



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 22/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

- Nel laboratorio del poeta** 7
Uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi
Riccardo Sturaro – Università per Stranieri di Perugia
- I cani del Sinai di Franco Fortini** 33
Un profilo stilistico
Alessandra Perongini – Università degli Studi di Padova
- «Im scheinwerfer der abreise»** 55
La poesia dell'esilio di Lea Ritter Santini
Chiara Maciocci – Sapienza Università di Roma-Universität Karlova
- Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book** 71
Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio
Gloria Scarfone – Università di Pisa
- Le pagine più belle o le più facili?** 91
Prime note sulla letteratura
del distacco italiana*
Luca Chiurchiù – Università "F. Palacký" di Olomouc

Teoria e pratica della traduzione

- Relitti di un naufragio** 122
Le traduzioni di Mallarmé in Italia
Elena Coppo – Università degli Studi di Padova
- Der umwerfende Sanger** 145
Il Gelsomino di Gianni Rodari in Austria tra traduzione e riscrittura: l'edizione Jugend &
Volk del 1983
Giovanni Giri – Università di Firenze



LE PAGINE PIÙ BELLE O LE PIÙ FACILI? PRIME NOTE SULLA LETTERATURA DEL DISTACCO ITALIANA*

LUCA CHIURCHIÙ – *Università “F. Palacký” di Olomouc*

L'articolo, strutturato in note tra loro collegate, vuole offrire una prima panoramica sulla letteratura del distacco contemporanea: un filone di testi non finzionali incentrati sul racconto di un lutto realmente vissuto.

A partire dall'analisi degli esemplari più noti a livello internazionale, nella prima parte del saggio vengono isolate le costanti semantiche di questo filone e viene dimostrato come alcune prospettive di studio finora adottate non permettano di coglierne appieno le specificità.

La seconda parte del saggio si concentra invece sulla letteratura del distacco italiana: ci si interroga sul suo apparire e sulle sue caratteristiche, tematiche e formali. Ad emergere è la forte vocazione metaletteraria di questi testi, la cui lettura critica può offrire un nuovo sguardo sul modo di concepire la parola letteraria oggi in Italia.

This article, structured in interconnected notes, aims to offer an initial overview of contemporary literature of the detachment: a strand of nonfictional texts based on the authors' recounting of a grief actually experienced.

Starting with an analysis of the best-known international examples, the first part of the essay isolates the semantic features of this strand and shows how some of the study perspectives adopted so far do not fully grasp its specificities.

The second part of the essay focuses instead on Italian literature of the detachment: its appearance and its thematic and formal features are questioned. What emerges is the strong metaliterary vocation of these texts, the critical reading of which can offer a new insight into the way the literary word is conceived in Italy today.

○

I paragrafi seguenti vorrebbero costituirsi come le prime note di un discorso intorno alla letteratura del distacco: l'insieme dei testi memoriali che raccontano l'esperienza di un lutto reale.

L'oggetto trattato in queste opere, e di conseguenza in questo studio, è qualcosa di fragile. Pone chi lo interroga e chi se ne occupa di fronte ad aporie difficilmente aggirabili – in modo ancora più marcato rispetto ad altri generi autobiografici. Da una parte sta lo scrittore che non trova le parole, che non le sente all'altezza, e dall'altra il critico che vorrebbe comprendere cosa queste parole stiano a rappresentare: se siano soltanto uno dei modi di condividere pubblicamente questo dolore oppure se possano essere viste anche come sintomi di un fenomeno più complesso. Le prossime pagine, che si strutturano per punti tra loro connessi ma pensati per aprire questioni di volta in volta differenti, proveranno a sciogliere simili dubbi, mettendo in relazione testi che, almeno in partenza, conservano soltanto due elementi in comune: quel-

¹ Per una rassegna dei contributi più importanti dell'antropologia, della filosofia e della sociologia intorno alla rappresentazione e all'elaborazione collettiva della morte (da de Martino a Di Nola, da Gorer ad Ariès, da Heidegger a Severino, ecc.) cfr. INES TESTONI, *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. 35-50 e *passim*.

* This work was supported from OP JAC Project “MSCA Fellowships at Palacký University II” CZ.02.01.01/00/22_010/0006945, run at Palacký University in Olomouc, Czech Republic.

lo di presentarsi come dei resoconti di un lutto vissuto davvero, collocandosi così nella vasta area della non fiction, e quello di essere in prosa.²

Inizialmente verranno presi in considerazione testi internazionali, poi verrà compiuto un affondo su quelli italiani. Prima di procedere, però, occorrono alcune premesse.

I

Se è vero, come vuole iperbolicamente Carlo Ginzburg, che l'intera cultura umana è un'«elaborazione dell'assenza»,³ affermare che la letteratura abbia a che fare con la morte è poco meno che un'ovvietà: è quasi una tautologia. Attraverso la letteratura siamo in grado di evocare a livello immaginario ciò che non si dà ancora al mondo (per quanto arcano, impossibile, terribile o incantato possa apparire) e ciò che dal mondo crediamo scomparso o perduto. Morto, appunto.

La letteratura è un commercio con qualcosa o qualcuno che non c'è: ne è convinto anche Michele Cometa, il quale ha messo in evidenza come essa sia anzitutto un «tardo prodotto» della capacità degli uomini di raccontare e raccontarsi storie, e cioè di *figurarsi* e di *fingersi*, secondo una concatenazione più o meno logica e più o meno plausibile di immagini mentali, quanto non è afferrabile attraverso i nostri sensi in un certo qui e ora.⁴ Tale capacità narrativo-finzionale, di conseguenza, è responsabile tanto delle nostre proiezioni angoscianti quanto dei loro (più o meno efficaci) rimedi. Da un lato, cioè, può generare gli spaventosi scenari dovuti all'ansia di saperci costantemente esposti al pericolo; dall'altro può offrire un diversivo psichico e vitale, un «esonero» da tale ansia. La celebre parabola di Nabokov sulla nascita della letteratura trova qui ulteriore conferma: il lupo assente può rappresentare

² La poesia del distacco fa questione a sé e merita altra e autonoma trattazione. Per ora, e solo in nota, possiamo affermare che una tendenza simile a quella della prosa è riscontrabile anche nella produzione in versi degli ultimissimi anni. I poeti italiani sembrano aver messo da parte l'antico genere elegiaco (per quanto rivisitato e negato e problematizzato nel corso del Novecento, come dimostra il famoso studio di JAHAN RAMAZANI, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, Chicago University Press, 1994) in favore di una narrazione (o di una proto-narrazione) in versi riguardante la scomparsa della persona amata e la successiva elaborazione di questa scomparsa. A dominare è insomma la forma «canzoniere», il concept, più che il singolo componimento dedicato alla morte dell'altro. Se un antecedente può essere rintracciato ne *Il dolore* (1947) di Ungaretti, è solo col nuovo millennio che il lutto, inteso come un percorso, come una storia di perdita e sofferenza, diventa oggetto d'elezione esclusivo di diverse raccolte poetiche. Per fare alcuni nomi, non esaustivi: Patrizia Valduga con *Requiem* (1994, 2002), Milo De Angelis con *Tema dell'addio* (2004), Alberto Bertoni con *Ricordi di Alzheimer. Una storia* (2008) e *Libro dell'ansia* (2024), Gilda Policastro con *Stagioni e altre* (2010), Franco Buffoni con *Jucci* (2014), Tommaso Giartosio con *Come sarei felice. Storia con padre* (2019), Francesca Del Moro con *Ex madre* (2022) e, più giovane, Riccardo Frolloni con *Corpo striato* (2021).

³ CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, p. 244. L'intento del saggio di Ginzburg è dimostrare come la matrice di tutte le storie (fino ai complotti) sia il racconto del viaggio nell'aldilà.

⁴ Cfr. MICHELE COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017, in particolare l'ultimo capitolo, «Antropologia e ansia».

una minaccia in cui credere, ma anche, allo stesso tempo, il personaggio di una favola capace di distrarci da un assillante senso di incertezza.⁵

Da quanto accennato finora non sarà difficile intuire perché oggi, in alcuni ambiti, la letteratura e le storie (le due cose non corrispondono) vengano restituite a quella che per Cometa è la loro funzione originaria: trovare un piccolo conforto alla nostra finitudine, compensarla. Finitudine che, nella nostra contemporaneità di occidentali, sperimentiamo con più forza dinanzi a due eventi: la malattia (che col determinativo sta per: incurabile, degenerativa, cronica o invalidante) e la morte, quella di una persona cara o la nostra (ma allora si dovrebbe parlare più propriamente del morire).⁶ Per far fronte a questi traumi, diversi approcci psicoterapeutici incoraggiano alla lettura, reputata un'attività utile a favorire processi di catarsi e di immedesimazione.⁷ Esiste poi la possibilità di far produrre dei testi, in versi o in prosa. In questi casi, è ovvio, non si può parlare di letteratura in senso proprio. Nelle cosiddette *Creative art therapies*, pratiche come lo psicodramma, il fotoracconto, la pittura, la scultura e la scrittura latamente intesa vengono prese in considerazione e messe in atto in virtù della loro funzione sublimante:⁸ non conta tanto la qualità estetica dei risultati, quanto il processo creativo e riparativo (riparativo in quanto creativo) che si innesca per produrli.

Discorso specifico va invece riservato alla scrittura del sé, assai caldeggiata nei percorsi di elaborazione di un trauma. Se da un punto di vista letterario e storico-sociologico le scritture autobiografiche hanno spesso rappresentato uno strumento di legittimazione e di affermazione per soggetti marginali o minoritari,⁹ oggi si trasformano in possibilità terapeutiche. Insomma, se le storie ci aiutano a vivere, le *nostre* storie sembrano farlo ancora meglio. Immettere gli strappi e le tragedie della nostra esistenza in un pattern narrativo (anche "archetipico", come il viaggio dell'eroe),¹⁰ può infatti facilitare il recupero almeno parziale di un senso che sembrava ormai perduto a causa del sovrappiù della disgrazia. Quello ritrovato sarà certamente un senso fitti-

⁵ Cfr. VLADIMIR NABOKOV, *Lectures on Literature*, ed. by FREDSON BOWSER, Introduction by JOHN UPDIKE, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, Bruccoli Clark, 1980, tr. it. FRANCA PECE *Lezioni di letteratura*, Milano, Adelphi, 2022, p. 42.

⁶ Sulla questione, enorme, cfr. almeno il punto di vista di PAOLO GODANI, *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.

⁷ Sugli effetti della biblioterapia cfr. EMY KOOPMAN, *Reading in times of loss. An exploration of the functions of literature during grief*, in «Scientific Study of Literature», 4, 1 (2014), pp. 68-88.

⁸ Sulla sublimazione del lutto attraverso attività creative si era già espressa l'allieva di Freud MELANIE KLEIN, *Contributions to the Psycho-Analysis 1921-1945 e Developments in Psycho-Analysis*, London, The Hogarth Press, 1948 e 1952, tr. it. ARMANDO GUGLIELMI *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 343.

⁹ «Il genere [autobiografico] si diffonde in particolar modo tra le categorie che emergono da un conflitto d'autorità, prendendo per la prima volta la parola (emigranti, schiavi, etnie minoritarie, carcerati, operai) o tra le donne». FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 284.

