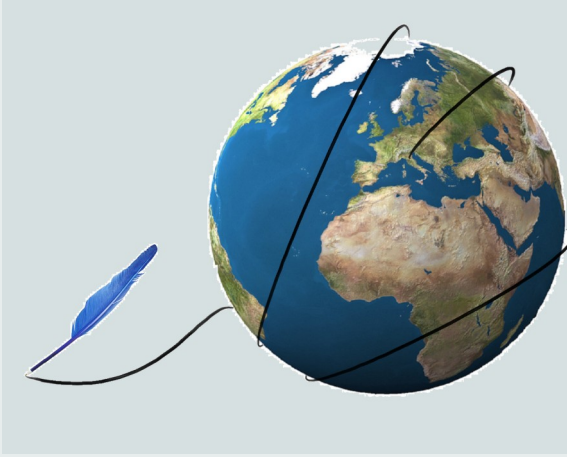


PROPOSTE PER IL NOSTRO MILLENNIO

La letteratura italiana tra
postmodernismo e globalizzazione

A cura di
Esin Gören
Cristiano Bedin
Deniz Dilşad Karail



İstanbul Üniversitesi Yayınları

Proposte per il nostro millennio
La letteratura italiana tra
postmodernismo e globalizzazione

A cura di
Esin Gören,
Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail

İSTANBUL

2016

Proposte per il nostro millennio : la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione / a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail.—İstanbul :

İstanbul Üniversitesi Sağlık, Kültür ve Spor Daire Başkanlığı, 2016.
372 s. ; e-kitap.

ISBN 978-605-07-0602-4

Elektronik ortamda açık erişim yayınlanmaktadır:

<http://yayinlar.istanbul.edu.tr>

1. İTALYAN EDEBİYATI. 2. KÜRESELLEŞME. 3.
POSTMODERNİZM.

Comitato Editoriale:

Bedia Demiriş, *Università di Istanbul*

Sadriye Güneş, *Università di Istanbul*

Antonella Elia, *Università di Istanbul*

Raffaella Lincesso, *Università di Istanbul*

Mariacristina Giannattasio, *Università di Istanbul*

Cristiano Bedin, *Università di Istanbul*

INDICE

RINGRAZIAMENTI	p. 9
PREFAZIONE	« 11

I. PER UN DISCORSO PRELIMINARE

<i>Hanna Serkowska</i> , Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale	« 17
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------

II. STRATEGIE E TECNICHE NARRATIVE NELLA LETTERATURA ITALIANA POSTMODERNA

<i>Simone Giorgino</i> , La pratica dello <i>slittamento</i> in <i>Nostra signora dei Turchi</i> di Carmelo Bene	« 37
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

<i>Silvia Lucà</i> , L'ultimo Pasolini e il postmodernismo: una lettura di <i>Petrolio</i>	« 51
--------------------------------------------------------------------------------------------------	------

<i>Souad Kheloniati</i> , <i>Novecento-La leggenda del pianista sull'oceano</i> : analisi semiotica di un racconto intermediale	« 63
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

<i>Deniz Dilşad Karail</i> , Elementi postmoderni nel romanzo di Umberto Eco <i>La misteriosa fiamma della regina Loana</i>	« 75
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

<i>Diego Varini</i> Strategia combinatoria e pratiche di riscrittura: appunti sul lavoro recente di Michele Mari	« 93
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

<i>Alessandro Cinquegrani</i> , Per un'ontologia persuasa: la <i>Pentalogia delle stelle</i> di Mauro Covacich	« 107
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

III. SPAZI, VIAGGI E MIGRAZIONI NELL'EPOCA DELLA POSTMODERNITA'

<i>Emanuele Zinato</i> , <i>Morena Marsilio</i> , <i>Alessandra Grandelis</i> , La dicibilità dei luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni zero (Lagioia, Falco, Sarchi)	« 127
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

<i>Armando Rotondi</i> , Luoghi fisici, mentali e definitivi in <i>Giunapoli</i> di Silvio Perrella	« 151
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

- Alma Hafizi, Danubio* di Claudio Magris, un viaggio metaforico della condizione umana p.161
- Ellen Patat, Le manifestazioni delle “intensità intime” tondeggiane. Opinioni di viaggi anni '80* « 177
- Cristiano Bedin, I musei come nonluoghi ne Le Muse a Los Angeles* di Alberto Arbasino « 191
- Raffaella Marchese Erminia Dell'Oro: confini e diaspore nell'epoca della globalizzazione* « 207
- Danilo Capasso, Una lingua nuova per una nuova letteratura italiana: il caso di tre scrittori non italiani* « 217

IV. PER UNA POSTMODERNITA' AL FEMMINILE

- Beatrice Collina, L'identità di Elena Ferrante* « 231
- Antonella Staiano, Ritorno al sacro: la poesia visionaria di Alda Merini* « 247
- Barbara Dell'Abate-Çelebi, L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza tra anarchia e femminismo postmoderno « 259
- Maria Gloria Vinci, Quando le donne cantano: voce, corpo e scrittura nei romanzi di Clarice Lispector e Dacia Maraini* « 271

