

GLORIA SCARFONE

Sé, corpo e alterità in A perdifiato di Mauro Covacich

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GLORIA SCARFONE

Sé, corpo e alterità in A perdiffiato di Mauro Covacich

A perdiffiato di Mauro Covacich, storia di un ex maratoneta sterile in crisi e prima tappa della pentalogia Il ciclo delle stelle, risulta un banco di prova ideale per affrontare alcune importanti questioni legate al tema della corporeità: la costitutiva impossibilità di adeguare il proprio corpo all'Ideale dell'Io; l'idea che il corpo sia una alterità irriducibile iscritta nell'io (secondo la polarità corps e chair che Ricœur riprende in Soi-même comme un autre rileggendo i concetti husserliani di Körper e Leib) e, conseguentemente, la non corrispondenza problematica tra corpo e identità.

puoi correre quanto vuoi. non
diventerai mai una stella.

A perdiffiato (2003) di Mauro Covacich rappresenta la prima tappa della cosiddetta “pentologia” o “ciclo delle stelle”, vero e proprio *macrotesto* all'interno della sua opera nonché singolarissimo esperimento di ciclo contemporaneo. Si tratta infatti di un progetto molto variegato al suo interno, composto da due romanzi, *A perdiffiato* appunto e *Fiona* (2005), dall'autobiografia-metaromanzo *Prima di sparire* (2008), dalla videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (2010) e dall'autofiction *A nome tuo* (2011).¹ All'altezza del primo romanzo, Covacich ha ancora un'idea alquanto vaga di ciò che diventerà questo ciclo, inizialmente pensato come una trilogia tutta romanzesca di «storie legate da un arcipelago di personaggi». Sa bene però, sin dall'inizio, qual è il suo scopo: «raccontare in tre modi diversi lo stesso tipo umano: l'uomo in caduta».² Nella pentologia cambiano i nomi, il ruolo dei personaggi, le relazioni che intrattengono tra loro, ma il loro statuto rimane costante. Frantumati, dipendenti, anoressici, bulimici, fedifraghi, sterili e incapaci di aprirsi all'alterità, i personaggi della pentologia rappresentano il «gruppuscolo» (*Ant*, 339) di un singolo soggetto. «Dario Rensich, Angela del Fabbro, la piccola Fiona, Ivan Goran... io sono un gruppuscolo», afferma Covacich nella nota finale di *A nome tuo*, dove, a conclusione del progetto, ne esplicita chiaramente il nodo concettuale che ne è alla base: il problema dell'identità. Il regime confusivo che si instaura tra i vari generi letterari e che rende impossibile separare in modo netto il veramente accaduto dall'inventato; i giochi onomastici attraverso cui Covacich si crea numerosi alter-ego (Maura, Mauro, del Fabbro);³ il tentativo di incarnare letteralmente Dario Rensich attraverso la videoinstallazione arrivando al paradosso di dover lui autore allenarsi e dimagrire per assomigliare al proprio personaggio;⁴ questi non sono che i risvolti più manifesti del problema dell'identità, che non è solo il grimaldello teorico da cui scaturisce l'intera pentologia, ma è il nucleo di senso attorno cui ruota ogni suo singolo tassello.

¹ Nel corso del testo verranno usate le seguenti abbreviazioni: *Ap*: *A perdiffiato* [2003], Torino, Einaudi, 2005; *F*: *Fiona* [2005], Torino, Einaudi, 2011; *Pds*: *Prima di sparire* [2008], Torino, Einaudi, 2010; *Ant*: *A nome tuo* [2011], Torino, Einaudi, 2011.

² E. NICEWICZ-STASZOWSKA, *L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich*, https://www.academia.edu/10146517/L_uomo_in_caduta_Intervista_a_Mauro_Covacich (la versione originale di questa intervista è stata pubblicata in lingua polacca sulla rivista «Odra», 2010, 12, 64-66).