¹⁰ Cfr. Arthur Frank intorno alle "quest narratives" della malattia, presentate appunto come un viaggio iniziatico e di trasformazione. Cfr. ARTHUR FRANK, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, tr. it. e cura CHRISTIAN DELORENZO *Il narratore ferito. Corpo, malattia ed etica*, Torino, Einaudi, 2022.

zio e costruito a posteriori, ma comunque in grado di restituire una visione più ordinata e più nitida di chi siamo stati e di quanto ci è capitato.¹¹ Sulle medesime convinzioni si basa la medicina narrativa, una disciplina, o meglio un metodo ideato dalla dottoressa e studiosa di letteratura statunitense Rita Charon e riconducibile all'ambito delle *Medical humanities*. Stando a questo metodo, le storie autobiografiche vanno inserite nel processo di cura in qualità di pratiche da mettere in atto e di mezzi di apprendimento per il personale sanitario.¹²

In Italia, uno dei massimi sostenitori dell'«autobiografia come cura» è il pedagogista Duccio Demetrio, secondo cui raccontarsi è una naturale propensione umana, la quale però può trovare pieno compimento solo nella scrittura.¹³ Quest'ultima, per Demetrio, rappresenta una «forma di liberazione e ricongiungimento» con noi stessi e con la nostra vicenda esistenziale.¹⁴ Anche quando tale vicenda viene segnata dalla perdita di una persona importante, essa assolve a un «compito di riparazione, protezione, cura».¹⁵ La scrittura, recita il titolo di un capitolo di un recente libro di Demetrio dedicato proprio al lutto, è un farmaco.

2

La parola greca farmaco, lo sanno tutti, conserva un significato ancipite. Soluzione, rimedio; ma anche: veleno, sostanza tossica. Questa seconda valenza non può che perdersi, nel contesto del *care*. Come visto, le storie, la scrittura e la letteratura sono e restano, in tale contesto, dei mezzi catartici, palliativi.

Di per sé questa concezione strumentale non rappresenta un problema; così come non ci si deve allarmare se oggi l'autobiografia è alla portata di tutti, anche grazie ai nuovi *media*.¹⁶ Epperò, in un pamphlet del 2021, Walter Siti ha sottolineato come simili convinzioni e simili pratiche, nate e sostenute in seno ai dipartimenti di *Medical humanities*, stiano amputando la letteratura «di ogni suo potere disgregatore e distruttivo, di aumento dell'ansia e della

¹¹ Cfr., anche qui a titolo esemplificativo e per una bibliografia recente, PAOLA BASTIANONI, *Narrare il lutto. Una prospettiva psicodinamica*, Roma, Carocci, 2023, in particolare pp. 25-31.

¹² Cfr. RITA CHARON, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, tr. it. CHRISTIAN DELORENZO *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Cortina, 2019. Al nome di Charon di solito viene affiancato quello di Frank, che nel suo saggio seminale ribadisce l'importanza morale e palliativa della testimonianza del nostro corpo malato. Per una bibliografia aggiornata sulla medicina narrativa, anche italiana, cfr. l'introduzione al *Narratore ferito* di Delorenzo.

¹³ Insieme a Saverio Tutino, già ideatore dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, Demetrio nel 1998 ha fondato la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari.

¹⁴ DUCCIO DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura*, Milano, Cortina, 1996, p. 8.

¹⁵ ID., *Nel silenzio degli addii*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, edizione digitale.

¹⁶ Sul modo in cui i social media hanno cambiato e democratizzato la narrazione del lutto cfr. almeno DAVIDE SISTO, *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

disperazione in chi la scrive o la legge».¹⁷ Esse, secondo Siti, sarebbero causa di un pericoloso spostamento dell'attenzione critica, non più focalizzata sulle qualità formali di un'opera letteraria ma sui suoi eventuali effetti positivi.

I bersagli polemici di Siti sono due in particolare, sebbene tra loro diversi: lo studio di Cometa pocanzi citato e *Réparer le monde* (2017) di Alexandre Gefen.¹⁸ Questo saggio risulta imprescindibile per il nostro discorso poiché rilegge parte dell'attuale letteratura francese alla luce di una "concezione terapeutica" che, per Gefen, è occorsa in contrapposizione all'intransitività postmodernista. L'autore scrive di voler esaminare i testi a partire dalla loro capacità "di supporto e di riparazione" e dalle loro caratteristiche "linguistiche e semantiche", rimarcando la distanza della sua visione da quelle troppo ingenua e "utilitaristiche".¹⁹ Nonostante queste prese di posizione, però, nel saggio di Gefen le soluzioni formali non sono troppo considerate, mentre quelle semantiche vengono isolate e analizzate soltanto secondo un paradigma terapeutico. Non vi è una profilazione propriamente tematica, ma quasi eziologica, come se i motivi e le immagini ricorrenti delle opere studiate fossero stati pensati e impiegati *appositamente e dappprincipio* per fronteggiare specifici "mali del tempo".

Eppure, a nostro parere, un capitolo davvero convincente c'è, e non a caso si concentra sulle opere del lutto.²⁰ Gefen nota come queste ultime facciano ormai sotto-genere a sé, rivestendo "una funzione espressiva fondamentale"; a dimostrarlo, secondo lui, sta la loro grande diffusione e sta, soprattutto, la ricorsività di specifiche riflessioni metaletterarie al loro interno. Ricorsività che non va spiegata con quella (più o meno riconosciuta) delle fasi del lutto,²¹ ma con la radicalità con cui viene presa in carico la questione del "potere della scrittura". E stavolta, a chiedersi davvero se tradurre in parole la propria tragedia possa apportare benefici (e se sia un'operazione realmente possibile), sono proprio coloro per i quali la scrittura non è soltanto mezzo di elaborazione del trauma suggerito da terzi, né tantomeno un farmaco. O se lo è, conserva ancora, intatta, la sua quota di tossicità:

Il n'y a pas de salut en littérature. De quel privilège les écrivains disposeraient-ils pour se soustraire au désespoir commun? Mes livres ne m'ont pas sauvé. Mais l'entêtement absurde et un peu suicidaire avec lequel j'écris prouve sans conteste qu'ils m'ont porté secours. Je crois très sincèrement que chacun est le romancier de sa vie, qu'il lui donne la forme d'un rêve ou d'un récit — même si celui-ci reste mental et inédit. Moi aussi, comme tout le monde, j'ai fait un roman de ma vie et j'ai

¹⁷ WALTER SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 40.

¹⁸ ALEXANDRE GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Corti, 2017.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 16, 19, 263-270.

²⁰ *Ivi*, pp. 131-143.

²¹ Il riferimento è a Kübler-Ross, che negli anni Sessanta ha elaborato la teoria, ormai in parte superata, delle cinque fasi del lutto. Cfr. ELISABETH KÜBLER-ROSS, *On death and dying*, New York, Macmillan, 1969, tr. it. CLARA DI ZOPPOLA *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 2022.

voulu que ce roman dise l'inexpiable crime de la mort d'une enfant. Je sais bien que je me suis ainsi raconté une histoire, «fait un film» comme on le dit plus trivialement, et qu'ainsi je me suis diverti du désespoir nu qui, autrement, m'aurait anéanti. Alors, j'ai survécu, physiquement et psychiquement. Écrivant, j'ai donné forme à l'informe d'une expérience sans rime ni raison et à laquelle j'ai pourtant conféré l'apparence d'un roman. Mais, le livre refermé, je me trouvais tout aussi démuni qu'avant. Sauvé? Certainement non. Guéri? Même pas. Vivant? Tout juste.

J'ai lu il y a très longtemps un texte de Jacques Derrida²² qui traite, je crois, de Platon et dont j'ai tout oublié sinon qu'il définit la littérature comme un *pharmakon*. Et ce mot en grec signifie à la fois le poison et l'antidote. Écrire fut certainement pour moi une drogue semblable: un poison que je m'inoculais afin de mourir et l'antidote également qui me permettait de lui survivre.²³

Queste parole sono di Philippe Forest, probabilmente il principale autore del distacco a livello europeo. Professore universitario e critico letterario, Forest ha cominciato a misurarsi con la scrittura non accademica a seguito della perdita della figlia di quattro anni, trasformando il suo lutto e il lutto in generale nel nucleo di quasi tutti gli altri suoi libri «ossessivamente ricorsivi»²⁴ – autobiografici, finzionali o saggistici.²⁵ Lo stralcio riportato è tratto proprio da un *essai* di autocommento al suo libro d'esordio *Tutti i bambini tranne uno* (1997) e illustra quale sia la sua opinione sulle virtù terapeutiche della scrittura. Sebbene egli le ridimensioni, non contesta del tutto la sua capacità di rispondere all'umano bisogno di stabilire un ordine, di rendere sensato, trasformandolo in una storia, qualcosa che di ordinato e di sensato non possiede nulla. Da questo punto di vista, dunque, la posizione di Forest non appare poi così disallineata rispetto a quelle di Cometa e delle *Medical humanities*. Così come non lo appare, alle prime, quella dei molti autori del distacco che chiamano in soccorso la scrittura per fare chiarezza su quanto accaduto, narrativizzandolo. Ecco un passaggio di *Diario di un dolore* (1961) di Lewis:

²² Una breve ma doverosa nota su Derrida, il filosofo contemporaneo che più ha riflettuto sul lutto, come dimostra *Ogni volta unica, la fine del mondo* (2003), una raccolta di appunti, ricordi e testimonianze scritti in occasione della dipartita di amici (e intellettuali) a lui vicini, da cui emerge un'insistente meditazione sul modo di scrivere l'assenza. Da ricordare poi che Derrida è autore di un testo che molto ha in comune con le patografie e con i diari del dolore: *Circonfessione* (1993). Notabile pure il fatto che le sue categorie siano state recentemente utilizzate, in ambito anglosassone, per l'analisi della poesia italiana del Novecento. Cfr. ADELE BARDAZZI, FRANCESCO GIUSTI, EMANUELA TANDELLO (eds), *A Gaping Wound. Mourning in Italian Poetry*, Oxford, Legenda, 2022 e ADELE BARDAZZI, *Eugenio Montale. A Poetics of Mourning*, Oxford, Peter Lang, 2023.

²³ PHILIPPE FOREST, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007, edizione digitale.

²⁴ BENEDETTA CENTOVALLI, *La scrittura infestata di Philippe Forest*, in «Autobiografie», 1, 2020, p. 36.

²⁵ Per una visione d'insieme sull'opera di Forest cfr. AURÉLIE FOGLIA, CATHERINE MAYAUX, ANNE-GAËLLE SAHOT, LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Philippe Forest. Une vie à écrire*, Paris, Gallimard, 2018, e in particolare i saggi di ALEXANDRE GEFEN, *Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil* (pp. 26-38) e di MICHAEL BRÓPHY, *Le mot de la fin refusé: écriture et deuil chez Philippe Forest* (pp. 55-66).