V. IL GIALLO E IL NOIR ITALIANO NELL'ERA DEL ROMANZO MONDO

- Diana Jup Kastrati, Una letteratura impregnata di italianità: il caso Camilleri* « 289
- Maria Grazia Negro, Il giallo coloniale degli anni zero: controracconto della memoria storica rimossa e/o scrittura dell'estremo?* « 301
- Carla Maria Cristina Obino, Tratti postmoderni nel neo-noir italiano: Andrea G. Pinketts e la saga di Lazzaro Sant'Andrea* « 313

**VI. “DI TUTTO RESTA UN POCO”: RIFLESSIONI SULLA
NARRATIVA TABUCCHIANA**

Charles Klopp, Antonio Tabucchi nel nuovo millennio: globalizzante,
postmoderno e impegnato p.325

Antonello Perli, “Si era post-moderni nel secolo scorso”. Il postmoder-
nismo nella letteratura di Antonio Tabucchi « 333

Margit Lukácsi, Testo e immagine: interdiscorsività nel racconto di
Antonio Tabucchi *Tristano Muore* « 347

NOTA BIOGRAFICA DEI CURATORI « 361

NOTA BIOGRAFICA DEGLI AUTORI « 363

**PER UN'ONTOLOGIA PERSUASA: LA
PENTALOGIA DELLE STELLE DI MAURO
COVACICH**

Alessandro Cinquegrani

All'interrogativo su dove stia andando la letteratura contemporanea del nuovo millennio si è tentato di rispondere, negli anni, in modi diversi e non sempre coerenti tra loro. Tuttavia la formula mutuata da Hal Foster sul *Ritorno del reale*¹, uno studio sulla storia dell'arte dell'ultimo mezzo secolo, uscito in Italia nel 2006, lo stesso anno di *Gomorra*, pare di certo la più battuta. Ma come si declina in ambito letterario questo supposto *ritorno del reale*? E soprattutto: questo comporta necessariamente un depotenziamento della *fiction*?

Nel tentativo di proporre delle risposte, sia pure provvisorie, a questi interrogativi riprenderò alcune tesi inserite in un mio volume recentemente uscito, scritto con Valentina Re ed intitolato *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*². In questo studio abbiamo tentato di riprendere le tesi incluse nel volume di Brian McHale, *Postmodernist Fiction*³, uno studio datato, ma che propone alcune semplici tesi probabilmente ancora valide, in particolare dove postula una dominante epistemologica in epoca moderna e una ontologica in epoca postmoderna. “Come posso interpretare il mondo?”, ci si chiede nel primo caso, “Che mondo è questo?” o addirittura “Che cos'è un mondo?”, nel secondo.

Come sostiene, per esempio, in modo perentorio Wu Ming⁴ pare, tuttavia, che il postmoderno sia finito l'11 settembre 2001, o

¹ Cfr. Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], Milano, postmedia, 2006.

² Valentina Re, Alessandro Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis, 2014.

³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

⁴ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 66.

comunque, anche a non voler assegnare a questa data un valore troppo alto, in un periodo vicino a questo. Come leggere dunque gli ultimi quindici anni di letteratura che seguono questo periodo? Quali le domande che gli scrittori si pongono? E soprattutto: sono di ordine epistemologico o ontologico?

L'autore che negli ultimi anni sembra aver approfondito con maggiore tenacia questi temi, coniugando felicità narrativa con consapevolezza teorica, mi pare essere Mauro Covacich, la cui parabola si fa chiaramente metafora di un'intera epoca.

Il cuore della sua opera narrativa è un tentativo inesausto di mettere in discussione la validità della *fiction*, di spogiarla e di sostituirvi la semplice presa di coscienza della realtà: un tentativo destinato verosimilmente al fallimento e che ciononostante ha impegnato l'autore per circa un decennio, nelle cinque opere che costituiscono la *Pentalogia delle stelle*. Il percorso che comprende *A perdifiato* del 2003, *Fiona* del 2005, *Prima di sparire* del 2008, la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* del 2010 e *A nome tuo* del 2011, rappresenta una vera e propria saga che ha per protagonista il rapporto tra la realtà, ovvero la vita dell'autore, e la finzione, ovvero la narrazione di vicende inventate. Questa saga coinvolge direttamente, almeno in un paio di occasioni, la questione dei livelli narrativi che finirà per rappresentare la soluzione del cruciverba.

