose di un io narrante disforico e disorientato, è alla base anche delle peregrinazioni narrate in *Senza verso*. Il procedere del pensiero è nuovamente scandito dall'alternarsi di insistenti riflessioni sulla morte di sé e degli altri e dalla ricerca continua di significati occulti inafferrabili. Questa ossessione semiologica, che nei *Cani* Trevi chiamava «analfabetismo simbolico»<sup>22</sup> e riconduceva alla consapevolezza di vivere una vita poco iniziatica,<sup>23</sup> torna in *Senza verso* con maggiore sistematicità e coerenza: «La maggior

<sup>20</sup> V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», 6, 2008, p. 186.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 186-187.

<sup>22</sup> E. Trevi, *I cani del nulla. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2003, p. 10, corsivi dell'autore: «In casa, siamo assolutamente incapaci di interpretare i Segni del Destino, in generale. È il nostro problema, si può dire – una cecità che riguarda il concatenarsi delle cose, la loro direzione. Come se fossimo affetti da una specie di *analfabetismo simbolico*».

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 20: «Avevamo, però, inutile negarlo, assistito a qualcosa. Fatto, questo, più unico che raro nella nostra vita per nulla simile a un romanzo, per nulla simbolica, per nulla iniziatica».

parte delle cose, dei fatti, dei pensieri» ripete infatti Trevi «vive nella latenza. Senza distinzione tra ciò che è in effetti utile, o dannoso, o indifferente. Ci stanno [*sic*] accanto senza che ne riconosciamo l'esistenza, o ce ne dimentichiamo, equiparando nella stessa uniformità l'accaduto al non accaduto».<sup>24</sup> Tuttavia, ed è questo il primo grande elemento di discontinuità con *I cani*, ora il cogitare dell'io narrante non si ripiega passivamente sull'evidenza di una frizione tra io e mondo, ma cerca di affrontarne il peso per mezzo del ricordo di un amico-maestro ormai defunto. Non viene meno l'inclinazione a un individualismo esasperato, la certezza che ogni movimento verso l'esterno non faccia che «rimandarci un'immagine, eloquente e deformata, di noi stessi»,<sup>25</sup> ma si apre quantomeno la possibilità di intravedere nel ritratto d'artista defunto un medesimo destino di inappartenenza.

Prima ancora di delineare il ritratto di Pietro, che del resto entra in scena solo dopo alcune decine di pagine, il libro si apre con una serie di brevi capitoli dedicati al binomio morte-iniziazione. L'io narrante sfugge al caldo estivo rifugiandosi nella cripta della Chiesa di San Clemente a Roma che, nella stratificazione complessa, rimanda alla sua funzione cimiteriale e ospita anche un altare per i culti misterici del dio Mitra. La grande familiarità con questo ambiente, di cui si ricordano i benefici, le «virtù curative, e particolarmente *ansiolitiche*»,<sup>26</sup> arriva fino a rovesciare inaspettatamente il paradigma cristiano della salvezza come ascensione. Il gioco di rimandi danteschi e infernali – le addette alla biglietteria «guardiane dei sotterranei»,<sup>27</sup> le guide turistiche che conducono le anime dei dannati, il suono di un fiume sotterraneo – si conclude infatti con un ribaltamento straniante: «Ascoltato per qualche minuto il rumore di quell'acqua sotterranea, iniziavo a risalire *su*, verso la luce e il calore *infernale* della città».<sup>28</sup> La vicinanza ai luoghi dedicati ai culti misterici e alle tombe paleocristiane non causa angoscia, ma al contrario sembra fornire a Emanuele una via di fuga dall'insopportabile estate romana.

