

EWA NICEWICZ-STASZOWSKA (WARSZAWA)

MAURO E MAURA. AUTOFINZIONE NELLA TRILOGIA DI MAURO COVACICH

The aim of this paper is to investigate the notion of *autofiction* introduced by S. Doubrovsky to define the co-existence of fiction and non-fiction. The Italian literature of the last twenty years seems to take leave from abstract postmodern, and be rooted in both general reality and in the lives of writers. An excellent example of such writing is the recent work of Covacich, especially his trilogy (*A perdiato*, *Fiona*, *Prima di sparire*), where the lives of the protagonists are overwhelmed by the writer's life history: their stories sprout from his experiences. The author that filters the world entirely through the lens of his own experience, is constantly looking for a personal script that would allow to tell our age.

È lecito supporre che la narrazione autobiografica sia sempre, almeno in parte, motivata dall'intenzione di dare un senso e una ragione, di scoprire una logica retrospettiva e insieme prospettiva, una consistenza e una costanza [...].

Pierre Bourdieu, *L'illusione biografica*

IL GLORIOSO RITORNO DELL'AUTORE

Nella seconda metà degli anni Novanta lo spazio culturale è attraversato dalla riflessione teorica che riguarda la figura dell'autore. Alla sua morte, proclamata dalla critica di fine anni Sessanta,¹ segue la sua rinascita come personaggio di *fiction*. Il genere biografico diventa una fonte d'ispirazione costante per la narrativa contemporanea e come afferma Alessandro Iovinelli: "Non vi è alcun dubbio sul fatto che, mai prima di adesso, la figura dell'autore abbia occupato lo spazio letterario in modo tanto ossessivo, quanto imprescindibile" (2004: 20).

¹ Nel 1968 vede la luce il saggio di Roland Barthes dal sintomatico titolo *La morte dell'autore*, in cui viene ufficialmente annunciata la superiorità dei giudizi del lettore, a scapito di quelli del creatore del testo. Cfr. Barthes (1988).

La ridefinizione della nozione di autobiografia coincide con l'affermazione di un nuovo genere o modo letterario, cioè l'opera metabiografica, in cui convivono forme di scrittura molto diverse: dalle biografie romanzate e dal romanzo biografico, passando attraverso il ritratto critico e la classica autobiografia, finendo con il *pastiche* e l'*autofiction*. Secondo Iovinelli “[...] le molteplici innovazioni introdotte nel genere biografico [...] hanno fortemente contribuito al rimescolamento dei confini tra i generi letterari, spingendoli sempre più verso la contaminazione reciproca” (2004: 14). Dopo la netta distinzione tra il romanzo e l'autobiografia, dovuta soprattutto agli strutturalisti e in particolare a Philippe Lejeune, assistiamo oggi ad una continua ibridazione dei codici e dei generi. Uno dei suoi risultati è quello che Serge Doubrovsky ha chiamato *autofiction*,² cioè la coesistenza di due opposte tipologie narrative: l'autobiografia e la *fiction*. Per lo studioso francese, l'*autofiction* – un genere già esistente a cui egli ha solo dato un nome³ –, è comunque nient'altro che una formula nuova conferita all'autobiografia: “Per me l'autofinzione è una sorta di autobiografia, forse più un romanzo che un'autobiografia, ma un romanzo del XX e del XXI secolo” (Doubrovsky in Turczyn, 2005: 210). Ma come tutti i fenomeni propri alla nostra modernità ‘liquida’, anche questo sfugge alle definizioni univoche, procurando a chi se ne occupa non pochi dilemmi. Non finiscono i dibattiti su cosa sia l'*autofiction* e quali siano le differenze tra essa e il romanzo autobiografico o l'autobiografia romanzata.⁴ Nel presente lavoro il costante punto di riferimento sarà il pensiero di Doubrovsky, ed è intorno ad esso, che sarà costruita la riflessione. Ciò però che pare evidente è che nella letteratura mondiale e italiana non manchino libri ispirati all'autobiografia in senso lato. Si tratta di un fenomeno internazionale, sul quale però non è ancora stato gettato uno sguardo d'insieme che ne sappia rinvenire le tendenze, i caratteri fondamentali e la linea evolutiva. Tra i numerosi esempi italiani di *autofiction*⁵ si possono elencare i libri di Giuseppe Genna, Giulio Mozzi, Walter Siti, Tiziano Scarpa. La propensione al genere autobiografico sembra anche coincidere con un'altra tendenza che riemerge, in modo tangibile, nella narrativa degli ultimi anni, cioè con il cosiddetto ritorno al reale.⁶ Difatti,

² Il concetto di *autofiction*, inteso come “finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali (*fiction d'événements et de faits strictement réels*, 1988: 69)”, è stato proposto e usato per la prima volta da Serge Doubrovsky a proposito del suo romanzo *Fils* (1977). Cfr. anche Doubrovsky (1988). Tutte le traduzioni nel testo sono mie.