«ho scoperto che l'afflizione non è uno stato, bensì un processo. Non le serve una mappa ma una storia, e se non smetto di scrivere questa storia in un punto del tutto arbitrario, non vedo per quale motivo dovrei mai smettere»;²⁶ ecco invece una delle prime pagine di *Infelicità senza desideri* (1972), redatto da Handke a poche settimane dal suicidio della madre: «scrivo [...] in primo luogo perché credo di sapere su di lei e su come maturò la sua morte più di qualunque intervistatore estraneo [...], poi nel mio stesso interesse, perché, quando qualcosa mi dà da fare, torno a vivere; e infine perché, esattamente come qualsiasi intervistatore esterno, anche se in altra maniera, vorrei fare, di questa MORTE VOLONTARIA, un caso».²⁷

La vera differenza sta nelle conclusioni: risulta frequente un'assunzione di consapevolezza, da parte di questi autori, che scrivere, rendere storia, porre secondo un ordine, siano attività insufficienti, se non del tutto inutili. Così Handke: «Non è vero che scrivere mi sia servito. [...] Scrivere non era, come pensavo all'inizio, ricordare un periodo concluso della mia vita, ma una costante simulazione di ricordo, in forma di frasi che si limitavano ad affermare la distanza»;²⁸ e così Forest in chiusura di *Tutti i bambini tranne uno*: «le parole non aiutano in alcun modo».²⁹ È chiaro che ci si trova di fronte a un paradosso: per giungere alla presa d'atto del fallimento della scrittura come terapia e come mezzo di comprensione, vi si deve comunque far ricorso. In altri casi, invece, specie quelli in cui la storia del proprio lutto viene stesa a distanza di tempo dalla perdita, tale presa d'atto sembra essere già stata assunta, insieme a quella che le parole, per la prima volta, non bastano a restituire l'esperienza della morte dell'altro. Esempio al riguardo uno dei passaggi incipitari de *L'anno del pensiero magico* (2005) di Didion: «Ho fatto la scrittrice tutta la vita [...] ma questo [...] è un caso in cui per trovare il significato mi serve qualcosa di più delle parole».³⁰

Come nota Mariarosa Loddo, la riflessione metaletteraria intorno all'insufficienza della scrittura e dell'intero linguaggio caratterizza anche le patografie,³¹ vicinissime per struttura e contenuti alle opere del lutto, ed è la prova, se prova fosse poi servita, che testi simili non possono essere letti soltanto e semplicemente attraverso il paradigma terapeutico. In essi la scrittura non solo non giova e non apporta consolazione a chi soffre, ma frustra e delude per la sua limitatezza. È il motivo dell'*infandum*, come lo chiama Starobinski: il motivo dell'impossibile a dirsi e a rendersi attraverso il mezzo troppo umano della parola, e segna tutti i generi letterari che vorrebbero testimo-

²⁶ N.W. CLERK [C. S. LEWIS], *A Grief Observed*, London, Faber&Faber, 1961, tr. it. ANNA RAVANO, *Diario di un dolore*, Milano, Adelphi, 2016, edizione digitale.

²⁷ PETER HANDKE, *Wunschloses Unglück*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972, tr. it. BRUNA BIANCHI, *Infelicità senza desideri*, Milano, Garzanti, 1988, p. II.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ PHILIPPE FOREST, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, tr. it. GABRIELLA BOSCO *Tutti i bambini tranne uno*, Roma, Fandango, 2018, edizione digitale.

³⁰ JOAN DIDION, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005, tr. it. VINCENZO MANTOVANI, *L'anno del pensiero magico*, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. II.

³¹ Cfr. MARIAROSA LODDO, *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 55.

niare di un dolore, elegia compresa.³² Ma se per l'elegia e molto più tardi per le patografie esso costituisce solo uno dei tratti ricorrenti, un espediente per «assumere la situazione di scrittura come oggetto di discorso»,³³ della letteratura del distacco rappresenta la vera cifra: il suo cuore, etico ed estetico. La costante semantica che, come vedremo più in particolare per il caso italiano, può determinare e influenzare anche quelle formali.

3

Accanto al ragionamento su un *non potere* (dire, restituire, rappresentare appieno) nei testi del distacco spesso ne è presente un altro su un *non dovere*, ossia sul divieto di estetizzare la propria sofferenza e quella altrui. Gli autori se lo impongono: diffidano infatti della loro propensione a *far letteratura* di ciò che li circonda in quanto scrittori, in quanto, cioè, uomini e donne per cui la parola è vocazione e professione, definita da qualcuno “indecente”.³⁴ Risiede qui quella differenza con le persone comuni su cui Forest un poco ironizza nella citazione prima riportata; risiede qui, inoltre, quello scarto tra semplice scrittura e letteratura di cui Siti lamenta la mancata presa in considerazione da parte di Cometa e di Gefen.³⁵ A dire il vero, però, quest'ultimo non pare sottovalutarlo troppo, poiché dichiara di assumersi “il rischio di [...] di avvicinare la scrittura nativamente letteraria alla scrittura ordinaria”.³⁶

Gefen riesce a gestire in maniera efficace tale rischio nel capitolo sulle opere del lutto, dove pone in risalto l’“imbarazzo” proprio di scrittori – veri scrittori – come Forest, Barthes ed Ernaux.³⁷ Si tratta di un imbarazzo dettato dal timore di fare della propria tragedia un pretesto letterario, contraffaccandola per fini diversi da quelli, reputati invece legittimi, dell'elaborazione del lutto o del ricordo. Così Ernaux, che ne *Il posto* (1983) arriva a parlare di disgusto: «ho cominciato un romanzo di cui [mio padre] era il personaggio principale. Sensazione di disgusto a metà della narrazione. Da poco so che il romanzo è impossibile. Per riferire di una vita sottomessa alla necessità non ho il diritto di prendere il partito dell'arte, né di provare a far qualcosa di “appassionante”

³² Cfr. JEAN STAROBINSKI, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, tr. it. MARIO MARCHETTI, *L'inchostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 262-270.

³³ Ivi, p. 265.

³⁴ «Poi, cinque o sei settimane dopo, verso le quattro del mattino, avvolto in un bianco sudario [mio padre] venne a rimproverarmi [in sogno]. [...] Al mattino mi resi conto che aveva inteso alludere a questo libro, che, in carattere con l'indecenza della mia professione, avevo continuato a scrivere mentre lui era malato e moriva». PHILIP ROTH, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991, tr. it. VINCENZO MANTOVANI, *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007, p. 187.

³⁵ A ben vedere, poi, questo scarto rappresenta la questione per la teoria della letteratura, fin dai formalisti russi: cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 38-44.

³⁶ A. GEFEN, *Réparer le monde*, cit., p. 22.

³⁷ Anche se Gefen, nel capitolo sulle opere del lutto, di Ernaux tiene in considerazione solo il diario *L'atelier noir*.

o “commovente”».³⁸ Parole paradigmatiche, poiché rivelano il rifiuto dell'estetizzazione di cui si diceva e, allo stesso tempo, una presa di distanza da quanto scritto prima del lutto. In questo senso, i libri del distacco sono anche occasioni per gli autori di guardare retrospettivamente alla propria produzione e di ripensarla alla luce del sopraggiungere di questo imbarazzo e di questo disgusto. Lo stralcio di Ernaux enuclea con chiarezza i pilastri della sua poetica più matura, che sarà basata sull'abbandono della fiction, su un diverso rapporto col lettore e sull'intreccio/atrito tra memoria individuale e collettiva. A dimostrarlo il suo libro del distacco successivo, *Una donna* (1988): «Il mio progetto è di natura letteraria, poiché si tratta di cercare una verità su mia madre che può essere raggiunta solo attraverso le parole. [...] Ma, in un certo senso, spero di restare al di sotto della letteratura»,³⁹ come se di questa se ne dovesse comunque sospettare.

L'imbarazzo, il disgusto e la diffidenza si manifestano tanto a livello tematico quanto stilistico: quella del distacco è una letteratura a basso voltaggio anche perché sovente rinuncia alla ricerca linguistica e formale, ritenuta un altro elemento di compromissione col «partito dell'arte». Ancora da *Il posto*: «Nessuna poesia del ricordo, nessuna gongolante derisione. La scrittura piatta mi viene naturale, la stessa che utilizzavo un tempo scrivendo ai miei per dare le notizie essenziali»⁴⁰ e da *Una donna*: «scrivo nella maniera più neutra possibile».⁴¹ Questo atteggiamento non è però imputabile a tutti gli autori del lutto, ce ne sono altri in cui il rapporto col proprio mestiere, per dir così, appare più pacificato. Si legga Handke: «Faccio letteratura, come al solito, estraniato e reificato: una macchina che ricorda e che formula»,⁴² e ancora: «Scrivendo questa storia mi capitava, a volte, di averne abbastanza della sua sincerità e della sua onestà e di aver voglia di tornare presto a scrivere qualcosa in cui potessi mentire e nascondermi un po', un lavoro teatrale, per esempio».⁴³

Nei confronti della trasfigurazione letteraria del proprio dolore la posizione degli autori è segnata da una forte ambivalenza. Se ne rende conto anche Gefen quando cita un passo del *Journal de deuil* (2009) di Barthes, diario stilato all'indomani della morte della madre e cartone preparatorio a *La camera chiara* (1980): «Non ne voglio parlare, per paura di fare della letteratura – o senza essere certo di non farne – benché in effetti la letteratura abbia origine da queste verità».⁴⁴ L'aforisma sintetizza perfettamente l'ambivalenza di

³⁸ ANNIE ERNAUX, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, tr. it. LORENZO FLABBI, *Il posto*, Roma, L'orma, 2014, p. 12.

³⁹ EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, tr. it. LORENZO FLABBI, *Una donna*, Roma, L'orma, 2022, p. 23.

⁴⁰ EAD., *Il posto*, cit., p. 12.

⁴¹ EAD., *Una donna*, cit., p. 58.

⁴² P. HANDKE, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 11.