Scritte seguendo il filo di un ragionamento o di un'ispirazione, queste opere non rispondono ad un preciso progetto determinato *a priori* ma aprono via via problemi che vanno approfonditi, se non risolti, nel passaggio successivo. È come se lo scandaglio dell'autore fosse costretto a scendere sempre più nel profondo delle questioni da lui stesso aperte e perciò è soltanto l'intero percorso che può far luce sul singolo elemento. Il primo atto, infatti, appare quasi innocuo: *A perdifiato* manifesta l'apertura del problema solo a uno sguardo *a posteriori*, non tematizzando nessuno degli aspetti chiave della pentalogia. La vicenda di Dario

Rensich, promettente maratoneta italiano finito ad allenare la squadra femminile ungherese, appassiona il lettore senza mettere in crisi il proprio statuto finzionale. Eppure, ad una lettura più approfondita, si evidenziano alcune crepe dalle quali prenderà avvio il successivo *Fiona*.

La narrazione è condotta in prima persona da Dario, ed è però intervallata da capitoli, per lo più brevi, in cui il narratore sparisce, lasciando spazio a mail, brani di dialogo, frammenti di trasmissioni televisive, riportati quasi sempre senza alcun intervento né introduttivo né di commento del narratore, che, per l'appunto, sparisce, non esiste più. Ci sono, dunque, due narratori, ben diversi, l'uno è l'io narrante, l'altro un narratore zero. È evidente, nel testo, che questi documenti o frammenti riportati non possono essere sempre noti all'io narrante (anzi alcuni, nella meccanica dell'intreccio, devono necessariamente essere ignoti a Dario, come le conversazioni telefoniche a sfondo erotico tra la moglie e Alberto Lentini), e perciò i due narratori devono essere diversi, entrando in conflitto o esibendo una crepa teorica da analizzare.

Benché non si tratti di due livelli narrativi diversi, il problema teorico che apre il conflitto tra questi due narratori va certamente in quella direzione. Se il narratore è sempre lo schermo che sceglie l'autore per stare nella vicenda raccontata, la sua sparizione provoca un immediato contatto tra autore e intreccio. Chi inserisce quei documenti nel testo se il narratore non c'è? Benché l'autore sia sempre al di fuori dello spazio del racconto, come insegna Genette, l'assenza di qualsiasi altra figura di mediazione non può che condurre il racconto fino a chi, nella realtà, scrive. Da una parte, dunque, sussiste un io narrante, con focalizzazione interna, dall'altra un autore del tutto esterno allo svolgersi dei fatti. Ma l'autore, ovviamente, ha anche partorito Dario Rensich, cioè il narratore interno, e come lui gli altri personaggi. Il fatto che la moglie di Rensich, palese alter ego dell'autore, si chiami Maura, versione femminile del nome dello scrittore, conferma che i per-

sonaggi principali sono una sorta di emanazione del sé nella finzione narrativa. La psiche o almeno l'immaginazione dell'autore risulta essere il grande insieme nel quale si muovono i personaggi, come i pesci in un acquario. Dario Rensich rappresenta solo una parte di tutto questo, e così il suo punto di vista è parziale, la sua storia è un sottoinsieme di quella più grande che è scaturita dalla fantasia dell'autore.

Questa apparente contraddizione darà il la all'intero percorso decennale che giungerà nell'ultima pagina dell'ultimo romanzo (anzi oltre perché si tratta di una nota successiva): "Dario Rensich, Angela del Fabbro, la piccola Fiona, Ivan Goran... io sono un gruppuscolo. Io sono un gruppuscolo"⁵. La teoria narrativa per cui tutto il mondo immaginato di un autore, e perciò tutti i suoi personaggi, concorrano a costruire il proprio panorama onirico permette di circoscrivere quanto accade nello spazio della realtà. D'altra parte invece la narrazione in prima persona di Dario Rensich rientra nella finzione narrativa: quelle parti hanno un narratore interno e l'autore, dicendo io, lo usa come schermo, come mezzo della finzione. "Io sono un gruppuscolo", sembra dire Covacich nei capitoli privi di narratore, "io sono Dario Rensich", dice negli altri. Nel primo caso afferma una semplice verità, nel secondo mente. Nel primo si tratta di realtà, nel secondo di finzione.

Tutta la pentalogia mette in crisi la nozione d'autore e di autenticità della sua parola, con un processo di progressiva demolizione delle certezze che inizia, forse ancora inconsapevolmente, da qui. È col secondo romanzo *Fiona* che questo problema viene tematizzato: il protagonista Sandro è infatti il responsabile di un programma televisivo, chiamato Habitat, molto simile al *Grande fratello*, per il quale spesso si discute sulla rappresentabilità del reale e sull'autenticità della finzione e dell'esibizionismo. Una rappresentabilità che viene messa in crisi nel momento in cui nel pro-

⁵ Mauro Covacich, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 339.

gramma avviene una “Fellatio’, l’ha chiamata la conduttrice”⁶, che ha per protagonista un concorrente paraplegico. Il protagonista Sandro, nei panni del decisionista Top Banana direttore del programma, deve decidere se mostrarla alle telecamere: il termine “REAL SEX (titolo dell’intervista di ‘aut aut’)”⁷, mette l’accento soprattutto sul problema della possibilità di rappresentare la realtà.