³ Tra i precedenti esempi d'*autofiction*, Doubrovsky cita il romanzo di Colette, *La naissance du jour* (1928).

⁴ Cfr. Iovinelli (2004: 247-254).

⁵ Il fenomeno trova la sua conferma nel fatto avvenuto nell'ottobre del 2008 a Roma durante la trasmissione radiofonica *Fahrenheit* (in onda su Radio Rai 3). Mauro Covacich, intervenuto verso la fine del programma a proposito del proprio *Prima di sparire*, aveva osservato che a sentire presentare precedenti libri, gli era sembrato che quell'anno in Italia tutti avessero scritto lo stesso romanzo.

⁶ Per approfondire si vedano almeno: Casadei (2007); il nr. 57 di «Allegoria» (a. XX, 2008); la polemica nata sullo «Specchio+» di novembre 2008 e continuata sul sito www.nazioneindiana.com tra Andrea Cortellessa e Raffaele Donnarumma – cfr. Cortellessa (2008); Donnarumma (2008).

dopo il trionfo del romanzo postmoderno, sradicato dalla realtà, colmo di giochi combinatori e d'infiniti rimandi intertestuali, gli scrittori cominciano a sentire il bisogno di raccontare se stessi e la propria epoca.

“QUESTI FATTI ESISTONO, QUESTE PERSONE ESISTONO, IO ESISTO”

In questo panorama un caso particolare rappresenta la trilogia del triestino Mauro Covacich, soprattutto la sua ultima parte, *Prima di sparire* (2008) che coi precedenti *A perdifiato* (2003) e *Fiona* (2005) offre al proposito stimolanti spunti d'osservazione. In breve, il progetto di Covacich (costruito intorno al modello dei *Tre colori* di Kieślowski, sia per quanto riguarda la suggestione formale che la tensione etica⁷) si riassume nel tentativo di raccontare in tre modi diversi lo stesso tipo umano, cioè l'uomo in caduta. All'origine della trilogia c'è la volontà di affrontare il problema dei quarantenni (coetanei all'autore) apparentemente realizzati sul piano sociale e professionale che però, nell'intimo, cadono a pezzi. Tre storie, indipendenti l'una dall'altra, sono legate da temi, atmosfere e da un arcipelago di personaggi – protagonisti nell'una e secondari nell'altra (tra cui Dario Rensich, Maura, il prof. Lentini, Gianna, Sandro, Fiona, i gemelli László e Alberto e altri) – formando così un'opera coerente e conclusa.

Ai fini del presente discorso la più importante appare la terza parte. Si tratta di una falsa chiusura della trilogia giacché, come afferma l'autore, il romanzo gli è “un po' sfuggito di mano” (Covacich 2008: 276). Lo conferma Monica Bardi:

Aspettavamo la chiusura di una trilogia, dopo *A perdifiato* e *Fiona*, e ci troviamo invece di fronte a una sorta di *performance* artistica: in gara dichiarata con Marina Abramović, Sophie Calle e Joseph Beuys, che hanno cercato di fare della propria esistenza un'opera d'arte, lo scrittore getta in faccia al lettore – in modo violento ma mai urtante e con la pretesa di raccontare una verità – un pezzo della sua vita (2008: 10).

Infatti, invece di scrivere *L'umiliazione delle stelle*⁸ che sarebbe stata la continuazione delle vicende dei protagonisti già noti al lettore, sotto il peso dell'episodio personale, l'autore per la prima volta (se non contiamo il breve racconto *Sterilità* pubblicato nel 2006) fa uso in modo dichiarato della componente autobiografica. La storia, raccontata in modo volutamente schietto, ruota intorno alla dolorosa separazione dalla moglie Anna e alla nascita di un amore nuovo, Susanna. Ma in *Prima di sparire* il progetto del terzo romanzo non viene del tutto abbandonato e ricompare, completando la parte autobiografica. Accanto al motivo personale tornano quindi, benché in una dimensione più modesta, i personaggi dei precedenti libri, tra cui Dario Rensich – l'ex maratoneta diventato

⁷ Cfr. Premuda (2005).