L'io narrante, tuttavia, non evita la superficie solo per sfuggire al caldo: lo fa prima di tutto per sfuggire a sé stesso, a una condizione endogena manifestatasi durante l'infanzia e che nell'estate del 2003 sembra riacutizzarsi. È quella «ingovernabilità dell'esistenza»<sup>29</sup> con cui il narratore dice di avere familiarità, e che era già stata oggetto di *mise en abyme* nelle prime pagine: anche gli affreschi dei miracoli di San Clemente, proprio come *Senza verso*, vorrebbero infatti essere una letteratura

<sup>24</sup> E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 102.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 14, corsivi miei.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 18.

della disillusione, «dell'umano fallimento di ogni progetto, aspettativa, filosofia, impresa umana».<sup>30</sup> Ulteriori frustrazioni più contingenti si accumulano, e ogni attività diventa il riflesso di gravi turbamenti interiori, abolendo ogni distinzione tra il dentro e il fuori: la quasi biblica invasione degli scarafaggi nell'abitazione vicino al Colosseo, completamente abbandonata al suo squallore, estende al di là dei confini corporei il disinteresse apatico di Emanuele; il corso in palestra rivela per mezzo dei movimenti fisici uno stato di assoluta disarmonia psichica contrapposta ai principi del Tai Chi; e anche il trasloco a casa di un amico, in principio rigenerante, non è altro che l'ennesima illusione di aver trovato il proprio posto nel mondo. La confessione più esplicita, però, è una poesia scritta da Emanuele per la volpe digitale che appare sul suo cellulare a intervalli apparentemente irregolari. La volpe sembra essere figura di un dolore opprimente ma anche di una qualche forma di speranza:

È possibile, mi dico,  
 scampare dalle trappole, dimenticare  
 il male, andare oltre. Una storia  
 è una storia. Vale per quel tanto o poco  
 di identificazione che concede.  
 Se ce la fa la volpe, ce la posso  
 fare anch'io. Se sopporta il dolore  
 e non stramazza, vuol dire  
 che il dolore è sopportabile,  
 non stramazzerò. Io rendo grazie  
 alla volpe sorridente, alla tagliola,  
 alla notte che avanza  
 mentre avanzo in lei.<sup>31</sup>

L'immaginario sotterraneo e l'ossessione sepolcrale proseguono poi con il riferimento all'edicolante Antonio, che anticipa l'entrata in scena di Pietro Tripodo e tematizza il problema cruciale della memoria, della conservazione dei ricordi e della necessità dell'oblio. L'accumularsi dei giornali e delle riviste invendute, il caos cartaceo dell'edicola spinge Emanuele a riflettere sulla possibilità che esista «per ognuno degli infiniti frammenti in cui si scompone ogni angolo, ogni aspetto della realtà [...] uno spazio, anche minimo e sepolto, di memoria».<sup>32</sup> E sempre Antonio sarà il protagonista, qualche pagina dopo, del racconto delle peripezie burocratiche sperimentate per far attribuire al suo esercizio la qualifica di negozio storico, poi negata dalla commissione. È quella

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 34.

distinzione sottile, ministeriale tra l'*essere storico* e la *storicità* a innescare l'ennesimo *memento mori* dell'io narrante:

La storicità è il liquido amniotico, la crisalide dell'essere storico. Noi continuiamo a invecchiare, giorno dopo giorno, e intorno a noi le cose continuano a modificarsi in modo impercettibile (angoli di strade, tronchi d'albero, vetrine di negozi, fermate dell'autobus, marciapiedi, insegne, cartelli) bevendo il latte della storicità. Abbiamo finito con il fare a meno del nostro significato, del nostro momento storico. Anche se un giorno una lettera raccomandata di qualche Commissione, terrena o celeste, arrivasse per informarci del contrario, del nostro essere storico, molto probabilmente, non sapremmo più che farcene.<sup>33</sup>

Se si osserva l'immagine con cui si apre *Senza verso*, si vedrà la centralità dell'edicola di Antonio nella mappa della memoria di Emanuele: posta alla fine di via Merulana, quasi all'entrata di piazza Giovanni in Laterano, si trova infatti a pochi metri dalla casa di Pietro Tripodo, in via Aleardi (omessa nella mappa). E proprio le passeggiate solitarie dell'estate del 2003 riaccendono in Emanuele il ricordo di altri giorni, sempre lungo via Merulana ma in compagnia dell'amico-poeta ormai defunto e ingiustamente dimenticato. Saranno le pagine successive a stabilire i caratteri di questa poetica del ritratto risarcitorio, sempre in bilico tra ricostruzione biografico-testimoniale<sup>34</sup> ed espressione del sé secondo una logica di rispecchiamento e distanziamento dal maestro perduto.