³ A tal proposito cfr. il saggio di R. DONNARUMMA, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich*, «Arabeschi», 1, (gennaio-giugno 2013), 17-26; in particolare il paragrafo *Nomi*, in cui si legge: «Ciascuno di questi nomi, in sé e nel sistema di relazioni che crea, produce immagini di identità e un'immagine dell'identità. Ogni nome addita infatti un individuo, ma nessuno ne garantisce l'esistenza» (18).

⁴ «Creare una specie di epifania di Rensich, fare in modo che Rensich continuasse in un'altra forma e diventasse visibile, prendesse corpo in me, che la scrittura stessa intorno al personaggio prendesse corpo in me in questo progetto. Questa è anche la ragione per la quale ho preferito il video alla performance, perché non volevo imitare Rensich, volevo che il video stesso diventasse a sua volta un'opera autonoma e nello stesso tempo la quarta di questo percorso» (<https://www.youtube.com/watch?v=cHRjBhUt88M>).

Covacich parla di un medesimo «tipo umano»: c'è in effetti qualcosa di *tipico* nei suoi personaggi, nella misura in cui essi vengono a incarnare alcune delle caratteristiche che contraddistinguono la soggettività contemporanea, creando quella particolare sintesi tra universale e particolare che, secondo Lukács, è propria del *tipo*.⁵ *A perdifiato* è un'opera in cui questo si può toccare con mano, sia per l'evidente legame allegorico che si viene a instaurare tra storia collettiva e vicenda privata sia, e soprattutto, per i temi – tutti strettamente interconnessi – che si condensano attorno al personaggio principale: quello del Sé, quello del corpo e quello dell'alterità.

Sé

Protagonista e io narrante del romanzo è Dario Rensich, ex maratoneta triestino famoso per essere arrivato sesto alla maratona di New York. Ad aprire il testo è la chiamata da parte della Federazione italiana di Atletica Leggera, che manda Rensich in Ungheria per sei mesi con lo scopo di allenare un gruppo di sette giovani mezzofondiste in vista della maratona. Purtroppo, però, quest'incarico viene a coincidere con l'arrivo tanto atteso di Fiona, la bambina haitiana che Dario e la moglie Maura hanno da tempo deciso di adottare a causa della sterilità di lui. Alla crisi privata si aggiunge inoltre quella naturale; nella città di Szeged in cui Dario è stato convocato, ha appena avuto luogo una catastrofe ecologica: il fiume che attraversa la città, il Tibisco, è infatti stato inquinato da enormi quantità di cianuro fuoriuscite da un lago di decantazione di una miniera rumena. L'evento ha una grande risonanza mediatica e i risvolti addirittura 'scenografici' della vicenda – pesci che fuoriescono dalle acque, odore asfissiante di uova marce – fanno sì che esso sia costantemente seguito dall'emittente della BBC:

Per separare l'oro dagli altri minerali si usa il cianuro. Tre giorni fa, in seguito a un'eccezionale alluvione, centomila metri cubi di acqua mista a cianuro sono trascinati dal laghetto di spurgo della miniera Gold di Nagybánya, poco al di là del confine rumeno, e si sono riversati nel Maros. Si tratta della più grande dose di veleno mai iniettata nel nostro pianeta. Il cianuro ha attraversato la frontiera portandosi dietro, alla velocità di sei chilometri all'ora, tutte le creature strappate alla vita lungo il corso del Maros e confluendo nel Tibisco proprio qui, a Szeged, con un'impressionante piena di morte [...] Nessuno ha mai sperimentato gli effetti di un simile avvelenamento [...] I primi commentatori parlano già di una nuova Chernobyl, come se la sua nube fosse tornata dal passato per liquefarsi nel maggior affluente del Danubio.