⁸ Cfr. Covacich (2008: 190).

performer, sua moglie Maura e Sandro – il padre adottivo di Fiona agli arresti domiciliari. Come osserva Bardi, del romanzo progettato “ne viene fuori solo un frammento, ma ricco e completo, in cui al maratoneta Dario Rensich e a sua moglie Maura viene assegnato il compito di esprimere, in pagine molto dense, quella componente emotiva e sessuale che Covacich espunge dal suo resoconto privato” (2008: 10). La terza parte della trilogia è dunque composta di due storie parallele e complementari, in cui la finzione si intreccia con la realtà.

Soffermiamoci sulla parte autobiografica che corrisponde pienamente alla definizione di *autofiction*. Prima di tutto, per parlare di un’opera autofinzionale l’autore deve costituirsi in modo univoco uno dei personaggi del testo, prestandogli il proprio nome.⁹ Qui sta, secondo Doubrovsky, la differenza tra l’autofinzione e il romanzo autobiografico, in cui lo scrittore parla della propria vita, ma versando la sua identità in uno dei protagonisti, senza svelare i propri dati personali.¹⁰ La seconda *conditio sine qua non* è il particolare rapporto tra gli avvenimenti reali e l’invenzione finzionale: nell’*autofiction* è l’autobiografia a fornire i fatti, mentre la finzione svolge il ruolo di sfondo. Vuol dire che gli avvenimenti descritti dall’autore hanno veramente avuto luogo, ma sono stati raccontati, incorniciati dal discorso, in modo fittizio. In un’autofinzione, a differenza del testo di carattere autobiografico, non si tratta quindi di riportare l’intera storia della propria vita, bensì di narrarne soltanto i frammenti, per di più abolendo l’ordine cronologico: “l’*autofiction* consiste nel montaggio e nell’intervallo lacunoso di due racconti, l’uno fittizio, l’altro non fittizio” (Lecarme/ Lecarme-Tabone 1997: 278).¹¹

In una sorta di epilogo, importante per la nostra analisi, *Coi nostri nomi*, l’autore così cerca di spiegare il compiuto passaggio dalla letteratura della finzione dei suoi romanzi precedenti alla letteratura del fatto, o dell’esperienza, di quest’ultimo:

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 (Covacich 2008: 277).

⁹ Cfr. “L’autore non può stare al di fuori [del racconto] e da lì condurre la sua narrazione. Deve essere presente nel suo testo attraverso il dato del proprio cognome” (Doubrovsky in Turczyn 2005: 210).

¹⁰ Secondo Ph. Lejeune che distingueva tra il patto autobiografico (il protagonista porta il nome e il cognome dell’autore (1986: 26)) il patto romanzesco (“la natura fittizia del libro è indicata dalla copertina”, (1986: 29)), teoricamente era possibile che esistesse il patto romanzesco con un protagonista dell’identità uguale all’autore (il caso chiamato “caselle vuote”, (1986: 32)), ma in pratica non si trovavano esempi di una tale combinazione (Cfr. Lejeune 1986: 11-50). Nell’opinione di Doubrovsky questa “casella vuota” è stata riempita proprio dai romanzi come *Fils* e simili (cfr. Doubrovsky 1988: 68).

¹¹ Occorre comunque notare che benché il testo autobiografico debba in teoria essere privo di elementi fittizi, secondo Genette “ogni autobiografia comporta, quasi inevitabilmente, una parte di *autofiction*, spesso inconscia o dissimulata” (1999: 33).

In quest'occasione viene anche affrontato il problema di una verità che nonostante tutti gli sforzi non è mai oggettiva.¹² Significativo il fatto che Covacich sottoponga il dattiloscritto del proprio romanzo alle persone coinvolte (Susanna, Anna, l'amico Gian Mario), ma che tutti gli rispondano nello 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" (Covacich 2008: 278). La buona fede non basta dunque per afferrare la verità perché, come leggiamo in seguito, "la memoria è una facoltà soggettiva [...], il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo" (*ivi*). Se lo smascheramento è possibile, esso avviene soltanto sotto lo sguardo di chi ci sta accanto. Infatti, per trovare la verità (che comunque rimarrà parziale¹³) Doubrovsky consiglia l'etero-analisi, cioè nella propria analisi include lo sguardo da fuori, fornito da qualcun altro.¹⁴ È un'operazione che secondo Stefano Giovanardi compie anche Covacich, facendo vedere la sua vita reale dalla prospettiva di un occhio esterno che è l'occhio dello scrittore:

Lo scrittore che guarda se stesso uomo e riferisce. Che in fin dei conti tratta se stesso come se fosse un personaggio. Quindi il suo mettersi a nudo è sempre molto mediato dal senso di narrazione. La struttura per cui i capitoli autobiografici si alternano a quelli di pura invenzione letteraria è perfettamente coerente con questa visione. E anzi diventa un gioco di rimandi assolutamente consapevole. Se infatti nella parte del romanzo in cui parla direttamente l'autore la vita reale viene contaminata – e quindi modificata – dalla finzione letteraria, in quella riguardante Rensich accade l'esatto contrario: è cioè la finzione artistica – la performance che Rensich esegue ad ogni sua istallazione, la finta maratona che corre – che viene contaminata e quindi modificata dalla realtà della sua reale sofferenza fisica (Covacich in Bonadonna 2008b).

Secondo Doubrovsky per prendere la giusta distanza può essere anche utile guardare lo specchio oppure analizzare i sogni (un altro riferimento alla psicanalisi freudiana). L'autoritratto nello specchio svela che c'è differenza tra me e quello/a che vedo: il soggetto nascosto dietro il fantasma, o meglio, che appare nello specchio oppure in un'altra superficie di vetro – "*Io. Quello*" –, viene posto "faccia a faccia" con la verità. E proprio questo "faccia a faccia" svolge una funzione terapeutica, è un luogo di scioglimento, di denudamento, un luogo

¹² "La psicanalisi ha reso la verità una realtà molto più complicata di prima. Ci ha fatto vedere che si può sbagliare nei confronti di se stessi" (Doubrovsky in Turczyn 2005: 206).

¹³ "Come parlare di sé per svelare la verità? C'è qualche risposta. Prima: la verità, non la si svelerà mai. Seconda: a proposito di sé si possono raccontare soltanto i fantasmi, le illusioni, le immaginazioni del proprio io. [...] Dove sta la verità? Ognuno decide da solo. Io mi servo delle informazioni ricavate nel processo dell'analisi, il che ovviamente non vuol dire che la mia interpretazione di me stesso sia la migliore e la più adeguata" (Doubrovsky in Turczyn 2005: 206).

¹⁴ "L'autofinzione è nient'altro che un riflesso di sé nello specchio dell'analisi, dove la "biografia" che fa da processo terapeutico diventa "finzione" che il soggetto legge man mano come "storia della propria vita". "La verità" non è quindi confermata dalla trascrizione conforme all'originale. [...] Così come nessuna analisi è "conclusa", nessuna finzione è pienamente adeguata" (Doubrovsky 1988: 77).

allora dove sta la verità.¹⁵ In *Prima di sparire* troveremo non pochi esempi di questi atteggiamenti¹⁶: a parte numerosi sogni, la vita di Mauro sarà spesso proiettata nel doppio specchio del vetro della finestra e in quello della vetrina con le aragoste di fronte a casa sua:

Dall'altra parte dell'incrocio, nella vetrina della pescheria c'è la vasca con i granchi e le aragoste [...]. Ogni tanto, in queste lunghe mattine di contemplazione, mi chiedo se anche loro mi vedono quassù, immobile nel mio acquario [...]. Riflesso nel vetro c'è un uomo di quarant'anni [...]. La nostra somiglianza, dopo mesi e mesi di confronti, mi fa cedere ancora un po' le ginocchia. Sono davvero io questo tizio che mi guarda con la bocca semiaperta? (Covacich 2008: 11-12).

Tuttavia la “superficie” più significativa nella quale si rifletterà l'io narrante sarà costituita, come confermerà lo stesso scrittore in una intervista, soprattutto dal frammento finzionale che racconta le avventure di Dario, Maura e Sandro:

La storia di Dario è una specie di doppio di quella dei personaggi reali, una sorta di gioco allo specchio. C'è lui che è diventato un artista famoso perché un guru dell'arte contemporanea gli ha cucito addosso una *performance* perfetta e che solo col tempo diventa realmente consapevole di quello che sta facendo. C'è sua moglie Maura che ha una relazione extraconiugale con un uomo di Milano, Sandro, protagonista del mio romanzo precedente *Fiona*. C'è una sorta di triangolazione amorosa che fa da contrappunto alla vita vera e mi permette di usare luoghi in cui altrimenti non sarei potuto entrare (in Bonadonna 2008a).