Si tratta soltanto dell’evento narrativo più esplicito per focalizzare un tema che attraversa in varie forme l’intero romanzo, con continui interrogativi:

Ma la domanda è: sono io Top Banana? Sarò io quell’uomo domani? Lo sarò ancora e ancora, come lo sono sempre stato, oppure domani si verrà a sapere che ero solo un brutto sogno nella mente di Dio e che in realtà, *realmente*, tutto questo non esiste, che Lentini non esiste, Maura non esiste e non ha fatto niente di ciò che Lentini mi ha raccontato, e neanche Lena, lì davanti alla vetrata, esiste, e neanche Fiona, ovunque si sia nascosta, neanche lei esiste. Forse domani miracolosamente Diesel non telefonerà a Top Banana per il semplice fatto che il mondo avrà appena scoperto, stropicciandosi bene gli occhi, che io *in realtà* non sono mai nato⁸.

Chi sono io?, si chiede il narratore. E nel moltiplicarsi delle sue identità si moltiplica la percezione della realtà: 1. È Sandro, l’uomo normale che ha sposato Lena e ha adottato Fiona; 2. È Top Banana, il responsabile del programma Habitat, ovvero in qualche modo il creatore di un mondo fittizio, chiuso, che si osserva come si guarda un acquario; 3. È Minemaker, ovvero un altro uomo, oppure soltanto un’immagine ma tragicamente pervasiva, che compare nelle telecamere di sorveglianza di alcuni supermercati nei quali si reca per piazzare esplosivi, come novello Unabomber. Le tre maschere dell’io hanno vite parallele, incompatibili e spesso in conflitto una con l’altra: l’uomo che cerca di essere padre, il dirigente televisivo di successo e il criminale sotterraneo sono incompatibili, ognuno di loro ha un suo ambiente,

⁶ Mauro Covacich, *Fiona*, Torino, Einaudi, 2005, p. 139.

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ivi*, p. 97.

un'immagine che gli corrisponde. Quando le tre figure entrano in contatto, come nel finale, il mondo sembra annullarsi e – letteralmente – esplodere.

Minemaker ha preparato un piccolo giubbotto esplosivo, Sandro l'ha fatto indossare a sua figlia Fiona, Top Banana l'ha portata all'interno di Habitat con l'intenzione precisa di fare esplodere lei e tutto quel mondo fittizio. Tutta quell'apparenza, quell'universo posticcio che quel programma rappresenta dovrà saltare in aria, essere annullato per sempre. Con lui, Fiona, il cui senso simbolico si capirà solo in *A nome tuo* ma che già qui pare un *motore immobile* della narrazione. L'esplosione permetterà a tutti di annientare il gap tra presenza e assenza, tra rappresentazione e verità: “Una folla di *habitanti* scesi dietro i cedri della Resistenza Orione con i loro tunnel carpalì, i loro reflussi esofagei, le loro coliti spastiche, il loro immenso sovraccarico di energia autocombusta, offesa dal destino e ora finalmente sul punto di essere vendicata”⁹.

La vendetta: ovvero l'annullamento dello iato tra la loro immagine di *habitanti* (appartenenti quindi ad un programma che li vuole solo immagini asettiche) e la loro natura necessariamente imperfetta perché reale, tra la rappresentazione e la realtà.

Dopo questo presunto annientamento – presunto perché impossibile: l'esplosione non ci sarà – segue l'operazione forse più radicale della pentalogia, il terzo atto, intitolato *Prima di sparire*. In questo testo si alternano capitoli di natura molto diversa che appartengono a due livelli di realtà: da una parte leggiamo la storia dell'io che corrisponde allo scrittore stesso, in bilico tra due donne, Anna e Susanna, dall'altra ritroviamo i personaggi della saga romanzesca che esce dai primi due romanzi. Nel primo livello diegetico, dunque, l'io corrisponde all'io di Mauro Covacich stesso e la narrazione cerca di aderire con maggior rigore possibile alla vita vissuta. Nel secondo leggiamo che Dario Rensich ha realiz-

⁹ Ivi, p. 242.

zato una performance artistica di successo, nella quale corre una maratona su un *tapis roulant* (interessante notare che la prossimità tra quanto descritto e quanto effettivamente realizzato dall'autore nel quarto capitolo della trilogia, a partire dal titolo *L'umiliazione delle stelle*, è quasi perfetta); di Sandro, in carcere per quanto ha fatto in *Fiona* che ha una relazione con Maura, la moglie di Rensich, che lo aveva pedinato per avere notizie della bambina non adottata ad Haiti, la Fiona che dà il titolo al precedente romanzo, e di altre figure di minor peso. Questo secondo livello è costituito dai frammenti di un romanzo mai realizzato dallo scrittore protagonista e quindi si stagliano in un universo fittizio che, nelle intenzioni, dovrebbe restare fuori dalla pura realtà rappresentata dal primo livello.