Béla Sárkány, Szeged, Bbc World. (Ap, 15)

«La più grane dose di veleno mai iniettata nel nostro pianeta»: già da qui iniziamo a comprendere il valore allegorico della catastrofe. Tuttavia, a sconvolgere l'esistenza di Rensich non è né l'arrivo intempestivo di Fiona né il disastro ecologico; è la diciottenne Agota, una delle atlete che allena e di cui in breve tempo diventerà amante. Si tratta dell'ennesimo motivo di umiliazione nella sua vita, dal momento che questa tresca amorosa non solo lo espone al biasimo delle sue allieve e dei suoi collaboratori, ma lo porta a tradire la moglie in uno dei momenti più difficili della loro vita coniugale, dopo averla abbandonata da sola a Trieste ad attendere Fiona. A far da contraltare al tradimento di Dario è quello 'virtuale' di Maura, che si lascia coinvolgere in periodici esperimenti di sesso telefonico con Alberto, l'amico con cui Dario si scambia e-mail nel corso del suo soggiorno in Ungheria e cui viene affidata la prima esposizione di quella teoria dell'*umiliazione delle stelle* che sarà il *Leitmotiv* della pentalogia:

⁵ G. LUKÁCS, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici* (1936) e *Narrare o descrivere* (1936) in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953.

Da: alberto.lentini@uclink4.berkeley.edu
 Data: giovedì, 24 ottobre, 20: 06
 A: dario.rensich@katamail.com
 Oggetto: l'umiliazione delle stelle

caro dario,
gli uomini (e le donne) sono entità sublunari. lo so che lo sai. te lo dico solo per tranquillizzarti. quello che mi racconti non è strano. basta che proprio adesso non ti metti a fare cazzate. secondo basilio, santo guastatore della macchina aristotelica, *anche i corpi celesti sono sensibili alle affezioni. non hanno desideri né bisogni, eppure dal loro semplice girare infinito traggono piacere. È la loro grande umiliazione, l'umiliazione delle stelle.* quindi consolati. girassimo anche intorno al mondo, su due punti diversi della stessa orbita, eternamente, tu partendo dalla puszta, io dalla california, non smetteremmo per questo di essere umiliati. e comunque, puoi correre quanto vuoi. non diventerai mai una stella.
 alberto
 ps. sta' contento, fiona si aspetta genitori sublunari. (*Ap*, 42, corsivi miei)

Se persino i corpi celesti come le stelle sono soggetti alle affezioni per il solo fatto di trarre piacere dal loro stesso girare, l'uomo, essere sublunare soggiogato da desideri e bisogni terreni, non sarà mai in grado di fuggire l'umiliazione. È quest'impossibilità il muro contro cui si scontrano i personaggi della pentologia; è l'umiliazione del proprio *io ideale* (cfr. *infra*) che Rensich sperimenta in *A perdifiato*. Sedotto da Agota, Dario, il da sempre sterile Dario, finirà ben presto per metterla incinta; o, meglio, lascerà che la donna lo persuada di averlo fatto. Così, dopo la prima e la più banale delle menzogne con la quale l'uomo dice all'amante di non essere sposato, la spirale di bugie e omissioni sulla propria persona che lui stesso innesca gli si ritorce contro. «Tu, Agota, più che leggermi hai cominciato a scrivermi e quello che sto diventando adesso lo sai solo tu» (*Ap*, 46), afferma in modo eloquente Dario, nel momento in cui inizia quel processo di rilettura del proprio Sé che lo porterà progressivamente a identificarsi nell'immagine che la donna crea di lui. «Agota sembra assolutamente determinata a mandare in frantumi anche la più piccola briciola di ciò che sono, o dovrei dire ciò che sono stato» (*Ap*, 67). L'identità dell'io ha introiettato il Sé, ovvero l'immagine che l'individuo si forma della propria persona in base al riscontro degli altri. Siamo in un paradigma post-freudiano: la dimensione psicosociale si sovrappone in modo determinante a quella psicobiologica nella definizione dell'identità. È la novità che le psicologie dell'identità e del Sé apportano alle psicologie dell'io: se queste «collocavano le origini dello sviluppo individuale *all'interno* del conflitto pulsionale», psicoanalisti come Erik Erikson ed Heinz Kohut pongono l'emergere della soggettività personale «all'interno del contesto interpersonale e culturale». ⁶ Così, dal momento in cui Rensich afferma di non essere sposato, si crea una seconda esistenza in cui tutto succede come se effettivamente non lo fosse. Non solo, infatti, non riuscirà a confessare ad Agota di essere sterile nemmeno quan-