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil 26 octobre 1977-15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger*, Paris, Seuil, 2009, tr. it. VALERIO MAGRELLI *Dove lei non è*, Torino, Einaudi, 2010, p. 25.

cui vorremmo dare conto; un'ambivalenza che non va a intaccare il patto col lettore e resta tutta a carico di colui o colei che scrive. A differenza di quanto vale per altri generi autobiografici, infatti, simili inserti metaletterari non servono a confondere i confini tra vero, falso e finto, né, tantomeno, a creare "effetti di realtà" (non necessari, poiché il paratesto e le primissime pagine chiarificano la natura non finzionale dell'opera quasi sempre). Il loro intento sembra piuttosto quello di affermare che, pur trattandosi inevitabilmente di letteratura, la morte di chi si è amato e il proprio lutto non ammettono di essere trattati artisticamente fino in fondo, o di essere piegati a una forma adeguata, risolta. Non è questione di reticenza o di pudore, o non soltanto, ma di estetica e di etica, ancora. Questa forma non c'è e non ci deve essere, anche se un giorno si può sperare di trovarla. Celebre il finale di *Infelicità senza desideri*, che però non si è ancora concretizzato, a quanto ci è dato di sapere: «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso».⁴⁵

Ritornando all'aforisma di Barthes, esso condensa un'ulteriore costante semantica delle opere del lutto individuata da Gefen, e cioè quella relativa all'origine della letteratura.⁴⁶ La tensione metatestuale in queste opere è portata così all'estremo e il proprio rapporto con la parola messo così in discussione che alle volte l'autore o l'autrice arriva a domandarsi dove risieda il fondamento stesso della letteratura. Confrontandosi con diversi autori che hanno vissuto l'esperienza luttuosa, Forest situa questo fondamento nella necessità di credere di poter vincere l'oblio, ossia di lasciare «un'incisione nel legno del tempo»:⁴⁷ incapace di compensare l'umana inadeguatezza di fronte alla propria mortalità, ma comunque vitale. «Ogni iscrizione è un epitaffio, che dice il passaggio di colui che lo traccia. I segni lasciati si accavallano, si ricoprono, si cancellano. [...] Ma ogni traccia conserva in sé il ricordo inconfutabile dell'istante in cui fu lasciata».⁴⁸

4

La domanda sul luogo di scaturigine della letteratura intera può rimanere senza una risposta univoca, mentre quella che le opere del lutto si autoimpongono sulla loro ragion d'essere trova sempre un riscontro certo, oltre che nel voler affrontare il proprio trauma, nel bisogno di prolungare la memoria di chi è scomparso. L'opera del distacco è anche opera di *monumentum*, come dice Barthes: «Scrivere per ricordarsi? Non per ricordarmi, ma per combattere la lacerazione dell'oblio *così come si annuncia in quanto assoluta*. L'imminente "più nessuna traccia", da nessuna parte, in nessuno. Necessità del "Monumento". *Memento illam vixisse*».⁴⁹ Ne *L'invenzione della solitudine* (1982) Auster descrive il carattere imperativo di questa necessità: «Ancor prima di fare i bagagli e partire [...], sapevo che avrei dovuto scrivere di lui. [...] Semplicemente era lì, come una certezza, un comandamento che comin-

⁴⁵ P. HANDKE, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 78.

⁴⁶ A. GEFEN, *Réparer le monde*, cit., pp. 142-143.

⁴⁷ P. FOREST, *Tutti bambini tranne uno*, cit.

⁴⁸ Ivi.

⁴⁹ R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 116, corsivi del testo.

ciò a imporre la sua legge nel momento in cui appresi la notizia. Pensai: mio padre non c'è più. Se non faccio in fretta, tutta la sua vita scomparirà con lui». ⁵⁰ In *Patrimonio* (1991) Philip Roth conferma la centralità del ricordo come ingiunzione superiore e primo movente del libro: «dovevo fissarmelo nella memoria per quando fosse morto. Forse gli avrebbe impedito di sbiadire e diventare etereo col passare degli anni. “Devo ricordare con precisione, – mi dissi, – ricordare ogni cosa con precisione, in modo che quando se ne sarà andato io possa ricreare il padre che ha creato me”. *Non devi dimenticare nulla*». ⁵¹ E se il ricordo per Roth sta tutto nei confini di una personalissima “leggenda privata”, e insomma ancora in quelli di una storia vera (come da sottotitolo) che non smentisce ma integra la sua produzione autofinzionale, ⁵² per altri scrittori assume una sfumatura più vasta: storica, sociale. È il caso, di nuovo, di Ernaux: «Vorrei cogliere anche la donna che è esistita al di fuori di me, la donna reale, nata in un quartiere contadino di una piccola città normanna e morta nel reparto geriatrico di un ospedale dell'hinterland parigino. Ciò che spero di scrivere di più esatto si situa probabilmente all'intersezione tra familiare e sociale, tra mito e storia». ⁵³ Mentre dichiarano il proprio fallimento sotto ogni aspetto, terapeutico o estetico, le opere del distacco si presentano comunque come un ricordo dovuto a chi se ne è andato e a chi resta.

Nonostante i testi del distacco siano attraversati da tensioni continue, si è appurato che, almeno a livello semantico, presentano delle costanti: naufragio della terapia, motivo dell'*infandum*, disgusto per la letteratura, riflessione sul senso e l'origine di quest'ultima, bisogno e dovere della memoria. La loro ricorrenza dimostra l'autonomia di un genere autobiografico specifico che conserva un modo comune di raccontare la morte dell'altro e il lutto. O meglio, di non poterli raccontare. Finora sono stati presi in considerazione i classici del genere, quasi tutti scritti prima del Duemila e tutti stranieri. Negli ultimi venti anni quella della letteratura del distacco, con le stesse caratteristiche che abbiamo isolato, sembra essere diventata anche una tendenza italiana, di cui ora proveremo a tracciare un primo profilo.

5

Nelle loro attente ricognizioni sulla narrativa italiana attuale, Casadei, Donnarumma, Giglioli, Marchese, Palumbo Mosca, Simonetti e Tirinanzi De Medici sono riusciti a presentire quanto stiamo dicendo, anche se, per motivi cronologici, non hanno avuto modo di interrogare i sintomi della

⁵⁰ PAUL AUSTER, *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982, tr. it. MASSIMO BOCCHIOLA, *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 2010, p. 4.

⁵¹ P. ROTH, *Patrimonio*, cit., p. 139, corsivo del testo.

⁵² Sulla produzione autofinzionale di Roth cfr. almeno LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 193-216, mentre su *Patrimonio* cfr. le riflessioni utili di CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012, pp. 31-55.

⁵³ A. ERNAUX, *Una donna*, cit., p. 22.

tendenza fino in fondo, non riuscendo così a isolarla.⁵⁴ Già uno dei primi *nonfiction novels* italiani, però, offriva una buona pista da seguire:

Ho letto con commozione il ritratto di un amico morto scritto da un altro amico. Non so se è perché sono rimasto sensibile soprattutto, o solo, alle cose che mi toccano da vicino, come forse è normale che sia per tutti. Se invece la maggior commozione dipendesse dal fatto che anche coloro che scrivono riescono a emozionarsi soprattutto quando raccontano qualcosa che, a loro volta, li tocca da vicino, questo sarebbe già meno normale. La letteratura non dovrebbe funzionare così, la letteratura dovrebbe essere finzione. O anche finzione.

Eppure secondo me le pagine più belle – o sono le più facili? – scritte dai miei coetanei sono ricordi di morti.

Non deve sorprenderci che la nostra umanità sia restia a scuotersi se prima la nostra intimità non è toccata. Per quanto riguarda la letteratura, invece, questa è solo una fissazione mia, ma alle volte mi sembra che essa sia diventata (se non lo è sempre stata) soprattutto treno, epicidio, canto funebre.⁵⁶

Parole rivelatrici queste, tratte da un passo molto dibattuto de *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini. Senza dubbio, come hanno indicato Casadei e Donnarumma, esse stanno a significare che la scrittura letteraria, dopo l'auto-compiaciuta estraneità postmoderna, vorrebbe aspirare a un compito più alto, dando forma e voce, se non alla realtà, a delle verità esperite.⁵⁷ E di quali verità si tratti, la critica ha molto discusso, ponendo l'attenzione sulla scelta di tanti autori italiani di misurarsi coi fatti di cronaca e coi nodi irrisolti della società contemporanea. Ciononostante, dovremmo prendere queste parole ancora più alla lettera. Una volta fatto, ci troveremmo di fronte a uno dei più puntuali commenti finora formulati, in Italia, sulla letteratura del distacco. Franchini riesce infatti a cogliere, con molto anticipo, le caratteristiche e i problemi della letteratura del distacco di cui abbiamo discusso e che saranno propri anche della tendenza italiana: dall'atteggiamento inevitabilmente, anzi naturalmente contraddittorio proprio dei suoi autori e dei suoi lettori, alla

⁵⁴ Cfr. ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018; CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

⁵⁵ Sulla specificità di questa categoria cfr. almeno MARCO MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 115-134.

⁵⁶ ANTONIO FRANCHINI, *L'abusivo*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 47-48.

⁵⁷ Cfr. A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 126-131; R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 186-191.

questione del fondamento della letteratura intera, passando per la questione massima della rinuncia alla finzione in favore del racconto su qualcosa che ci “tocca da vicino”.

L'unico dato difficilmente scioglibile, nelle parole di Franchini, nato nel 1958, riguarda gli scrittori coetanei a cui fa riferimento, dal momento che si fatica ad identificarli, almeno nel panorama letterario italiano di allora. Non che nel 2001 mancassero opere di non fiction incentrate sulla figura di una persona scomparsa, o sulla memoria dei propri cari: per fare soltanto due titoli, si pensi a libri come *Lezioni di tenebra* (1997) di Janeczek oppure a *Mistero napoletano* (1995) di Rea; la differenza tra questi testi e le opere del distacco è però netta. Per quanto conservi un intento memoriale, il primo è un viaggio in un trauma molto più vasto di quello della singola perdita, e l'attenzione non è riservata alla morte dei genitori né al successivo lutto ma al travolgimento di questi nella più grande tragedia del Novecento; il secondo, scritto a molti anni di distanza dalla morte di Francesca Spada, prende sì le mosse da un dolore individuale ma ne fa ben presto inchiesta, affresco storico e politico, senza contare che Rea appartiene a una generazione ben diversa da quella di Franchini. Nel 2001 non mancavano nemmeno ricostruzioni biografiche a partire dalla morte della persona “raccontata”: si prenda come esempio *Via Gemito* (2000) di Starnone (classe 1943), in cui però le pagine dedicate alla scomparsa del padre dell'autore occupano uno spazio esiguo, e in cui non viene esplorato sistematicamente l'effetto psicologico e materiale della perdita. Starnone non la tematizza, non la interroga esplicitamente come invece, da altri punti di vista, ha da sempre fatto Mozzi, per il quale la meditazione ossessiva sul morire è l'asse di gran parte della sua produzione, in prosa e in versi. E tuttavia Mozzi, lui sì coetaneo di Franchini, del morire ha raccontato solo «favole»,⁵⁸ non dismettendo mai la fiction.

A nostro avviso, è difficile individuare gli scrittori a cui Franchini si riferisce perché nel 2001 non sono così tanti in Italia, e soprattutto perché non vi sono testi che somiglino, semanticamente o formalmente, a quelli stranieri di cui prima s'è detto. Invece, da venti anni a questa parte, con una significativa concentrazione negli ultimi cinque, una tendenza italiana del distacco è più che ravvisabile: sono stati pubblicati libri non finzionali in prosa sulla perdita dei propri genitori⁵⁹ come *Amianto. Una storia operaia* (2012) di Prunetti, *Vita e morte di un ingegnere* (2012) di Albinati, *Geologia di un padre* (2013) di Magrelli, *Tuamore* (2022) di Dentello, *La paura ferisce come un coltello arrugginito* (2023) di Scomazzon, *La casa del mago* (2023) di Trevi e *Invernale* (2024) di Voltolini; sul lutto per la morte del proprio compagno o della propria compagna come *La fine del giorno. Un diario* (2013) di Battista, *La metà del cielo* (2019) di Ferracuti, *Senza* (2021) di Caminiti, *La vita di chi resta* (2023) di Bianchi; sulle conseguenze della scomparsa di amici, solitamente appartenenti al mondo delle lettere e dell'arte, come *Senza verso* (2004), in parte *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020) di Trevi, *Mi riconosci* (2013) di Bajani e *Noi tre* (2016) di Fortunato; su lutti meno riconosciuti (delegittima-

⁵⁸ «I pezzi che raccolgo in questo libro parlano di ciò su cui medito tutti i giorni: non la morte, ma il morire». GIULIO MOZZI, *Favole del morire*, postfazione di LORENZO MARCHESE, Milano, Laurana, 2015, p. 7.