### III.3. Il pittore e il bottegaio

Tra le proposte teoriche della psicologia del lutto contemporanea, il modello costruttivista di Robert A. Neimeyer è di grande utilità, specie in una prospettiva di incrocio tra discipline letterarie e scienze psicologiche, e si inserisce in un più ampio filone di ricerche stimulate dalla cosiddetta svolta interpretativa.<sup>35</sup> Alla base di questi lavori si evidenzia

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>34</sup> Si ricordi la distinzione proposta da P. Lejeune tra biografia e testimonianza, secondo un criterio enunciativo e prospettico: la prima, anche biografia pura, rinvia a testi caratterizzati da un narratore eterodiegetico che non ha (o finge di non avere) rapporti con il biografato; la seconda, divisa a sua volta in testimonianza pura e testimonianza con intento biografico (*témoignage avec prétention à la biographie*), esibisce invece un'istanza enunciativa che ha conosciuto più o meno a fondo il biografato e che per questo riporta innanzitutto la sua versione dei fatti. Cfr. P. Lejeune, *Biographie, témoignage, autobiographie*, in *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, pp. 70-71, 86-87.

<sup>35</sup> Non potendo fornire un quadro esaustivo della letteratura sul tema, segnalo alcuni riferimenti da cui partire, se possibile in traduzione italiana: G. A. Kelly, *La psicologia dei costrutti personali* [1955], trad. it. di O. Realdon, V. Zurloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004; E. von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere* [1995], a cura di M. Marcheselli, Roma, Odradek, 2016; R.A. Neimeyer, *La psicoterapia costruttivista. Caratteristiche distintive* [2009], a cura di M. Brasini, Milano, Franco Angeli, 2009. Sul lutto, invece, *Meaning*

una concezione del lutto più dinamica, libera da modelli a fasi<sup>36</sup> e più interessata ai cosiddetti processi di ricostruzione del senso sperimentati in prima persona dal *mourner*.<sup>37</sup>

Le scritture del distacco – uso la formula di Chiurchiù anche solo come inquadramento tematico – di Trevi, a partire da Senza verso, sembrano proporre una visione del lutto vicina a questi approcci: l'io narrante dipinge, spesso anche con tratto agiografico, la vita di un individuo defunto la cui morte è, al pari della sua vita, un evento misterioso e incomprensibile. Il racconto non coincide necessariamente con la vita intera del defunto, ma anzi più spesso è una selezione parziale, fedele a un preciso progetto ermeneutico, di alcuni suoi snodi cruciali. Emanuele ricostruisce soprattutto la sua personale storia di amicizia con il defunto, un'amicizia ai confini dell'*eros*<sup>38</sup> e per questo intensissima ma discontinua e problematica. Lo fa non soltanto per tenere in vita (e consacrare, visto che si tratta quasi sempre di artisti) il ricordo di un'eccezionalità sconosciuta, ma anche per ristabilire il proprio equilibrio mentale, per trovare delle risposte su sé stesso e sugli altri. Il tutto coerentemente con i tipici tratti dell'essere nel mondo di Emanuele: un io narrante analfabeta simbolico calato in una realtà di iniziazione permanente, di liminalità continua, che fa spesso ricorso a una retorica dell'*understatement* di sé rispetto alla grandezza impareggiabile del maestro.

Il ritratto di Tripodo segue molti di questi principi e si presta a essere letto come esempio paradigmatico: per il modello, innanzitutto, che, per quanto sia oggetto di ammirazione, è solo il primo di un carosello di «personaggi per molti aspetti straordinari e dotati di temperamenti estremi e “nevrotici”, la cui fisionomia atipica è un dato tanto emotivo-caratteriale quanto professionale»;<sup>39</sup> per il racconto del legame di

---

*Reconstruction & the Experience of Loss*, ed. R.A. Neimeyer, Washington DC, American Psychological Association, 2001.