L'operazione più forte e più integrale di Covacich appare la ricerca di adesione totale alla realtà operata nel primo livello, che viene in qualche modo spiegata nella nota finale apposta alla prima edizione del romanzo (poi malauguratamente cassata nelle edizioni successive):

Coi nostri nomi

Questo libro l'ho scritto di nascosto. Non avevo scelta, confessare agli altri quello che stavo facendo mi avrebbe impedito di farlo liberamente. Ecco la prima differenza tra persone e personaggi.

Per rimediare mi ero imposto un limite temporale, che coincide con il dialogo riportato alla fine. Avrei raccontato solo ciò che era accaduto prima, non ciò che stava accadendo durante la stesura. Io non succhiavo il sangue a chi, nel bene e nel male, condivideva con me il presente, io ricostruivo la vita che avevamo vissuto fino a quel punto, il punto di pagina 277.

I frammenti di un romanzo che sognavo di scrivere giacevano inerti sotto il peso delle cose che mi erano successe negli ultimi diciotto mesi, forse dovevo provare a raccontare quelle. Così ho cominciato. Il motto che avevo in mente era: *Questi fatti esistono, queste persone esistono, io esisto*. Procedevo come rispondendo a un interrogatorio, giuravo a me stesso di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Ero il giudice e l'imputato.

Poi è stata la volta dei testimoni. Avevo pensato di sottoporre il dattiloscritto a tutte le persone coinvolte, perché verificassero i fatti e ne autorizzassero la pubblicazione. L'idea era quella di una

deposizione collettiva, redatta da me e controfirmata da altri. I primi a leggere però – Susanna, Anna, Gian Mario [compaiono tutti nel libro] – mi hanno riposto più o meno allo stesso modo: «Sì, i fatti sono quelli, ma visti con i tuoi occhi, detti con le tue parole. Quei fatti non sono i miei fatti».

Così ho rinunciato a completare il giro di letture, rassegnandomi a una certezza che solo la foga per il progetto nuovo non mi aveva fatto intuire fin dall'inizio: la memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo, anche quando è in buona fede, anche quando parla con se stessa. Inevitabilmente, il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo¹⁰.

Covacich disegna i moventi del libro come un processo, nel quale è fondamentale dire la verità e tutta la verità. E la verità, dice, è il racconto stesso, è la testimonianza giurata. Ma le cose non funzionano, il racconto è imperfetto o, almeno, non è condiviso: “Quei fatti non sono i miei fatti”. Impossibile, dunque, una perfetta coincidenza del racconto con la verità, della narrazione col reale. Ma Covacich vuole portare la sua operazione alle estreme conseguenze, vuole aderire alla realtà nel modo più rigoroso, non vuole accontentarsi, come Saviano, di non avere prove nascoste “in nessuna *pen drive* celata in buche sotto terra”¹¹. Per questo il fallimento è bruciante, perché rivela l'ingenuità dell'operazione, il punto di arrivo è, in fondo, una banalità – “la memoria è una facoltà soggettiva” - ma raggiungerla è stato difficile, tormentato. L'autore ha accettato di mettere a nudo se stesso fino in fondo, fino alle pieghe più riposte della propria identità con uno sforzo continuo che solo alla fine rivela la sua vacuità.

Non si tratta di una scelta di *autofiction* come quella di Walter Siti, come spiega lo stesso Covacich, la sua operazione è totalmente contraria:

Un autore che stimo molto e che tu hai già citato, Walter Siti, credo che faccia una cosa molto diversa dalla mia: dire «io mi chiamo Walter Siti come tutti» significa utilizzare la propria

¹⁰ Mauro Covacich, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008, p. 278.

¹¹ Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 234.

identità mostrandone una specie di fungibilità universale. Per me è esattamente il contrario: io non voglio fare un personaggio di finzione quando entro nella pagina, ma al contrario voglio proprio distorcere la finzione. Voglio che l'ingresso della mia persona nel libro abbia un ruolo eversivo, di sovversione della finzione, non voglio che la mia persona entrando nel libro si 'finzionalizzi'. Sono proprio due orientamenti diversi, secondo me, che hanno a che vedere con un diverso atteggiamento nei confronti dell'esperienza. Io credo che la mia esperienza di uomo sia determinante per rompere questo filtro della rappresentazione, invece Siti impiega il suo io, chiamandolo «Walter Siti» per giocare su tutte le ambiguità di realtà e finzione (questa persona che è identica al personaggio che fa delle cose che poi nella vita non fa). C'è un elemento mitopoietico nell'esercizio di Walter Siti che in me non c'è; una volta che Siti usa il suo alter ego poi questo può fare le cose più turpi, più strane, più lontane dalla sua esperienza: lui lo legittima, lo autorizza¹².