⁵⁹ Recente la pubblicazione di una miscellanea sull'argomento: GIORGIA TESTA, DARIO DE MAGGIO (a cura di), *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, Milano, Ledizioni, 2023.

ti, per usare un termine della psicologia clinica), come *Cose che non si raccontano* (2023) di Lattanzi. L'insieme di questi testi rappresenta anche il *corpus*, tuttora in fase di stabilizzazione, su cui si basa la presente ricerca.

6

Oltre Franchini, a porre l'attenzione su questa tendenza in anticipo rispetto alla sua diffusione è stata Gilda Policastro, la quale si è rapportata prima da un punto di vista creativo e poi in sede critica con il «tema luttuoso». ⁶⁰ I contributi letterari di Policastro che affrontano in maniera diretta tale tema autobiografico sono quasi tutti in versi (sebbene intrecciati con una prosa destrutturata), perciò in questa sede dovremo tener presenti soltanto le sue considerazioni di studiosa. ⁶¹ Nel 2012 Policastro si chiede in una breve nota come mai Giglioli in *Senza trauma*, mettendo in rilievo la centralità del trauma invocato e ricreato in tanta nostra narrativa, non prenda in considerazione quei testi «non canonici» (anche in versi) che si misurano, al contrario, con un trauma reale, vero, vissuto. Come esempio Policastro porta *Dove lei non è*, composto di «note spezzate, frammenti, squarci, che raggiungerebbero la compiutezza di una narrazione solo a rischio di tramutarsi in ricatto emotivo e ostentazione del trauma personale, nell'acclarata impossibilità di dividerlo». ⁶² Certamente, il journal barthesiano viene citato perché rappresenta uno dei testi del distacco più famosi, tuttavia non può sfuggire un dettaglio: e cioè che si tratta di un diario scritto da un francese alla fine dei Settanta, mentre il saggio di Giglioli si concentra sulla narrativa italiana del nuovo millennio. Questa piccola incongruenza si spiega col fatto che nel 2012 non ci sono opere del lutto italiane (in prosa) compiutamente formalizzate, o almeno abbastanza riconoscibili, che Policastro possa menzionare per sottolineare uno dei nodi problematici del saggio di Giglioli. La studiosa e scrittrice fa il nome di Barthes perché, semplicemente, non ne può fare di colleghi suoi connazionali.

Un'ulteriore prova, in apparente contraddizione con quanto appena detto. A rigore, il primo vero esemplare della letteratura del distacco italiana per come la si intende qui viene pubblicato negli anni Ottanta ed è *Nei mari estremi* (1987) di Lalla Romano, che presenta già alcuni dei tratti propri della tendenza a venire: struttura a frammenti, riflessioni sulla malattia terminale e sulla burocrazia della morte, necessità e dovere della memoria, ecc. Più che la novità di questo testo nel panorama della letteratura italiana del Novecento e la sua successiva dimenticanza, ad interessarci ora è la prefazione alla più recente edizione firmata da Di Paolo: «Come nei grandi "memoir" dell'assenza di questi anni, i libri sul distacco dall'amore di una vita – *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion, *Storia di una vedova* di Joyce Carol Oates, *Livelli di vita* di Barnes – *Nei mari estremi* [...] tiene gli occhi fissi sulla malattia e sulla

⁶⁰ ALDO NOVE, *Nel dettaglio universale*, in FRANCO BUFFONI (a cura di), *Decimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 171.

⁶¹ Per un autocommento sulla sua operazione poetica intorno all'orfanezza, da *Non come vita* (2013) a *La distinzione* (2023), cfr. GILDA POLICASTRO, *Vite che vanno in pezzi insieme alla mia*, in «Domani», 23 aprile 2023.

⁶² GILDA POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012, p. 199.

morte». ⁶³ Questa citazione dimostra nuovamente come, fino a pochi anni fa, in Italia non ci fossero testi davvero accostabili all'*unicum* di Romano.

In filigrana, le considerazioni di Di Paolo dicono pure della decisività dei libri dell'assenza stranieri per il pubblico italiano, scrittori compresi: la nostra letteratura del distacco prende ispirazione da quella internazionale, sia per ragioni cronologiche, sia perché alcune delle firme straniere maggiori sono dei modelli comunque ineludibili: Roth, Ernaux e Auster, per esempio, hanno esercitato e continuano ad esercitare la loro influenza *al di là e attraverso* i loro testi del distacco. Discorso in parte diverso invece per *quel* Barthes tradotto da Magrelli, e quindi tra le fonti possibili di *Geologia di un padre*.⁶⁴ Vi sono poi autori e autrici italiani che dichiarano in maniera esplicita i testi stranieri a cui hanno guardato. In un articolo di lancio per *Senza*, Caminiti parla di un «canone d'amore»: ⁶⁵ una serie di libri basata sulla scomparsa dei propri amati e composta dalle opere di Didion, Lewis, Barnes, Oates, Savater, Bayley, de Beauvoir, Gorz. In *Come d'aria* (2023), una patografia, Ada D'Adamo scrive di quanto siano state decisive (e terapeutiche) certe letture, ed è rivelatorio che per i racconti della malattia citi due libri italiani, *La linea verticale* (2017) di Torre e *Con molta cura* (2017) di Cesari, mentre per quelli del lutto tre titoli stranieri, *Vite che non sono la mia* (2009) di Carrère, il romanzo *Una vita come tante* (2015) di Yanagihara, e, a parte, *L'anno del pensiero magico*.⁶⁶

Spiega Loddo che la ricerca di «un legame con una tradizione precedente» è un motivo tipico delle patografie, in cui gli autori cercano confronto e conforto da coloro che hanno dovuto affrontare la stessa difficoltà;⁶⁷ noi possiamo aggiungere che sia un tratto altrettanto assegnabile ai testi italiani del distacco. Ma neanche questa è una particolarità prettamente nostrana: già Didion dedica alcune pagine agli altri scrittori che prima di lei si sono occupati del lutto. Proprio Didion, poi, sembra rappresentare il vero punto di riferimento, qui in Italia. Il suo nome è quello che ricorre di più: oltre che da Caminiti e da D'Adamo, viene fatto da Battista e da Bianchi. La sua influenza si avverte anche in testi in cui non viene citata direttamente, come *Cose che non si raccontano* di Lattanzi, libro sulla perdita dei figli in fase di gravidanza dove l'uso frequente dell'espressione «pensiero magico» rivela una derivazione inequivocabile. Più che di una funzione Didion si dovrebbe però parlare di un effetto Didion: più che un'emulazione in termini formali e stilistici, cioè, *L'anno del pensiero magico* (in misura nettamente maggiore di *Blue nights* (2011)) ha determinato nel nostro paese una decisiva accensione di interesse – letterario, editoriale, commerciale – verso le opere del lutto; ne sia testimonianza il fatto che, a pochi mesi dalla sua prima edizione italiana del

⁶³ PAOLO DI PAOLO, *Livelli di vita* in LALLA ROMANO, *Nei mari estremi*, Torino, Einaudi, 2016, edizione digitale.

⁶⁴ Cfr. L. MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 105.

⁶⁵ Cfr. LANFRANCO CAMINITI, *Raccontare la morte degli altri dà senso alla sopravvivenza*, in «Domani», 16 giugno 2021.

⁶⁶ Cfr. ADA D'ADAMO, *Come d'aria*, Roma, Elliot, 2023, pp. 88-96.

⁶⁷ Cfr. M. LODDO, *Patografie*, cit., p. 55.

2006,⁶⁸ viene portato in Italia anche *Patrimonio* di Roth, ben sedici anni dopo la sua apparizione in America; non stupirà apprendere che il traduttore dei due testi è lo stesso.

Quella che a inizio millennio era soltanto un'apertura, il primo manifestarsi di una tendenza, oggi appare come una linea dominante: letterariamente, editorialmente, commercialmente.

7

Azzardando e generalizzando non poco, si potrebbe affermare che nella maggior parte della narrativa di ogni tempo vige una regola non scritta (perché sempre scritta): una storia si dà prima di tutto quando sopraggiunge una disgrazia, o per meglio dire quando viene incrinato un ordine. Per comprenderlo, non serve aver letto Propp o Bachtin; non serve, tantomeno, aver frequentato una scuola di editoria. D'altro canto però, bisogna ammetterlo, non è proprio questo l'elemento su cui un editor deve porre la sua attenzione, oggi, per capire se un libro debba essere pubblicato e poi, eventualmente, vendere bene, o addirittura diventare caso letterario. Ciò che il nostro immaginario editor dovrebbe verificare, piuttosto, è se la disgrazia presente nel libro in questione possa, per dir così, essere contagiosa e quindi condivisibile, possa farci emozionare e sentire rappresentati, in un doppio movimento, a tratti paradossale, che vorrebbe preservare l'irripetibilità di tale disgrazia e farla apparire, al contempo, parte di vite che ci sembrano essere *anche* le nostre (per rubare a Carrère), giungendo così a toccare la nostra intimità (per rubare ancora a Franchini). Proviene da qui l'enorme presenza, nei romanzi di fiction, degli eventi da noi considerati più gravi e traumatici. Per quanto concerne il lutto, bastino come esempi due titoli: uno, *L'amore che mi resta* (2017), di un'autrice popolare come Michela Marzano, e l'altro, forse più rivelatore, *Senza respiro* (2022), dell'esordiente Raffaella Mottana.⁶⁹ E proviene da qui – siamo al punto che ci riguarda – anche la grande produzione di testi di non fiction incentrati sui traumi davvero vissuti dagli stessi autori.

È facile intuire perché le case editrici, grandi e piccole, siano ormai alla ricerca di libri simili. Il pubblico è affamato di storie vere *su qualcosa*, che possano far del bene e istruire, e di scrittori che possano esistere (e quindi anche morire, sì: si vedano i casi di Murgia e D'Adamo) al di fuori della pagina, o che, sempre fuori dalla pagina, da testimoni delle loro vicende possano trasformarsi anche in testimonial, ovviamente positivi (si pensi a Bazzi con *Febbre* (2019)). Queste dinamiche le hanno individuate prima e meglio di noi Donnarumma, Simonetti e Siti,⁷⁰ ma si può aggiungere che a mostrarle ancora più schiettamente siano proprio gli stessi autori del distacco, specie quan-

⁶⁸ Il successo è provato anche dalla pubblicazione in italiano del 2008 dell'adattamento teatrale del testo, sempre per Il Saggiatore e sempre per la traduzione di Mantovani. Notabile pure che, a partire dal 2008, per differenziare i due testi, Il Saggiatore decida di apporre sulla copertina dell'originale la scritta "romanzo", oggi, non a caso, espunta.