I temi dello specchio e del sogno ci portano sul vasto campo, tematico e psicanalitico, del Doppio: infatti, per la nozione di autofinzione è cruciale il suo legame con la psicanalisi.¹⁷ In questa luce la scrittura si presenta come una forma di conoscenza, ma anche di cura. All'origine di essa si pone quindi la sofferenza, la lacerazione¹⁸ e lo sdoppiamento dell'autore, nonché la volontà di capire/capirsi e di guarire. È l'esperienza del protagonista di *Prima di sparire* che vive il conflitto e la lotta interiore tra il “bravo ragazzo progettista di parchi nazionali” che ama la consorte Anna e il Minotauro “sporco di sangue” che desidera Susanna. Mauro non riesce a riconoscersi in quello che sta succedendo (“C'è qualcuno che vive da tempo al posto mio, ecco la verità. Risponde al mio nome e si è messo pure a scrivere romanzi”, 2008: 172), sperimenta lo sdoppiamento a mo' di Dottor Jekyll and Mr. Hyde (2008: 23): addirittura torna ad essere il bravo ragazzo di sempre solo dopo aver ingoiato un singolare intruglio di sua produzione. Il Doppio (o il Sosia, l'Ombra), come lo chiama Otto Rank,¹⁹ produ-

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 67.

¹⁶ Occorre forse segnalare che simili tentativi si possono trovare già prima, per esempio in *A perduto* e in *Fiona*, dove la vita dei protagonisti, Dario e Sandro, si specchia rispettivamente nel fiume Tibisco, inquinato di cianuro, e negli schermi televisivi.

¹⁷ “È stata proprio l'esperienza della psicanalisi ad aiutarmi a indirizzare la mia scrittura a ciò che ho chiamato “autofinzione” (Dobrovsky in Turczyn 2005: 204).

¹⁸ Cfr. “Voglio tutto. Te e lei. L'una e l'altra sponda. L'una e l'altra vita” (Dobrovsky 1977: 20).

¹⁹ Cfr. Rank (2008). Secondo Rank che studia il fenomeno riferendosi al film del danese Stellan Rye (ispirato a sua volta al racconto *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso del

ce dunque due effetti apparentemente contraddittori. Da una parte opera ai danni del soggetto, gli appare nei momenti meno opportuni, lo condanna al fallimento. Dall'altra realizza i suoi desideri più reconditi o rimossi, agisce come il soggetto non oserebbe mai, o come la sua coscienza non gli permetterebbe mai di agire.

Sempre ricollegandosi al discorso sul Doppio, ci si vorrebbe brevemente soffermare sul personaggio di Maura. La signora Fozzer (un cognome-omaggio all'amato David Foster Wallace?), moglie di Rensich, ex-campione di discesa libera, insegnante di educazione fisica in una scuola media di Trieste, "dea dei platani", la conosciamo già nella prima parte della trilogia e la sua presenza ci accompagna fino all'ultimo libro. Ciò che supponiamo leggendo i primi due romanzi, cioè che Maura sia un *alter ego* femminile dell'autore, viene confermato esplicitamente almeno due volte in *Prima di sparire*: "Anch'io un giorno sarò una bella donna. Adesso sono ancora uomo, ma un giorno riuscirò a liberarmi di me [...] e scriverò un romanzo la cui protagonista si chiamerà Maura" (2008: 228) e "[...] lo vedo [...]. Mi piacerebbe tanto che fosse Maura. Ma quello è un uomo, e mi assomiglia in tutto" (2008: 232). Secondo Iovinelli il mascheramento dell'autore nel personaggio è una strategia molto tipica per la lettura metatestuale.²⁰ Tra i motivi per cui viene adoperato questo meccanismo egli elenca la confessione autobiografica. Nella trilogia (considerata nella sua parte finzionale) lo scrittore è nascosto 'dietro' il personaggio, ma in modo riconoscibile – riconoscibilissimo nel caso di Maura il cui nome, Maura appunto, è la variante femminile di quello dell'autore. Tuttavia è soprattutto nel terzo romanzo, come abbiamo appena visto, che la protagonista rifletterà e completerà pienamente l'io narrante della parte autobiografica, esprimendo anche ciò che egli ha escluso dal suo racconto privato.