<sup>36</sup> Cfr. ad esempio, M. Barengi, *In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, p. 38, che, sulla scorta di Jeanne Katz, parla di elaborazione dell'evento in tre fasi: la perdita (*bereavement*), il dolore (*grief*) e il lutto in senso stretto (*mourning*).

<sup>37</sup> Cado in un problema terminologico difficile da sciogliere: non esiste infatti in italiano un modo d'uso comune per riferirsi alla persona in lutto, se non con perifrasi. Non soddisfa il termine *sopravvissuto*, talvolta adottato, poiché conserva un significato semanticamente più marcato, e rimanda piuttosto intuitivamente a quanti si salvano da un disastro o un incidente. Diverso invece il caso del poco utilizzato *luttuante*, che può essere visto come un calco dell'inglese *mourner*, ossia 'colui che esprime e vive il lutto'. Interessante notare come il termine rinvii, a seconda del contesto d'uso e del paradigma adottato, a ruoli semantici contrapposti: di paziente, se inteso come colui che sperimenta, e dunque subisce il dolore della perdita; di agente, se inteso con Neimeyer come colui che attivamente prende parte all'elaborazione della perdita ricostruendone il senso.

<sup>38</sup> Cfr. E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 59: «L'amicizia è stata sicuramente la risorsa più importante della mia vita. Anche quello che è rimasto dell'amore, una volta spremuto, insomma il suo olio, per così dire, si è rivelato della stessa sostanza dell'amicizia».

<sup>39</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 325.

amicizia, che procede dal primo incontro alla morte dell'amico, fino a lambire il tempo della scrittura e del lutto; per l'elaborazione di un processo di scrittura in cui, unendo ricostruzione del senso e pregiudizio iniziatico, si tratteggia una via della sapienza *sui generis*, che procede tornando sui suoi passi senza produrre un senso definitivo.

Il rapporto tra i due amici sembra sempre essere sbilanciato a favore di Pietro, sia per una questione anagrafica, sia per una maggiore disposizione di capitale letterario: è lui che scandisce i tempi della frequentazione, lui che organizza gli appuntamenti, ancora lui che pare dispensare una minima dose di saggezza. La loro amicizia è per questo inserita in una cornice iniziatica, attraverso cui il giovane critico tesse le lodi di un'individualità artistica a cui lui stesso ambisce e che è incarnata in parte dall'amico defunto. La sapienza umana e letteraria di Pietro, che lo estrania completamente dal mondo, dovrebbe essere la via privilegiata alla saggezza, il punto di arrivo di un percorso intrapreso anche dall'io narrante: Emanuele, tuttavia, gioca ambiguamente con questo ritratto-autoritratto. Suggestisce di condividere un medesimo orizzonte ideale con l'amico, ma al tempo stesso opera una serie di atti di distanziamento che non di rado assumono i toni di un *understatement* di facciata, perché votato al medesimo desiderio di autoanalisi. Un simile trattamento dell'individuo eccezionale in relazione al suo apprendista emerge nella rievocazione di un evento apparentemente slegato dalla vita di Pietro: Emanuele racconta di essere stato invitato ad Assisi per una visita sui ponteggi della basilica di San Francesco, all'indomani del terremoto in Umbria del 1997, e si serve di quel ricordo per istituire un confronto tra il suo amico poeta e la condizione di un artista impegnato nella pittura degli affreschi. Soddisfa così il desiderio di raffigurare il suo modello in maniera incisiva, sottolineandone la condizione estrema e totalmente altra rispetto alla normalità sociale, e al tempo stesso rifiuta di attribuirsi il medesimo stato di eccezione a cui la scrittura dovrebbe renderlo idoneo:

La condizione di un poeta contemporaneo è perfettamente identica a quella di un pittore del Duecento arrampicato sulle sue tavole. Le due esistenze si assomigliano talmente, e sono talmente irreali, che una può essere interpretata come l'allegoria dell'altra. Anche del lavoro di Pietro, che gli ha letteralmente consumato le energie vitali, da terra non si vede nulla. Non solo non si vede nulla dell'opera, ma nessuno può nemmeno sospettare che lassù, nell'indistinto di quell'altezza inospitale, si siano svolte tutte le catastrofi che l'opera esigevo.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 90.