⁶ S. A. MITCHELL-M. J. BLACK, *L'esperienza della psicoanalisi. Storia del pensiero psicoanalitico moderno*, Torino, Boringhieri, 1996, 167-168.

do il sospetto che la donna abbia relazioni con altri uomini – e che quindi il figlio non sia suo – inizia a mostrarsi più che fondato, ma finirà davvero per autoconvincersi di poter essere lui il padre del bambino.

«Non puoi aspettare un figlio da me». Mentre glielo dicevo, un angolo microscopico del mio cervello soppesava la possibilità, il miracolo di uno spermatozoo con la coda. Cristo, su quel vetrino c'era il mio orgoglio.

«Sì invece, ho fatto gli esami».

«No, non è possibile».

«Sei uno stronzo» Agota piangeva. Io avevo il sudore che mi bruciava gli occhi, ma non piangevo. Tutto il boschetto, ogni Pino, ogni pietra di Basovizza mi stava ascoltando.

«Va bene, non piangere. *D'accordo, aspetti un figlio da me. Quell'angolo del mio cervello non era più microscopico. Assurdamente, davvero assurdamente, si stava gonfiando a dismisura.* Non capivo perché il cranio non si fosse ancora spaccato. «Aspetti un figlio da me, cioè... diciamo che hai un embrione». (*Ap*, 131-132, corsivi miei)

Nel momento in cui Dario accetta il ruolo di padre, *diventa* padre, così come quando recita il ruolo del bravo marito con Maura (alla quale nel frattempo non ha detto nulla) lui è un bravo marito: «col copione Fiona mi calavo nella mia parte così bene da riscoprire ogni sera chi io fossi veramente – la mia vera casa, la mia vera città, la mia vera vita – e amando mia moglie non morta di un amore solido come il palcoscenico su cui recitavo. Io credevo sul serio al nostro futuro quando Maura mi parlava di Fiona» (*Ap*, 216). Recitare una parte diviene insomma l'unico modo in cui posso scoprire *chi sono veramente*. È la nota idea di *performativity* su cui si è concentrata molta filosofia contemporanea, dalla teoria degli atti linguistici di John Austin a quella *queer* di Judith Butler, secondo cui l'identità non è un'essenza, un dato ontologico, ma una costruzione del soggetto, una scrittura, una *performance* in cui è centrale l'interazione con l'Altro nella definizione del sé.

Ma non è tanto su questo elemento che Covacich mette l'accento, quanto sull'impossibilità da parte del protagonista di accettarne i risvolti: è l'idea stessa di autenticità a crollare nel momento in cui il soggetto diviene consapevole di non essere altro che il risultato di un atto performativo. È con questo crollo che i protagonisti della pentalogia non riescono a convivere. «Io alla fine mi ritengo ancora una specie di scrittore romantico – afferma Covacich – pur sapendo che non la troverò, continuo a cercarla quest'anima, continuo a cercare il nocciolo della mia autenticità [...] pur non credendo che esista un vero me stesso, vado ossessivamente alla ricerca di questo nocciolo».⁷ È uno dei tanti paradossi con i quali gioca l'autore della pentalogia: se in *Prima di sparire* e in *A nome tuo* si affannerà a cercare la “verità” della propria storia nonostante l'impossibilità di comprovare oggettivamente questa verità,⁸ qui la ricerca del vero se stesso si scontra contro la consapevolezza che non esiste nessun io autentico.