Covacich entra nella pagina pensando davvero di poter scardinare la fiction e trasformarla in realtà. L'uomo protagonista non è un "campione di mediocrità"¹³ né di nessun'altra qualità, egli è soltanto se stesso. L'operazione è integrale, il narratore è l'autore (almeno se il tentativo avesse successo): il primo livello diegetico – con buona pace di Genette che l'aveva escluso – sarebbe identico alla vita vera.

Però *Prima di sparire* non è solo questo. Come detto, esiste un secondo livello diegetico, che corrisponde al romanzo che Mauro sta scrivendo o almeno cercando di farlo. Questo secondo livello manifesta un rapporto col primo: è autonomo, legato al filo narrativo dei primi due capitoli della trilogia, ma dialoga anche direttamente con la storia dell'autore. Si è detto che Dario Rensich farà una *performance* corrispondente, più o meno, al quarto capitolo della *pentalogia*, ma non c'è soltanto questo. Particolarmente interessante risulta il ruolo di Sandro. L'ex Top Banana bombarolo è agli arresti, ed è diventato un appassionato d'arte, oltre che amante

¹² Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, in «Arabeschi», n. 1, 2012, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich> (visitato il 10 giugno 2015)

¹³ Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

di Maura. Gli capita spesso di dover raccontare a Maura alcune opere d'arte e di spiegargliene il fascino (anche questo anticipa un'opera successiva di Covacich: *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*). Si potrebbe trattare addirittura di un terzo livello diegetico, essendo questi in tutto racconti, basati sull'*ekphrasis*, narrati da un personaggio appartenente al secondo livello diegetico. Ma, questo terzo livello, generato da un livello di pura *fiction* (è un personaggio d'invenzione che parla), si riferisce a vere opere d'arte, vere *performance*, e la loro descrizione è la più didascalica possibile. Circolarmente, dunque, il terzo livello spiega il primo appoggiandosi alla realtà: dopo essere affondata nelle spire della *fiction*, dunque, la narrazione ne esce e parla di persone reali. Emblematico è il caso di Sophie Calle, forse il punto di riferimento più chiaro per l'operazione di Covacich:

- E cosa fa questa Sophie Calle?
- Fa della sua vita un'opera d'arte. Espone pezzi del suo vissuto in modo da costruire storie dove lei è, al tempo stesso, autore e personaggio protagonista.
- Non capisco – dice Maura.
- Una volta ha chiesto a sua madre di assumere un detective per pedinarla. Per due mesi ha girato per Parigi con questo tizio alle calcagna. Il patto era che lui non si facesse riconoscere e che scattasse foto a sua totale discrezione. C'era lei in queste foto, lei che beve un caffè, lei in una cabina telefonica, lei che si controlla i capelli in una vetrina. C'era lei e la sua vita vera, ma la sua vita vera era totalmente inventata, perché... sì, insomma, perché c'era anche lui in queste foto, se capisci cosa intendo. Lui, l'estraneo, l'ignoto. Era lui che aveva deciso quando scattare, cosa fosse importante, cosa conservare di quei due mesi di vita della signora Sophie Calle. Per cui quella documentazione di fatto era finzione, era un'opera d'arte¹⁴.

Quando poi Covacich si trova a spiegare l'operazione fatta in *Prima di sparire* – ovvero l'adesione alla realtà del primo livello diegetico – utilizza proprio questo stesso esempio:

¹⁴ Mauro Covacich, *Prima di sparire*, cit., p.118.

Io, quando entro nel mio libro, mi attengo il più possibile alle cose della mia vita, cerco di mostrare le mie fotografie vere, lavoro perché si vedano le mie fotografie vere, quindi non posso fingere; poi sta al lettore credermi o meno, però io nei rapporti che ho con me non posso fingere, non posso inventarmi che sono stato a Cannes se non ci sono stato, che ho fatto una chiacchierata con una attrice che amo se non l'ho fatta, che ho violentato un bambino se non l'ho violentato: queste cose non le posso fare. Molti autori, invece, nell'autofiction giocano su questa elasticità, su questa variabilità, sulla suggestione che crea. Per me entrare nella pagina significa "dire la verità", io voglio mettere le mie fotografie nella pagina e non altro, ed è questa la ragione per cui *Prima di sparire* è stato così criticato. Si tratta di un lavoro simile a quello di Sophie Calle¹⁵.

Il terzo livello diegetico, dunque, serve da commento, da spiegazione al testo, vi si trovano quelle parabole donatrici di senso che aiutano il lettore nelle questioni teoriche come in questo caso, ma anche tematiche come nel caso di *Lovers* di Marina Abramović e Ulay. Se esistono altri livelli questi devono manifestare la loro relazione col primo livello, con la realtà. La ridefinizione del significato della *fiction* in questi anni è proprio questo: deve avere un'immediata e facilmente intellegibile relazione con la realtà, una relazione che pure può assumere varie forme, condensando vero e falso come nell'*autofiction* alla Siti, affidando uno status di verità probatoria anche all'invenzione come in Saviano o, come in questo caso, separando i campi ma indicando chiaramente la loro reciproca necessità. A nome tuo, il volume che chiude la pentalogia, lo stabilirà definitivamente.