Dunque, in un'opera autofinzionale, guardare lo specchio, scrivere di se stessi, è lontano dal copiare la realtà: "Non faccio quindi nessun tipo di fotografia degli accadimenti reali", dice Doubrovsky. "Credo che qui stia la differenza tra l'autofinzione e l'autobiografia. Non racconto la mia vita, bensì scrivo un testo in cui essa è presente come tema. Vengono abolite le regole di consequenzia-

1814), la scissione dell'identità avviene a causa del narcisismo che impedisce all'io di aprirsi ad una vita relazionale. La storia narra di un povero studente, Balduin, che, innamorato di una ricca aristocratica, vende al mago Scalpinelli la propria immagine allo specchio. Il Doppio comincia a perseguitarlo, apparendo come una minaccia sempre più forte e decisa all'intimità del protagonista che si trova incapace di amare. Ma se nel film citato, come nei molti casi letterari, il protagonista uccide il "Mostro", causando così anche la propria morte, in *Prima di sparire* è l'"Altro" che sopravvive. Dall'analisi di Rank si discosta invece Massimo Fusillo nel suo importante saggio tematico sul dualismo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Fusillo intende il Doppio "come incontro con se stesso, con un altro sé". Quello che lo affascina in questo concetto è soprattutto l'elemento perturbante, che fa emergere elementi repressi, contenuti latenti. A suo dire esso ha comunque a che fare con il narcisismo, con la propria immagine allo specchio, e in genere è utilizzato dagli scrittori per veicolare, per comunicare contenuti illeciti, repressi.

²⁰ Cfr. Iovinelli (2004: 177-188).

lità, della logica del discorso e della cronologia” (in Turczyn 2005: 210).²¹ Ne dà conferma anche Covacich che, facendo riferimento alla tendenza riscontrata nella letteratura italiana dell’ultimo periodo, sostiene: “ma il ritorno alla realtà [...] non è detto che significhi un ritorno alla verità” (in Donnarumma/ Policastro 2008: 10). Nella letteratura si può mentire rimanendo comunque onesti, giacché l’autore può raccontare una sua storia, vera e molto personale, mascherandola dietro un racconto fittizio. “La verità” non si realizza attraverso una trascrizione fedele all’originale ma al tempo stesso provare a descrivere questo mondo aiuta a capire se stessi. C’è quindi un forte legame tra la narrativa di carattere autobiografico e quella d’inclinazione “realistica”: “La ragione profonda per cui scrivo”, sostiene Covacich, “è la necessità di confrontarmi con il mio presente. Sento un attaccamento, un vincolo forte con la mia epoca, e non riesco a raccontare vicende personali che non siano anche intessute con il fuori, con quello che mi e ci circonda (in Bonadonna 2003)”. Perciò sin dall’inizio della carriera il suo obiettivo è stato “trovare un alfabeto personale che provasse a dire la nostra epoca” (Covacich in Donnarumma/ Policastro 2008: 10), nonostante sia cosciente che non sarà mai possibile trascrivere la realtà fino in fondo.

Guidato da questa convinzione, l’autore di *Prima di sparire* trasforma la propria vita, a mo’ di Marina Abramović o Sophie Calle, in una sorta di *performance*: “Non una testimonianza sociale ma una vera e propria opera d’arte. [...] Mi piace l’idea di un privato che, anche col rischio della sovraesposizione, è offerto in pasto al pubblico e diventa un’opera d’arte”, dichiara in un’intervista (Bonadonna 2008a). Rompere il filtro di rappresentazione e portare in galleria se stesso, offrire un pezzo di sé senz’alcuna trasfigurazione, si è rivelato l’unico modo per descrivere l’accaduto. Così quindi come *Fils* di Doubrovsky porta il significativo sottotitolo: “romanzo”, sull’ultima parte della trilogia sta invisibilmente attaccata l’etichetta: “un’opera d’arte”.

DARIO – SANDRO – MAURO/A

Benché sia azzardato definire i precedenti *A perdifiato* e *Fiona* romanzi autobiografici o autofinzionali,²² è difficile negare che l’autore non vi sia presente.²³

²¹ L’autobiografia, nei termini di Ph. Lejeune, è un “racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità” (Lejeune 1986: 12).

²² Molti studiosi includono nella categoria di “autofinzione” anche i romanzi i cui protagonisti non portano nomi corrispondenti a quello dell’autore. Secondo Doubrovsky, in questo caso è lecito parlare solo di “pseudoautofinzione”. Cfr. Doubrovsky in Turczyn 2005: 210.

²³ Cfr. “Dev’esserci corrispondenza tra ciò che sono nella vita e ciò che faccio sulla pagina, il lettore deve potermi riconoscere, nel senso che, pur non conoscendomi di persona, deve intuire che la voce e lo sguardo del libro sono proprio miei” (Covacich in Donnarumma/ Policastro 2008: 10).