⁶⁹ Rivelatore perché il romanzo di Mottana, con una struttura circolare, è diviso esattamente in due: nella prima parte la protagonista affronta l'esperienza "estrema" della perdita di sua madre, nell'altra viene iniziata alle pratiche altrettanto "estreme" del sadomasochismo.

⁷⁰ Riferimenti a: R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit.; GIANLUIGI SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023; W. SITI, *Contro l'impegno*, cit.

do si pongono il problema del pubblico. Non in termini di orizzonte di attesa, ma in termini prestazionali, cioè in riferimento alle presentazioni che dovrebbero seguire all'uscita del proprio libro, a conferma del bisogno, da parte del pubblico, di autori e di autrici che eccedano la loro opera, traendo «energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network)».71 Così Bianchi in *La vita di chi resta*, sul lutto per il suicidio dell'ex compagno:

La prima volta che ho parlato alla mia agente di questo progetto, la sua domanda è stata: sei pronto?

Intendeva dire: pronto a consegnarlo al mondo esterno, a parlarne in pubblico, a rispondere alle domande che verranno, ad affrontare le reazioni della gente, a fare incontri, presentazioni, interviste, a considerare questo lavoro un libro, con tutto ciò che comporta?72

Così anche Lattanzi, con la stessa ambivalenza dei classici del distacco:

Non so se voglio davvero scrivere questo libro. Non so se lo so fare. Leggo qualche pagina ad Andrea ma pretendo troppo [...]. C'era anche lui dentro questo infinito sangue. [...]

Gli leggo le poche pagine, devo leggerglielo io ad alta voce, ascolta, mi dice: «Lo sai che se fai questo libro sarà tutto difficilissimo? Quando esce dovrai passare dei mesi a raccontare questa storia».73

Come se non bastasse, gli ingranaggi promozionali che si attivano prima o dopo la pubblicazione di un libro sono in grado di farne oscillare il tasso di finzionalità.74 Anche qui due romanzi sul lutto possono spiegare bene. Il primo è *La vita oscena* (2010) di Aldo Nove, il cui lancio commerciale ha sfrangiato ancora di più i suoi già ambigui contorni di autofiction, di fatto compromettendoli;75 il secondo, invece, è *L'invenzione della madre* (2015), scritto da un editor esperto come Marco Peano, il quale non ha fatto segreto, in diverse interviste, dell'esperienza autobiografica alla base del suo primo

71 G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 97.

72 MATTEO B. BIANCHI, *La vita di chi resta*, Milano, Mondadori, 2023, p. 201.

73 ANTONELLA LATTANZI, *Cose che non si raccontano*, Torino, Einaudi, 2023, edizione digitale.

74 Mutuiamo il concetto di “tasso di finzionalità” da C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 187-193.

75 È l'ipotesi di R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 132, secondo cui il tasso di finzionalità del romanzo è stato compromesso dal «magma mediatico in cui è [stato] immerso». Marchese ha invece delle riserve nel considerare questo romanzo un'autofiction nel senso proprio del termine: «*La vita oscena* è in apparenza un romanzo di formazione al contrario, una sorta di curioso “palinsesto” (usando il termine di Gérard Genette) di alcuni testi più vecchi di Nove». Cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile*, cit., pp. 188-191.

romanzo, in un certo senso allargandolo.⁷⁶ Da un punto di vista commerciale, il tasso di finzionalità è inversamente proporzionale a quello di smerciabilità di un libro. La dicitura “romanzo”, pur presente sui frontespizi de *La metà del cielo* di Ferracuti, *Senza* di Caminiti e di alcuni dei libri di Trevi, è ormai usata con una certa parsimonia: si prenda, a riprova di ciò, il fatto che sulla copertina di *La paura ferisce come un coltello arrugginito* di Scomazzon campeggi la scritta “memoir”, oltre alla foto della madre dell’autrice scomparsa a causa dell’AIDS.⁷⁷

La paura ferisce come un coltello arrugginito condensa quasi tutte le costanti della letteratura del distacco che conosciamo. Anzitutto, vuole presentarsi come un libro a nervi scoperti, che registra i progressi e le difficoltà, psicologiche e tecniche, del suo farsi. Spicca immediatamente un corredo metaforico quasi ossessivo attraverso cui l’autrice paragona il libro a un compito da svolgere e per il quale dovrebbe essere giudicata. Questo compito deriva dal comandamento della memoria: «So che, almeno per ora e nel futuro prossimo, questa fatica è indispensabile solo per me. So, in modo diverso, meno razionale ma limpido, che ho l’obbligo di preservare e diffondere la memoria di mia madre oltre i confini così limitati e ingiusti della sua esistenza, della sua commemorazione troppo breve e imbarazzata». A risaltare poi è il consueto rapporto contraddittorio con la scrittura, di cui Scomazzon diffida: a causa dei mancati effetti terapeutici e a causa della forma, letterariamente insoddisfacente, che sta assumendo: «D’altra parte, cos’altro può essere la scrittura su me stessa se non una sequenza disarmonica di dubbi (qualcosa che non sa ritrovarsi dentro uno stile)?»; «So che il mio stile non ha niente di scorrevole e funzionale, ma vorrei che nel mondo ci fosse spazio anche per ciò che appare involuto e pesante». Da segnalare anche la consapevolezza della tendenza vittimistica, e dunque ricattatoria, di un certo tipo di scrittura: «La letteratura non-fiction che funziona oggi è piena di memorie indiscutibili. I traumi sono eventi a cui il lettore può accedere come entrerebbe in un padiglione della Biennale di arte o di architettura; basta aver pagato il biglietto ed essere pronti a godersi l’esperienza estetica o intellettuale».⁷⁸

Queste ultime parole di Scomazzon permettono altre due rapide considerazioni. La prima deriva dal fatto che esse rendono manifesto, per negazione, l’effettivo rischio di spettacolarizzazione del dolore che corre certa non fiction (testi del distacco compresi) e che, invece, caratterizza sempre i libri di non-scrittori che rivendicano diritto di parola in virtù di un trauma subito. La «Disgrazia personale», come la chiama ironicamente Rastello, sembra in

⁷⁶ Cfr. MARCO PEANO, *Marco Peano e “L’invenzione della madre”*, in «minima&moralia», 5 Dicembre 2015 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/non-fiction/marco-peano-e-linvenzione-della-madre/>). Un altro indizio che Peano lascia sulla vicenda reale sottostante al libro è la citazione in esergo, tratta dal memoir del lutto di Antrim *La vita dopo* (2006).

⁷⁷ Diversi libri del distacco (di Auster, di Roth) hanno in copertina la foto della persona di cui si racconta la morte, a riprova del loro fine memoriale. Tuttavia, per l’intento politico di fondo, il libro di Scomazzon pare rifarsi più ad *Amianto* di Prunetti, che a questi modelli stranieri. Sintomatico poi che la riedizione del 2023 di *Amianto* conservi in copertina proprio una foto del padre dell’autore. Sull’uso politico del racconto del lutto cfr. ALBERTO PRUNETTI, *Divagazioni sul lutto a partire da alcune righe di Judith Butler*, in «minima&moralia», 5 Novembre 2013 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/a-chi-aspetta-una-buona-vita-judith-butler/>).

⁷⁸ Citazioni da GIULIA SCOMAZZON, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Milano, Nottetempo, 2023, edizione digitale.

effetti la costante di questi libri di memorie che, alla stregua di moderne agiografie, hanno la pretesa di insegnare e aiutare il prossimo.⁷⁹

La seconda considerazione riguarda la complessissima figura della vittima – da tempo oggetto di studio privilegiato della ricerca antropologica, sociologica e letteraria. Come ha scritto Giglioli, la posizione della vittima «dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio».⁸⁰ Si può dire che gli scrittori del distacco vogliano davvero occupare questa posizione? La risposta che per ora sentiamo di dare è: no, o solo in minima parte. L'abbiamo già visto nei classici del genere; negli esemplari più recenti è addirittura lampante. Non vi è ricerca di innocenza, ma semmai l'ammissione di diverse colpe: quella di non essere abbastanza per poter restituire l'abisso della perdita, quella di star rendendo la scomparsa di chi si è amato un pretesto letterario, quella di aver creduto che il proprio lutto fosse diverso da quello altrui. Gli autori del distacco non hanno una posizione da rivendicare, non pretendono che il loro dolore sia esclusivo o abbia maggior diritto di essere conosciuto, per quanto sentano l'urgenza e il dovere di dividerlo e di ricordare la persona cara; la loro vorrebbe essere anzitutto la narrazione di una vita, e di una morte, come tante.

8

Senza troppe esitazioni, possiamo affermare che i testi del distacco sono ascrivibili a quel «macro-genere particolarmente fecondo» appartenente al campo larghissimo della non fiction e corrispondente, nel nostro caso in maniera piuttosto ossimorica, alle *Life narratives*. Queste ultime sono diffusissime «in tutti i piani del campo letterario e [in grado] di assumere configurazioni diverse, soprattutto attraverso l'ibridazione con altri generi discorsivi».⁸¹ Per quanto riguarda i testi del distacco raccolti e qui menzionati, essi ci sembrano trovare realizzazione nel memoir e, in misura molto minore, nel diario.

Con diario si intendono le pagine scritte all'indomani della morte della persona cara con date e luoghi precisi a scandire l'accesso evenemenziale alla scrittura, e non, invece, la trattazione saggistica intorno alle manifestazioni del proprio dolore, come nel caso di Lewis. Non è detto, infatti, che il diario sia pensato fin dall'inizio per essere condiviso e pubblicato; la sua compila-

⁷⁹ «I [libri di memorie] più venduti sono quelli sulla Disgrazia personale: superamento di una malattia ([...] meglio di tutto "il" cancro), disturbo alimentare, dipendenze, umiliazioni (sessuali o ambientali come mobbing, razzismo ecc.), difficoltà della vita (morte dei cari: cfr. Gramellini). [...] L'autore sa di competere con i santi, e allora presenta nel racconto delle scuse, in forma di speranza che la sua storia sarà utile ad altre persone: la sua intenzione non è vantarsi, far soldi, diventare famoso, o ancora più famoso. No! La sua intenzione è aiutare gli altri». LUCA RASTELLO, *Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018, pp. 101-102.

⁸⁰ DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 9.

⁸¹ GIUSEPPE CARRARA, LUDOVICA DEL CASTILLO, LORENZO MARCHESE, GIACOMO RACCIS (a cura di), *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee*, Lecce, Milella, 2023, p. 9.

zione può rappresentare al contrario il bisogno di mettere a riparo la propria scrittura dagli altri e dalla tentazione della letteratura: «Sempre meno cose da scrivere, da dire, se non questo (ma non posso dirlo a nessuno)»;⁸² «Demain, je pourrai jeter une fleur dans son cercueil, lui mettre son chapelet. Mais pour rien au monde, quelque chose d'écrit. Horreur d'imaginer un livre sur elle. La littérature ne peut rien».⁸³ Le citazioni derivano dai due diari di lutto più conosciuti, o forse proprio gli unici: *Dove lei non è* di Barthes di e «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» (1997), journal tenuto da Ernaux durante le fasi terminali della malattia della madre e subito dopo la sua morte. Evidentissima, soprattutto nelle parole di Ernaux, l'ambivalenza strutturale di queste scritture, ancora più irrisolte e contraddittorie, inevitabilmente, rispetto ai libri di cui rappresentano almeno in parte gli avantesti (*La camera chiara* e *Una donna*).