Prima di giungere alla conclusione, però, Covacich torna a cercare un'autenticità, una verità che è rimasta fuori dalle pagine di *Prima di sparire*. Con la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* si affida al corpo nudo per impedirsi di fingere, per infliggere il colpo di grazia alla *fiction*. Questo quarto atto della pentalogia ha una radicalità ancora maggiore del precedente, come confermano le frasi che accompagnano la *performance*:

¹⁵ Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

*Questo è il mio corpo, questo sono io. Ecco la mia frequenza cardiaca, ecco la mia capacità polmonare, ecco il mio consumo calorico, ecco quello che sono. Non ho segreti per te. Durante questa corsa non ti nasconderò nulla, penserò solo a te che mi guardi*¹⁶.

Nel 2010, dunque, il percorso dell'autore approda a questo punto estremo. Quasi contemporaneamente, però, nel 2009 esce il romanzo *Vi perdono* a firma di una allora non meglio identificata Angela del Fabbro. Si tratta di un'opera totalmente di invenzione, dove la *fiction*, si direbbe, finisce per travolgere persino l'identità dell'autore. È per questo che a firmare il libro non è Mauro Covacich ma un suo personaggio: e la firma, allora, non era un gioco intellettuale, ma spiazzò la ricezione critica del romanzo, del quale davvero non si conosceva l'autore. Spiega Covacich:

Angela Del Fabbro è frutto di un'operazione che oserei dire di politica letteraria, nel senso che non era per me un semplice pseudonimo ma a tutti gli effetti un eteronimo. Quando uno pseudonimo diventa un eteronimo? Molto banalmente quando è pieno di una sua identità, ha una sua storia, ha un suo percorso anche di vita. È come un amico immaginario: l'eteronimo ha una sua presenza, è un'altra identità. Non è un altro nome, un involucro neutro e un'altra etichetta¹⁷.

Angela del Fabbro è, quindi, un'identità, come accadeva prima ad altri personaggi, Rensich o Sandro, per esempio. Ma questa identità esce dalla pagina e diviene autrice.

In questi anni dunque si oppongono, come fossero due parti divise dallo specchio di uno schermo televisivo (proprio come nella copertina di *Fiona*), la pura realtà dell'*Umiliazione delle stelle* e la pura finzione (anche se "performativa") di *Vi perdono*. Proprio su questo rispecchiamento si fonda l'ultimo e decisivo capitolo della pentalogia *A nome tuo*.

Suddiviso in due ampie parti, seguite dalla lettera finale, *A nome tuo* recupera queste due esperienze: *L'umiliazione delle stelle* è infatti il titolo anche della prima parte del romanzo, mentre la

¹⁶ Mauro Covacich, *A nome tuo*, cit., p. 19.

¹⁷ Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

seconda parte, *Musica per aeroporti*, riprende quasi alla lettera *Vi perdono*. Anche le motivazioni sembrano corrispondere alle due opere precedenti: nel primo capitolo è la realtà a dominare la narrazione quasi totalmente, il secondo è pura *fiction*. Ma le due parti sono strettamente legate, si parlano, imprevedibilmente.

Nel viaggio in nave compiuto dall'autore e raccontato nel modo più semplice e realistico possibile, compare una strana figura nella cabina: è Fiona, è Angela, è – forse – la narratrice di *Musica per aeroporti*. È dunque un personaggio ma è anche l'autore, è quell'eteronimo, quell'identità altra, che aveva scritto *Vi perdono*. Ma è davvero lei a scrivere la seconda parte? La penna non è comunque, sempre, quella di Mauro Covacich?

- Te ne devi andare, - ripeto. - Se te ne andrai...

- Se me ne andrò?

- Se te ne andrai scriverò io per te. Ricomincerò a nome tuo. Affronterò di nuovo il mare aperto anche se mi terrorizza e regalerò ad Angela del Fabbro l'esordio che si merita. Un libro che già ficcato le sue piccole radici rosa dentro il mio cervello, e sta crescendo, sta crescendo ogni giorno. Scriverò per te, ti darò una voce, però tu devi sparire.

[...]

- Ti chiedo una cosa, - dice [Angela] a un certo punto, sollevando lo sguardo verso di me. - Solo una cosa. Prima di sparire voglio sentirti pronunciare il mio nome vero.

[...]

- Tu sei Fiona, - dico, guardandola sorridere¹⁸.