Indubbiamente la sua partecipazione vi è diversa, tuttavia in tutti e tre Covacich compie una interessante serie di operazioni di carattere autobiografico. Non solo Maura, come abbiamo visto, ma anche Dario (ex-maratoneta, chiamato “Filosofo” per aver studiato la filosofia) e Sandro (direttore del *reality* “Habitat”, Minemaker) condividono con lo scrittore diversi tratti personali. Infatti, quando leggiamo la trilogia di Covacich è difficile non avere la sensazione che egli versi la propria identità nell’io narrante, nascondendosi dietro il protagonista.²⁴ Di nuovo quindi, abbiamo a che fare con un classico caso di mascheramento dell’autore, secondo la definizione che ne dà Iovinelli: “Il testo [...] funziona in modo differenziato secondo i livelli di lettura. C’è un piano di primo grado nel quale il lettore conosce il personaggio attraverso le sue azioni nella diegesi. C’è poi un secondo piano dove il lettore avveduto ed informato sul fuori testo riconosce le radici biografiche” (2004: 178). L’effetto viene anche rafforzato dal fatto che in *A perdifiato* e in *Fiona* l’istanza narrativa si realizza attraverso un narratore omodiegetico²⁵ il quale dà la sensazione che, in tutte e tre le parti, il racconto sia affidato sempre alla stessa persona.

Da questo punto di vista, i romanzi di Covacich consentono un’interpretazione retroattiva di un appassionato maratoneta, di un laureato in filosofia, di un corrispondente per il *Grande Fratello*, di un giornalista occupatosi del caso di Minemaker, ma soprattutto di “un quarantenne di successo rotto dentro”. Covacich ammette di aver sempre scritto in qualche modo di se stesso e che questa tendenza ha raggiunto il culmine in *Prima di sparire*:

Nei precedenti libri, *A perdifiato* e *Fiona*, parlavo del maratoneta Dario Rensich, poi diventato performer e di un autore televisivo che piazza delle bombe. Io non ho mai fatto nulla di tutto questo, ma mi sono accorto che quei personaggi mi assomigliavano, che ho sempre scritto di me stesso. Allora l’operazione più onesta mi è sembrata quella di radicalizzare questo movimento. E ho scritto *Prima di sparire*, che va a chiudere una trilogia” (in Aurisicchio 2008).

Le analogie si avvertono soprattutto tra il primo e il terzo romanzo, sia per quanto riguarda la trama, i personaggi, la costruzione, sia per le comuni problematiche. In questa luce l’ultima parte, sebbene sia diversa da come l’aveva inizialmente pensata l’autore, chiude perfettamente il cerchio cominciato con *A perdifiato*.

In entrambi i romanzi si narra la crisi di un matrimonio e la nascita di un amore nuovo, legata allo spostamento in un’altra città sconosciuta all’eroe (Sze-

²⁴ Cfr. “Le storie che ho inventato finora sono declinazioni dell’unico mondo che posso dire di conoscere abbastanza bene: me stesso. Ma questo [...] non significa che i fatti raccontati nei libri corrispondano ai fatti accaduti nella mia vita. [...] Però, al tempo stesso, quegli uomini mi assomigliano, le loro storie germinano dalle mie esperienze” (Covacich in Nicewicz 2010: 65).

²⁵ Nella trilogia di Covacich al narratore eterodiegetico sarà in termini genetici affidata soltanto la parte finzionale di *Prima di sparire*, mentre l’altra sarà effettuata dal narratore autodiegetico. Cfr. Genette (1986).

ged/Roma). I protagonisti, friulani, dai tratti personali curiosamente simili, sono schiacciati dalla condizione dell'indecidibilità.²⁶ Un importante punto di riferimento per i due testi è la teoria del prof. Lentini, pronunciata nella prima parte, sui corpi umiliati (Covacich 2003: 42) – *L'umiliazione delle stelle* –, che sarà ripresa nella *performance* di Dario Rensich e che guiderà le riflessioni di Mauro in *Prima di sparire*; una sorta di *leitmotiv* che salda tutta la trilogia. Anche se in un contesto diverso, sia nel primo che nell'ultimo libro, appare il motivo della lotta interiore e della volontà di salvare il matrimonio, espressa simbolicamente nel salvataggio di un animale (il pesce, 2003: 84/ il cucciolo, 2008: 91).

DALLA VITA AL RACCONTO

Cercando di trarre le conclusioni, si può dire che nella trilogia la presenza dell'autore si manifesti su tre livelli: nell'io narrante (Dario, Sandro), nell'*alter ego* femminile (Maura), nel motivo esplicitamente autobiografico (Mauro). Tutte e tre le parti contengono numerosi aspetti dell'io frantumato e distribuito nella scrittura che per Covacich è sempre stata un mezzo per comprendere se stesso, un soccorso nei momenti difficili e – lo conferma il caso di *Prima di sparire* –, l'unico modo appropriato per affrontare la tragedia personale.