Ma insomma: nonostante tutta l'ammirazione, le finezze dell'arte di Pietro io le coglievo tanto quanto un bottegaio di Assisi quelle dei pittori alte sulla sua testa. Sono il tipo che non metterebbe una mano sul fuoco nemmeno su un endecasillabo canonico, e i miei studi di metrica si limitano alle telefonate di Pietro.<sup>41</sup>

È una postura tipica dell'io narrante dei libri di Trevi. Non è raro trovare, in *Senza verso* come in lavori successivi, un simile proliferare di formule<sup>42</sup> e metafore dedicate all'individuo ritratto e a quel dislivello che lo separa dal resto dell'umanità, di cui si sente parte anche chi scrive: ciò deriva, come si può intuire, dalla difficoltà dello stesso Emanuele a descrivere con parole comuni eventi e pensieri che dal suo punto di vista non lo sono, ma soprattutto a quella precisa strategia di sottostima di sé di cui si è detto.

Pietro, per rimanere a *Senza verso*, è colto sempre sotto il segno dell'incomprensibilità e della solitudine: Emanuele porta con sé i suoi libri dopo il trasloco, trattandoli come un oggetto magico e potenzialmente salvifico, come «una specie di talismano».<sup>43</sup> E al pari di ogni libro profetico, le sue dediche sono oscure, la sua calligrafia impossibile da decifrare: «Conservo ancora intere lettere di Pietro di cui non sono nemmeno stato capace di decifrare una sola frase, come se fossero scritte in una lingua inventata».<sup>44</sup> La stessa sorte beffarda tocca alla sua opera, oggi introvabile e ignorata al punto che «nell'unica antologia di poesia italiana recente in cui è stata inserita una sua poesia, un refuso ha deformato il suo cognome».<sup>45</sup> Di qui il desiderio di Emanuele di porre personalmente rimedio a questo destino ingiusto e scoraggiante, includendo una sua poesia funebre in *Senza verso*: «È molto difficile» si legge infatti verso la fine «che qualcuno trovi in giro i libri di Pietro, e quindi non trovo di meglio da fare che trascriverla».<sup>46</sup> Del resto, come è stato notato, il titolo del libro non rimanda soltanto all'ostilità di Pietro verso gli istituti metrici tradizionali, ma segnala anche questo senso di inappartenenza radicale e di distanziamento dal modo ordinario di essere nel mondo, l'idea di una vita vissuta senza verso, ostinatamente e in quasi completa solitudine.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>42</sup> Oltre a quella del pittore che affresca il soffitto della chiesa, si può pensare, per limitarsi ad alcuni casi emblematici che si possono leggere in *Sogni e favole*, a immagini come quella dello *stalker*, presa in prestito dal film omonimo di A. Tarkovskij, oppure dell'uomo come castellano chiuso nel proprio castello; o, ancora, a quella «sovrabbondanza di destino» che grava sulla vita di alcune persone come la poetessa Amelia Rosselli, definita appunto «eccezione ambulante».

<sup>43</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 59.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 115.