Angela è dunque Fiona. È suo il romanzo che leggeremo dopo, benché abbia la voce di Mauro. È la regina di quel mondo fittizio, e forse lo è da sempre: da *A perdisfiato*, o almeno da *Fiona* dove avrebbe dovuto sparire per sempre assieme all'universo di *Habitat*. Quel personaggio è così radicato nell'esistenza dell'autore che ne popola la vita quotidiana. Nella prima parte esistono dei capitoli intitolati *Appunti per Angela* in cui in realtà l'autore ricapitola dei passaggi dell'esistenza della propria famiglia, che poi non userà – almeno non direttamente – in *Musica per aeroporti*.

¹⁸ Mauro Covacich, *A nome tuo*, cit., p. 164.

Ma l'aspetto più interessante dell'intero libro è verificare come le due parti siano in stretta comunicazione tra loro. Si comprende facilmente, infatti, che il tema dell'eutanasia che innerva tutta la parte di Angela/Fiona deriva dalla pietà provata dall'autore per l'anziana nonna, ridotta a poco più di un vegetale dall'età veneranda. L'invenzione narrativa si radica nel vero, anche qui, in questo modo: questa la forma di ritorno del reale che caratterizza un'epoca. La *fiction* ha senso ed è importante proprio in quanto racconta la realtà e non la evita o la raggira come faceva un tempo. Il cosiddetto ritorno del reale, perciò, non depotenzia affatto la *fiction* e non è alternativo ad essa, al contrario torna a dare senso alla fiction che è utile perché in contatto diretto con la vita vissuta.

Se questo vale per i grandi nodi tematici presenti nel romanzo, resiste ugualmente anche per questioni almeno apparentemente più laterali, come per esempio il mare. Nella prima parte Mauro parla con un intellettuale croato:

- A ottobre il mare è ancora abbastanza caldo, approfittane. Devi nuotare lentamente verso il largo. Andare e andare fino a quando il fondo diventa blu notte e ti pare che le braccia ti si stacchino per la stanchezza. A quel punto ti giri sul dorso e fai il morto fino a quando hai ripreso le forze per ritornare.

- È la cosa più spaventosa che riesca a immaginare, - dico, con un tono che gli toglie immediatamente il sorriso¹⁹.

Il senso del dialogo è più metaforico che letterale e si sta parlando, forse, più delle paure che alimentano la scrittura che di quelle che bloccano nella vita. Ma quasi cento pagine dopo, quando Mauro è fuori dalla scrittura come il suo interlocutore, quando siamo espulsi dalla realtà e catapultati nel romanzo di Fiona, ecco che troviamo la ragazza alle prese con le sue paure e col mare nel quale nuota rabbiosamente:

Quando mi fermo, mi accorgo che non mi sono mai spinta così lontano, neanche d'estate. È cominciato a piovere. Da fuori, il mare è una lastra di antracite. [...] È lì la salvezza, sulla terra,

¹⁹ Ivi, p. 143.

dentro quella minuscola finestra dove c'è il tavolo e la colazione che mi aspetta. Avrò energie sufficienti per rientrare? Non devo pensarci ora, devo nuotare. Non c'è più rabbia dentro lo stomaco, solo un lieve senso di nausea che l'affanno è incapace di sedare, una nausea appena percettibile in cui si mescolano ancora in parti uguali incoscienza, autocontrollo e terrore²⁰.

L'autore sembra dirci che sta scrivendo quella storia, sta facendo accadere quelle cose attingendo alle profondità della propria psiche e perciò leggere *fiction*, appassionarsi per storie inventate ha ancora senso perché queste hanno sempre un loro corrispettivo rispecchiamento nella realtà. Mentre un tempo – negli anni Novanta – appariva un merito segnare la distanza dalla realtà, costruire mondi totalmente fittizi dove far muovere personaggi in libertà, con principi propri, morali individuali, singolari destini, ora sembra che il senso sia esattamente il contrario: va bene parlare di storie inventate solo e soltanto se si possono vedere immediatamente il legame e le ricadute sulla realtà.

Ma *A nome tuo* arriva anche oltre: giunge alla conclusione che ogni tentativo di rappresentare la verità è fallimentare, perché sempre mentiamo, ma questo mentire è la sola forma di verità che conosciamo. La narrazione, quindi, la *fiction* è ovunque ed è sempre vera, come si afferma nella conclusione della *lettera* che chiude il libro:

non c'è nessun Mauro Covacich più autentico nascosto in chissà quale anfratto della sua massa cerebrale, così come non esiste esortazione più insensata di Sii te stesso. Lei, come ogni altro essere umano, è già se stesso, è sempre se stesso. Semplicemente, lei è quello che fa. E cosa fa quel tizio smilzo che a quanto pare ha smesso di scrivere e ora gira video di tre ore nei quali corre in mutande? Fa proprio quello che ha sempre fatto: mente. Quindi lei non ci ha fregati, mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: lei non ha segreti per noi. E questa, se permette, è la sua colpa peggiore²¹.

²⁰ Ivi, p. 225.

²¹ Ivi, p. 336-7