Meno agevole è la definizione di memoir, anche perché nel contesto italiano questo genere non è stato studiato nella sua autonomia, e cioè separatamente dall'autobiografia *stricto sensu*, sempre ammesso che tale operazione sia possibile.⁸⁴ L'unica ad occuparsene in maniera sistematica è stata ancora Loddo nelle sue ricerche sulle patografie straniere. Proprio l'avvento delle patografie contemporanee rappresenta una delle manifestazioni più evidenti di quella che Thomas G. Couser ha definito l'era del memoir,⁸⁵ genere prima ritenuto gregario rispetto all'autobiografia. La differenza con quest'ultima, spiega Couser, consiste nel fatto che il memoir riserva dignità di racconto a un solo segmento di vita, e anzi fa di questo segmento, per mezzo di un «marcato atto selettivo»,⁸⁶ il luogo del senso di un'intera vita, o il luogo a partire da cui, retroattivamente, un'intera vita acquista il suo senso. Nel caso delle opere del distacco, la morte della persona cara è l'esatto punto, o forse addirittura il *punctum*, in cui l'esistenza dell'autore subisce uno strappo «irreversibile» – per riprendere l'aggettivo cardine di *Caos Calmo* (2005) – e da cui perciò prende avvio il racconto.

La letteratura del distacco italiana ha trovato maggiore concretizzazione proprio nel memoir, ma con delle eccezioni importanti. Non ci riferiamo tanto al libro di Battista che, sebbene nel sottotitolo riporti la dicitura “diario” e conservi l'uso della terza persona (con coincidenza onomastica), rappresenta un racconto memoriale a tutti gli effetti. E non ci riferiamo nemmeno ai ritratti d'autore scritti per rievocare gli incontri decisivi di una lunga vita, come quelli di La Capria (*Ai dolci amici addio*, 2016) e di Fofi (*Cari agli dèi*, 2022): in essi manca un vero affondo sulla propria esperienza luttuosa, e perciò non possono essere propriamente considerati testi del distacco. Ci rife-

⁸² R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 42.

⁸³ ANNIE ERNAUX, «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris, Gallimard, 1997, p. 106. Il libro è stato tradotto anche in italiano da ORIETTA OREL: *Non sono più uscita dalla mia notte*, Milano, Rizzoli, 1998.

⁸⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 133: «le autobiografie e i memoir [...] differiscono tra di loro non per natura ma per taglio».

⁸⁵ Cfr. THOMAS G. COUSER, *Memoir. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

⁸⁶ MARIAROSA LODDO, *Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità*, in «Altre modernità», gennaio 2020, p. 245.

riamo soprattutto a un'opera come *Geologia di un padre* di Magrelli, dove la biografia e il memoir vengono abbandonati per un mosaico di prose dall'andamento quasi saggistico, da «ermeneutica della vita altrui», come la definisce Marchese.⁸⁷ Un'ermeneutica appunto geologica, fatta di strati sovrapposti nel corso delle diverse ere, quelle ripercorse e quelle di stesura, durata circa dieci anni. Accanto alle prose sulla «decostruzione» cognitiva e fisica del padre causata dal Parkinson, sono presenti passaggi in cui Magrelli si sofferma sulla propria condizione di dolente. Quasi tutto viene però mediato dall'ironia, come quando l'autore scomoda la smorfia per descrivere la sua orfananza: «A che età si smette di essere orfani? Un uomo che perde il padre, mettiamo, a sessant'anni, non si può dire tale, pena il ridicolo. A dieci sì, ma a trenta? E a quarantasette? È l'età giusta, la mia: morto che parla, semi-orfano che prende la parola». E quasi tutto, ancora di più, viene mediato dalla letteratura, l'altrui e la propria, attraverso un procedimento già collaudato che «recupera brani e brandelli di opere precedenti, riportandoli in circolo, innestandoli su un nuovo tronco narrativo». Magrelli rappresenta un'anomalia tra gli scrittori del distacco in ragione della sua scelta di una forma conchiusa e risolta (gli ottantatré testi come gli ottantatré anni del padre) e in ragione di un'accettazione senza ambivalenze della sua operazione di omaggio e ricordo, che ai suoi occhi resta «semplicemente sinonimo di letteratura». Un'accettazione che deriva forse da quella per la perdita stessa, come testimonia il finale del libro, un congedo sereno, pieno di luce: «Ma non voglio salutarlo in questo modo. C'è un altro Giacinto che vedo sulla soglia, sorridente e controluce, mentre mi dischiude la porta di qualche chiesa sconosciuta. [...] È così che lo voglio salutare, con questo nodo in gola che mi viene nel ricordarlo alto, radioso, allegro, che mi fa segno di venire avanti, di non aver paura, di seguirlo, di fare come lui, in questo, "almeno in questo"».⁸⁸

L'altra grande, ineludibile anomalia è certo Trevi, la cui produzione maggiore si impernia proprio sulla ricostruzione di vite di persone scomparse, a lui più o meno vicine. Tale ricostruzione rinuncia all'esattezza documentaria in favore di una testimonianza volutamente parziale e compromessa: la sua, che è innanzitutto la testimonianza di un critico letterario. Come rilevato ancora da Marchese, i libri non finzionali di Trevi non sono dei memoir o delle (auto)biografie ma dei saggi narrativi in cui, quasi sempre a partire dall'analisi di "qualcosa di scritto", l'autore alza lo sguardo e va a posare il suo occhio critico su – va cioè a leggere e interpretare proprio come un testo – una forma di vita che gli pare straordinaria, soprattutto se paragonata alla propria. Nei suoi testi Trevi non dà conto del dolore che ha provato per la morte altrui, ma di questa fa il fondamento di una poetica in cui la scrittura (letteraria) diventa lo strumento, se non magico sicuramente iniziatico, grazie al quale poter dialogare ancora con gli assenti, farsi avvicinare da loro:

la scrittura è un mezzo singolarmente buono per evocare i morti, e consiglio a chiunque abbia nostalgia di qualcuno di fare lo stesso: non pensarlo ma scriverne, accorgendosi ben presto che il morto è attirato dalla scrittura, trova sempre un suo modo inaspettato per affiorare nelle

⁸⁷ L. MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 105.

⁸⁸ Tutte le citazioni da VALERIO MAGRELLI, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, edizione digitale.

parole che scriviamo di lui, e si manifesta di sua propria volontà, non siamo noi che pensiamo a lui, è proprio lui una buona volta.⁸⁹

9

Ma, come già detto, le opere di Magrelli e di Trevi sono le eccezioni, non la regola. La maggior parte della narrativa italiana del distacco è segnata da un senso di smacco e da un'instabilità di fondo: il lutto è l'epicentro di una scossa che manda la superficie delle proprie certezze, comprese quelle intorno alla scrittura, in pezzi. E di pezzi, di lacerti e di brevi stralci sono fatti questi memoir non lineari, non cronologici, che vogliono restituire la frattura causata dalla morte della persona amata e la resistenza al farsi storia della propria tragedia: il vero lutto «non è suscettibile di alcuna dialettica narrativa», scrive Barthes.⁹⁰ Non intreccio, quindi, ma appunti, focalizzazione su singoli episodi e ricordi slacciati tra loro, forte selezione del vissuto, pensieri a strappi. Brandelli testuali sulla natura dei quali si soffermano gli autori stessi, come Bianchi, il cui libro si struttura proprio sotto forma di residui di un'unità ormai perduta, quasi a simboleggiare, in modo involontariamente petrarchesco, le rovine che restano in mano e in bocca ai sopravvissuti, come li chiama lui: «Se scrivo questo libro a frammenti è perché dispongo solo di quelli. Dovrei chiamarli cocci [...] o reperti. Cose a pezzi, comunque».⁹¹ È dunque un materiale di riuso o di scarto, o comunque povero e insufficiente, quello della letteratura del distacco; essa si costruisce con le uniche parole che rimangono dopo il disastro. Ecco un passaggio di *Vita e morte di un ingegnere* di Albinati: «Volevo dare una visione d'insieme e invece mi sono accorto che riesco solo ad accumulare dettagli, frammenti che restano scollegati tra loro come tessere di un puzzle lasciate sul pavimento da un bambino disordinato»;⁹² ed ecco Bajani in *Mi riconosci*, dedicato alla scomparsa di Tabucchi, mentre usa la metafora, decisiva per un suo libro successivo, della casa: «Il lutto, in fondo, è il tentativo di abitare il vuoto di qualcuno che si è perso. Questa storia l'ho scritta così, cercando di arredare quello spazio con il mio mobilio. Qualcosa l'ho preso per l'occasione, ma in generale ho cercato di arrangiarmi con quel che avevo».⁹³ È indubbio che simili strutture frammentarie vadano ricondotte all'«ideale di una narrazione puntiforme, fatta di schede più che di sequenze lineari di senso», e che siano, insomma, «altri modi per andare veloce» comuni a tanta narrativa contemporanea italiana.⁹⁴ E tuttavia, ne siamo abbastanza convinti, esse sono il risultato, o meglio la trasposizione in termini formali, di una riflessione affatto specifica intorno a un'impossibilità di poter dire davvero. Come nelle patografie, la scrittura

⁸⁹ EMANUELE TREVI, *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020, p. 84.

⁹⁰ R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 52.

⁹¹ M. B. BIANCHI, *La vita di chi resta*, cit., p. 140.

⁹² EDOARDO ALBINATI, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori, 2013, p. 41.

⁹³ ANDREA BAJANI, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 143.

⁹⁴ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 73.

viene posta sempre dinanzi ai suoi limiti, e anzi viene fatta scontrare coi suoi limiti effettivi.⁹⁵

Anche quella della letteratura del distacco italiana è nella maggior parte dei casi una parola che si vuole umiliata dal dolore e dall'incapacità di restituire questo dolore appieno; una parola che sospetta di se stessa e che pretendere di non trasformarsi del tutto in letteratura, quasi che questa, ancora una volta, sia qualcosa di cui vergognarsi. O peggio, di cui sentirsi colpa. Esempificativi al riguardo Ferracuti:

Sono stato uno sciocco, penso certe volte, non è servito a niente, neanche quello risolve: un romanzo ben scritto, un racconto che fila, un atto unico ben fatto. Quanto tempo ho sacrificato della mia vita, ore e ore a brigare dietro quelle frasi. Me ne vergogno persino, certe volte.⁹⁶

E Lattanzi:

E quello che è successo me lo sono meritata pure perché, mentre cerco il coraggio di scrivere tutto questo, io penso: sarà un libro? Sarà un bel libro?

Me lo sono meritata perché, anche ora, invece di pensare solo a quello che è successo, io sto pensando alla scrittura. Anche adesso, che tre bambine non ci sono più.⁹⁷

Queste citazioni manifestano concretamente l'ambivalenza etica ed estetica che giace alla base della letteratura del distacco, la stessa ambivalenza che la rende riconoscibile e lontana da qualsiasi altro resoconto vittimistico del proprio lutto o dei propri traumi. La letteratura del distacco non vuole guarire né aiutare, non vuole raccontare né rappresentare fino in fondo, non vuole spiegare né concludere. La regge la volontà, paradossale, di restituire un silenzio.