Poco dopo aver affermato di poter riscoprire se stesso recitando il «copione Fiona», Dario sembra contraddittoriamente stabilire una differenza netta tra il recitare la parte di padre e l'essere padre: «il copione Fiona era andato distrutto: ora non dovevo più recitare la parte del padre, non dovevo più fare il padre, dovevo *essere* il padre» (*Ap*, 228). Si viene così a creare una contrapposizione irrisolvibile tra quello che Rensich definisce il «palcoscenico su cui recitare» e quella che nonostante tutto continua a chiamare iperbolicamente la realtà reale, la verità vera, perché, alla fine dei conti,

⁷ M. COVACICH in M. Italia (a cura di), *Intervista a Mauro Covacich*, «Arabeschi», 1 (gennaio-giugno 2013), 5-16: 11.

⁸ È un aspetto che viene molto bene esplicitato nella nota finale dell'edizione Einaudi 2008 di *Prima di sparire* (*Coi nostri nomi*).

nulla sembra garantire l'esistenza di questa realtà. Dario si rende conto di possedere un'identità soltanto nel momento in cui recita la parte del marito premuroso con Maura o quella del fidanzato di Agota, ma non lo accetta e continua a vagheggiare un sé migliore cui adeguarsi. La corsa verso il proprio io ideale si arresta così di fronte a questo limite e si carica di connotati etici nel momento in cui viene vissuta come un "dover essere" non solo sul piano psicologico ma anche su quello morale. «Dovrei dire», «dovrei essere», «dovrei fare»... «ma»: questo è uno dei moduli più ricorrenti in *A perduto*,⁹ un vero e proprio ritornello, il cui senso verrà enfaticamente esplicitato in un noto passo di *A nome tuo* dove il Mauro Covacich protagonista della prima parte del libro (*L'umiliazione delle stelle*) assiste alla proiezione della videoinstallazione di cui è protagonista.

Questo video dura tre ore, venti minuti e trentasette secondi. Per tre ore, venti minuti e trentasette secondi farò sempre la stessa cosa, la farò sempre allo stesso modo, eppure mi vedrai cambiare.

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 nascondereò nulla, penserò solo a te che mi guardi.

Alla fine avrò percorso quarantaduemilacentonovantacinque metri, la distanza esatta della maratona.

La maratona è una corda tesa tra l'essere e il dover essere.

Correndo mi muovo il più velocemente possibile da ciò che sono a ciò che dovrei essere.

Dovrei essere giusto e non lo sono.

Dovrei essere corretto e non lo sono.

Dovrei essere puro e scendo a compromessi.

Dovrei occuparmi degli altri e penso solo a me stesso.

Dovrei accettare la morte e la temo.

Anche tu sei così?

Se ci pensi è umiliante – essere soggetto alle affezioni è sempre umiliante – però non c'è verso di sottrarsi a questa umiliazione.

Secondo gli antichi, anche entità perfette come le stelle corrono eternamente attorno all'Uno solo per amore della sua luce.

Ogni essere è segnato da un grado diverso di imperfezione. Alla fine di questa corsa non sarò meno imperfetto, sarò solo più stanco e più magro. (Ant, 19)

Corpo

«Una corda tesa tra l'essere e il dover essere», questo simboleggia la maratona in *A perduto* e in tutta la pentalogia; questo è il corpo del performer durante la corsa, «non è il luogo dell'immediatezza, dell'autenticità o dell'autoevidenza: non è, insomma, natura. Il corpo del maratoneta è plasmato nel tempo e dalla volontà con l'esercizio e la disciplina».¹⁰ Il corpo non è l'io, al contrario quest'ultimo sembra costantemente in lotta con esso nel momento in cui lo percepisce come un ostacolo ai propri sogni megalomani. «Un maratoneta non è sportivo, non fa sport. Un maratoneta pensa con il corpo e il pensiero ossessivo del suo corpo è: resistere per 42 195 metri a una velocità superiore a