In un'intervista dal sintomatico titolo *Ho vertigini da fiction* Covacich ha definito lo scrittore come “terminazione nervosa” il cui ruolo non consiste nello spiegare bensì nel trasformare “esperienza in narrazione, persone in personaggi, vita in racconto” (Covacich 2004: 98). Lui stesso, soprattutto nell'ultimo romanzo, desidera offrire, come ammette in un'intervista, un pezzo di sé senz'alcuna trasfigurazione, ma farlo sempre in una forma chiusa, riconoscibile, farlo cioè come atto letterario. In tale prospettiva il ritorno all'autobiografia *lato sensu* potrebbe essere visto come una parte integrale al ritorno del reale inteso come “una tensione realistica vera”, “una volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione”, “coraggio di guardare sino in fondo i conflitti che ci attraversano” (Donnarumma, 2008). Se dunque tale realismo è una via d'uscita dalla gabbia del postmodernismo ludico e combinatorio, l'autobiografismo si rivela antidoto rispetto alla frantumazione dell'io, un modo per esorcizzare la crisi dell'esperienza.

²⁶ Cfr. Bonadonna (2003).

BIBLIOGRAFIA

- AURISICCHIO, P. (2008): *Covacich, l'arte della fuga*, in «il Centro», 3 novembre 2008, p. 29.
- BARDI, M. (2008): *Prima di sparire – la recensione*, in «L'Indice», n. 7/8, luglio-agosto 2008, p. 10.
- BARTHES, R. (1988): *La morte dell'autore*, in ID.: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1968), Torino, pp. 51-56.
- BONADONNA, C. (2003): *Mauro Covacich: metafora della maratona*, in «Rai Libro», <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=36/>.
- ID. (2008a): *Mauro Covacich racconta "Prima di sparire"*, in «Rai Libro», <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=332/>.
- ID. (2008b): *Stefano Giovanardi commenta Covacich*, in «Rai Libro», <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=333/>.
- BOURDIEU, P. (1995): *L'illusione biografica*, in ID.: *Ragioni pratiche* (1994), Bologna, pp. 71-79.
- CASADEI, A. (2007): *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, 2007.
- CORTELLESA, A. (2008): *Reale, troppo reale*, in «Specchio+», nr. 11/08, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>.
- COVACICH, M. (2003): *A perdfiato*, Torino.
- ID. (2005): *Fiona*, Torino.
- ID. (2004): *Ho le vertigini da fiction*, in «l'Espresso», nr. 2/2004, p. 98.
- ID. (2008): *Prima di sparire*, Torino.
- ID. (2006): *Sterilità*, in R. BUGARO / M. FRANZOSO (a cura di): *I nuovi sentimenti*, Venezia, pp. 146-153.
- DONNARUMMA, R. (2008): *E se facessimo sul serio?*, in «Nazione indiana», 31 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>.
- DONNARUMMA, R./ POLICASTRO, G. (2008): *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», nr. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 9-25.
- DOUBROVSKY, S. (1988) : *Autobiographie/ Verité/ Psychanalyse* in ID.: *Autobiographie. De Corneille à Sartre*, Paris, pp. 61-79.
- ID. (1977): *Fils*, Paris.
- FUSILLO, M. (1998): *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Roma.
- GENETTE, G. (1986): *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino.
- ID. (1999): *Figures IV*, Paris.
- GIOVANARDI, S. (2008): *Quando la crisi matrimoniale diventa romanzo*, in «La Repubblica», 29 luglio 2008, p. 40.
- IOVINELLI, A. (2004): *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli.
- LECARME, J./ É. LECARME-TABONE (1997): *L'autobiographie*, Paris.
- LEJEUNE, PH. (1986): *Il patto autobiografico* (1975), Bologna.
- NICEWICZ, E. (2010): *Upadek człowieka. Z Mauro Covacichem rozmawia Ewa Nicewicz (L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich)*, in «Odra», nr. 12/2010, pp. 64-66.
- PREMUDA, C. (2005): *Fiction o reality? L'intervista a Mauro Covacich*, in «Fucine Mute», <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1196/>.
- RANK, O. (2008): *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (1914), Milano.
- RYE, S. (1913): *Lo studente di Praga (Der student von Prag)*, film.
- TURCZYN, A. (2005): *Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych. Rozmowa z Sergem Doubrovskim (Finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali. Intervista a Serge Doubrovky)*, in «Teksty Drugie», nr. 5/2005, pp. 201-212.