IO

Giunti alla fine di queste prime note proviamo a riassumere quanto è emerso.

Ciò che possiamo attestare anzitutto è che un genere del distacco esiste e che non può essere analizzato soltanto attraverso il paradigma terapeutico, in quanto conserva delle costanti semantiche legate alla consapevolezza che un lutto non possa davvero essere risolto con la scrittura, né possa (o debba) essere riscattato attraverso la trasfigurazione letteraria. Tali costanti sono riscontrabili anche nei testi del distacco italiani, che, sebbene condividano il loro spazio vitale con libri dal valore estetico assai discutibile, stanno cono-

⁹⁵ Cfr. MARIAROSA LODDO, *Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 193-197.

⁹⁶ ANGELO FERRACUTI, *La metà del cielo*, Milano, Mondadori, 2019, p. 21.

⁹⁷ A. LATTANZI, *Cose che non si raccontano*, cit.

scendo una grande fioritura e rappresentano, in alcuni casi, le prove migliori di alcuni autori.

Se in Italia, nei primi anni Dieci del Duemila, la riflessione sul senso e sul ruolo della scrittura scaturiva perlopiù da un rinnovato rapporto con la società e con la cronaca, insomma con la realtà, e anzi da un quasi proverbiale corpo a corpo con quest'ultima, nella letteratura del distacco più recente, e più onesta,⁹⁸ essa pare derivare piuttosto dalla difficoltà di dire l'esperienza della perdita del corpo dell'altro o del proprio corpo in salute. E sta tutta qui, forse, l'unicità sempre ripetibile, proprio come l'esperienza di un lutto, di questi testi. I quali, inoltre, sembrano assumere su di sé, forse loro malgrado, anche il compito, ritenuto da Casadei «il più importante», di «indagare l'angoscia inevitabile, quella biologica della fine come cessazione del movimento, ovvero come incompiutezza del proprio *Streben*».⁹⁹

Non possiamo dire se siano le più belle, ma di certo le loro pagine non appaiono proprio come le più facili.

⁹⁸ Questo l'aggettivo di matrice sabiana che usa Siti per recensire *Tuamore* di Dentello. Cfr. WALTER SITI, *Siamo onesti: ci sono cose più grandi della letteratura*, in «Domani», 6 giugno 2022.

⁹⁹ ALBERTO CASADEI, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014, p. 159. Per il presente discorso, molto utili le conclusioni intorno al «riuso dell'angoscia», pp. 157-159.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINATI, EDOARDO, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori, 2013.
- AUSTER, PAUL, *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982, tr. it. Massimo Bocchiola, *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 2010.
- BAJANI, ANDREA, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- BARDAZZI ADELE, FRANCESCO GIUSTI, EMANUELA TANDELLO (eds), *A Gaping Wound. Mourning in Italian Poetry*, Oxford, Legenda, 2022.
- BARDAZZI, ADELE, *Eugenio Montale. A Poetics of Mourning*, Oxford, Peter Lang, 2023.
- BASTIANONI, PAOLA, *Narrare il lutto. Una prospettiva psicodinamica*, Roma, Carocci, 2023.
- BARTHES, ROLAND, *Journal de deuil 26 octobre 1977-15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger*, Paris, Seuil, 2009, tr. it. Valerio Magrelli *Dove lei non è*, Torino, Einaudi, 2010, p. 42.
- BATTISTA, PIERLUIGI, *La fine del giorno. Un diario*, Milano, Rizzoli, 2013.
- BAZZI, JONATHAN, *Febbre*, Roma, Fandango, 2019.
- BIANCHI, MATTEO B., *La vita di chi resta*, Milano, Mondadori, 2023.
- BOTTIROLI, GIOVANNI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.
- CAMINITI, LANFRANCO, *Senza*, Roma, Minimum Fax, 2021.
- ID., *Raccontare la morte degli altri dà senso alla sopravvivenza*, in «Domani», 16 giugno 2021.
- CARRARA, GIUSEPPE, LUDOVICA DEL CASTILLO, LORENZO MARCHESE E GIACOMO RACCIS (a cura di), *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee*, Lecce, Milella, 2023.
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- ID., *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014.
- CENOVALLI, BENEDETTA, *La scrittura infestata di Philippe Forest*, in «Autobiografie», 1, 2020, pp. 31-36.
- CHARON, RITA, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, tr. it. Christian Delorenzo *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Cortina, 2019.
- CLERK, N.W. [C. S. LEWIS], *A Grief Observed*, London, Faber&Faber, 1961, tr. it. Anna Ravano, *Diario di un dolore*, Milano, Adelphi, 2016.
- COMETA, MICHELE, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- COUSER, THOMAS G., *Memoir. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- D'ADAMO, ADA, *Come d'aria*, Roma, Elliot, 2023.
- DEMETRIO, DUCCIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura*, Milano, Cortina, 1996.
- ID., *Nel silenzio degli addii*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- DENTELLO CROCIFISSO, *Tu amore*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
- DIDION, JOAN, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005, tr. it. Vincenzo Mantovani, *L'anno del pensiero magico*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- D'INTINO, FRANCO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- ERNAUX, ANNIE, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, tr. it. LORENZO FLABBI, *Il posto*, Roma, L'orma, 2014.
- EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, tr. it. LORENZO FLABBI, *Una donna*, Roma, L'orma, 2022.
- EAD., «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris, Gallimard, 1997.
- FERRACUTI ANGELO, *La metà del cielo*, Milano, Mondadori, 2019.
- FOGLIA, AURÉLIE, CATHERINE MAYAUX, ANNE-GAËLLE SAHOT E LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Philippe Forest. Une vie à écrire*, Paris, Gallimard, 2018.
- FOREST, PHILIPPE, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, tr. it. Gabriella Bosco, *Tutti i bambini tranne uno*, Roma, Fandango, 2018.
- ID., *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007.
- FORTUNATO, MARIO, *Noi tre*, Milano, Bompiani, 2016.
- FRANCHINI, ANTONIO, *Labusivo*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- FRANK, ARTHUR, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, tr. it. e cura Christian Delorenzo *Il narratore ferito. Corpo, malattia ed etica*, Torino, Einaudi, 2022.
- GEFEN, ALEXANDRE, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Corti, 2017.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Roma, Quodlibet, 2011.
- ID., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.
- GINZBURG, CARLO, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998.
- GODANI, PAOLO, *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.
- HANDKE, PETER, *Wunschloses Unglück*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972, tr. it. Bruna Bianchi, *Infelicità senza desideri*, Milano, Garzanti, 1988.
- JANECZEK, HELENA, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011.
- KLEIN, MELANIE, *Contributions to the Psycho-Analysis 1921-1945 e Developments in Psycho-Analysis*, London, The Hogarth Press, 1948 e 1952, tr. it. Armando Guglielmi *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.
- KOOPMAN, EMY, *Reading in times of loss. An exploration of the functions of literature during grief*, in «Scientific Study of Literature», 4, 1 (2014), pp. 68-88.
- KÜBLER-ROSS, ELISABETH, *On death and dying*, New York, Macmillan, 1969, tr. it. Clara Di Zoppola *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 2022.
- LATTANZI, ANTONELLA, *Cose che non si raccontano*, Torino, Einaudi, 2023.
- LODDO, MARIAROSA, *Scritture patografiche a confronto: la nascita di un nuovo genere?*, in «Enthymema», XIII, 2015, pp. 13-36.
- EAD., *Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 192-207.
- EAD., *Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità*, in «Altre modernità», gennaio 2020, pp. 239-253.
- EAD., *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- MAGRELLI, VALERIO, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.

- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- ID., *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- MARZANO, MICHELA, *L'amore che mi resta*, Torino, Einaudi, 2017.
- MONGELLI, MARCO, *Nonfiction novel e New journalism*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 115-134.
- MOTTANA, RAFFAELLA, *Senza respiro*, Milano, Accento, 2022.
- MOZZI, GIULIO, *Favole del morire*, postfazione di Lorenzo Marchese, Milano, Laurana, 2015.
- NABOKOV, VLADIMIR, *Lectures on Literature*, ed. by Fredson Bowser, Introduction by John Updike, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, Bruccoli Clark, 1980, tr. it. Franca Pece *Lezioni di letteratura*, Milano, Adelphi, 2022.
- NOVE, ALDO, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010.
- ID., *Nel dettaglio universale*, in Franco Buffoni (a cura di), *Decimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 169-171.
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- PEANO, MARCO, *L'invenzione della madre*, Roma, Minimum Fax, 2015.
- ID., *Marco Peano e "L'invenzione della madre"*, in «minima&moralia», 5 Dicembre 2015.
- POLICASTRO, GILDA, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.
- EAD., *Vite che vanno in pezzi insieme alla mia*, in «Domani», 23 aprile 2023.
- PRUNETTI, ALBERTO, *Amianto. Una storia operaia*, Milano, AgenziaX, 2012.
- ID., *Divagazioni sul lutto a partire da alcune righe di Judith Butler*, in «minima&moralia», 5 Novembre 2013.
- RASTELLO, LUCA, *Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018.
- REA, DOMENICO, *Mistero Napoletano*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- ROMANO, LALLA, *Nei mari estremi*, Torino, prefazione di Paolo di Paolo, Einaudi, 2016.
- ROTH, PHILIP, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991, tr. it. Vincenzo Mantovani, *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007.
- SCOMAZZON, GIULIA, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Milano, Nottetempo, 2023.
- SISTO, DAVIDE, *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- ID., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023.
- SITI, WALTER, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- ID., *Siamo onesti: ci sono cose più grandi della letteratura*, in «Domani», 6 giugno 2022.
- STARNONE, DOMENICO, *Via Gemito*, Torino, Einaudi, 2020.

- STAROBINSKI, JEAN, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, tr. it. Mario Marchetti, *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014.
- TESTA GIORGIA, DE MAGGIO DARIO (a cura di), *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, Milano, Ledizioni, 2023.
- TESTONI INES, *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012.
- ID., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- TREVI EMANUELE, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- ID., *Sogni e favole*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2019.
- ID., *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020.
- ID., *La casa del mago*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2023.
- VERONESI, SANDRO, *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005.
- VOLTOLINI, DARIO, *Invernale*, Milano, La nave di Teseo, 2024.



PAROLE CHIAVE

Lutto; Life narratives; Letteratura del distacco; Memoir; Narrativa italiana contemporanea



NOTIZIE DELL'AUTORE

Luca Chiurchiù è MSCA-CZ postdoctoral fellow all'Università "F. Palacký" di Olomouc. Si è occupato di scrittori del Novecento e del Duemila e ha pubblicato le monografie *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»* (2017) e *Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati* (2021). È stato allievo del master in Death Studies dell'Università di Padova e, insieme a David Watkins, ha ideato le rubriche "Passaggi" e "Quanto di morte noi circonda" per la rivista «Argo».

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUCA CHIURCHIÙ, *Le pagine più belle o le più facili? Prime note sulla letteratura del distacco italiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non](#)

commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.