Proprio a partire da questa inafferrabilità sembra emergere un possibile lavoro del lutto: la consapevolezza di avere avuto a che fare con un individuo inaccessibile, e per questo diverso da chiunque altro, accentua in Emanuele una condizione tipica del *mourner*, agitato dal desiderio di dare un senso alla scomparsa dell'altro. Il processo di scrittura ritrattistica è in Trevi un far fronte orientato alla costruzione di significati: non si scrive per divulgare delle risposte ma per cercarne di soddisfacenti, siano esse vere o solo plausibili, per fornirci «a story that has the ring of narrative truth, regardless of whether it corresponds to a historical truth that would be endorsed by a disinterested observer».<sup>47</sup> Emanuele scrive di Pietro, questo poeta irriducibile a qualsiasi descrizione e a qualsiasi categoria, proprio con la speranza di dare un senso alla sua morte, ma anche per dare una risposta definitiva sulla possibilità della saggezza. Sono due processi paralleli, il primo contingente e il secondo originario, che Trevi porta avanti sfruttando il potere della scrittura: «Mi viene in mente un fatto che non avevo considerato, e al quale non so dare nessuna spiegazione – semplicemente perché non ne ha. Ma è proprio questa assenza di spiegazioni che mi incoraggia a scriverne».<sup>48</sup> La scrittura può assumere dunque un ruolo primario nella costruzione di significati, e tutti gli indugi metaletterari che si incontrano nel testo devono essere riferiti, oltre che al faticosissimo processo creativo di Pietro, anche alla pratica altrettanto dolorosa di *making-sense* attuata da Emanuele. Alle domande che affollano la sua testa – «Ma allora, perché si raccontano delle storie? E soprattutto perché, volenti o nolenti, ne andiamo sempre in cerca?»<sup>49</sup> – Emanuele si risponde che a tenerci in vita non è tanto l'aver effettivamente trovato un significato agli eventi, quanto il loro semplice andare avanti, la loro *trasmissione*. Se non è possibile dare un senso all'inspiegabile, allora il potere delle storie sarà legato alla loro capacità di portare nel loro flusso anche parte di ciò che è stato:

E così, mi capita di iniziare a pensare che noi non siamo fatti per capire ciò che ci viene raccontato, ma per spingerlo avanti nel corso del tempo, come un fiume in piena spinge avanti i tronchi degli alberi caduti, o come gli scarabei stercorari spingono avanti, senza troppe domande, la loro pallina di merda. E io continuo a spingere la mia.<sup>50</sup>

Un processo che non porta ad alcuna illuminazione: nessuna vera intuizione luttuosa, apparentemente. Ma l'analfabetismo simbolico

<sup>47</sup> *Meaning Reconstruction* cit., p. 263.

<sup>48</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 51.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 107.

dell'io narrante non è esattamente lo stesso delle prime pagine: il vicolo cieco verso cui conduce la ricerca di senso è comunque una risposta, pur nella sua paradossalità. Per capirlo basterebbe tornare all'epigrafe di Thomas Pynchon, in cui si leggeva che il primo passo per la saggezza è sapere che «nella foresta presto o tardi tutti si trovano a muoversi in cerchio. Un giorno il piede si imprime nella propria merda».<sup>51</sup> La conclusione spiazzante di *Senza verso* è tutta concentrata in queste poche righe: l'ossessione semiologica si ripiega su sé stessa; la saggezza, sembra dirci Emanuele, non è altro che la consapevolezza della sua stessa impossibilità.

Non c'è niente da insegnare, non si può davvero insegnare altro che se stessi, così come non c'è nient'altro da imparare che la singolarità umana, le innumerevoli e sconcertanti possibilità di forma espresse dalla vita.<sup>52</sup>

E la stessa ambiguità vale anche per il lavoro del lutto: l'impossibilità di ogni risposta definitiva, di un'autentica costruzione di senso attorno all'individuo eccezionale sembra essere infatti l'unico significato possibile rimasto all'io narrante, che comunque mantiene una blanda fiducia nelle capacità della scrittura di preservare fedelmente il ricordo di chi non è più. Questa è una conclusione temporanea, perché *Senza verso* è solo il primo frutto di una letteratura intesa come «pratica di vicinanza alla morte»,<sup>53</sup> solo la prima intuizione luttuosa di Emanuele. In *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020) non cambierà l'impianto filosofico soggiacente, visto che l'intuizione rimarrà anche nei ritratti successivi un'occasione mancata, un'illuminazione solo possibile, ma priva di un vero potere trasformativo. Diversa sarà però la quantità di fiducia riposta nei confronti dello strumento letterario in particolare, di cui si accentuerà maggiormente la funzione celebrativa e valorizzante, e della scrittura in generale, a prescindere dalla sua socializzazione, come strategia di *coping* o anche solo, per dirla con Trevi, come mezzo di evocazione dei morti.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>53</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 353.