⁹ «Questo avrei dovuto dirgli. Invece gli ho detto» (*Ap*, 8); «Avrei dovuto rispondere semplicemente [...] Invece ho detto» (*Ap*, 45); «sono io che dovrei parlarne, e invece mi ritrovo inginocchiato sul letto a cantarle i suoi amati R.E.M.» (*Ap*, 108); «Dovrei chiamarla [...] Dovrei sgridare Mónica [...] Dovrei intervenire» (*Ap*, 147); «Dovrei dire: non posso essere io il padre [...] Però mi manca la forza di negarlo» (*Ap*, 150); «Dovrei dirle [...] dovrei dirle [...] Dovrei dirle [...] Ecco, so benissimo ciò che dovrei dirle» (*Ap*, 271-272); «Dovrei parlare così. Ma» (*Ap*, 299); «Dovrei farle sgambetto, prenderla a schiaffi, ma» (*Ap*, 303); «Dovrei cambiarmi anch'io e soprattutto spostarmi da qui, smettere di offrire ai volontari sul camion la gag dell'ex campione dimenticato. Invece io riprovo ancora» (*Ap*, 310).

¹⁰ DONNARUMMA, *Esercizi...*, 20.

quella già ottenuta. Immaginando il proprio miglior risultato come unico avversario, sconfiggersi è il chiodo fisso del maratoneta» (*Ap*, 173). La maratona è una sfida di resistenza in cui l'atleta prova soddisfazione nell'esercitare una forma autolesionistica di controllo sulla propria sofferenza, superando continuamente il risultato già raggiunto. «Resistere alla più alta velocità possibile per una strada così lunga è la cosa più bella che una mente umana possa produrre. La mente non è il cervello, la mente è il sistema del corpo che pensa [...] Ecco, il corpo che pensa raggiunge il più alto grado di bellezza nella maratona» (*Ap*, 26-27). Ma prima o poi arriva il momento in cui il corpo impone le proprie richieste, in cui il risultato ottenuto non può più essere oltrepassato, in cui l'atleta non può più superarsi e si viene a trovare di fronte ai propri limiti. È «l'imperfezione» costitutiva dell'essere umano; è la sua *umiliazione*. Alla fine della corsa, infatti, il soggetto non diviene migliore di com'era prima di cominciarla, ma «solo più stanco e più magro».

È questa costitutiva impossibilità di adeguare il proprio corpo all'*ideale dell'Io* uno dei temi centrali del libro, attraverso il quale Covacich riesce a mettere in luce molto bene uno dei mutamenti più importanti dello statuto della soggettività nel dopo Freud. Il conflitto vissuto dall'uomo freudiano era quello tra l'Io e il Super-io, l'istanza critica e coattiva che deriva dall'introiezione dei divieti paterni (ma anche e senza paradosso «l'avvocato dell'Es» in quanto «erede del complesso edipico» e dunque dei primi investimenti oggettuali dell'Es). Da questo conflitto scaturisce il *sensu di colpa*,¹¹ la sensazione più o meno conscia di aver trasgredito un divieto. Com'è noto, il concetto di Super-io viene introdotto per la prima volta da Freud in *L'io e l'Es* (1922), dove viene presentato quale perfetto sinonimo di ideale dell'Io, termine che era già comparso in *Introduzione al narcisismo* (1914). Nella *Lezione 31* della nuova serie di *Introduzione alla psicoanalisi* (1932), si affaccia invece una distinzione tra i due concetti, in quanto l'ideale dell'Io diviene una delle componenti del Super-io, il quale è presentato come una struttura che ingloba tre funzioni: «l'autoosservazione, la coscienza morale e la funzione di ideale».¹² Freud stabilisce così una distinzione tra le due ultime funzioni mostrando la differenza tra «senso di colpa» e «senso di inferiorità»; se infatti entrambi dipendono da un conflitto tra l'Io e il Super-io, il senso di colpa viene messo in relazione con la coscienza morale mentre quello di inferiorità con l'ideale dell'io. Quest'ultimo è dunque già in Freud ciò cui «l'Io si commisura, che emula, e la cui esigenza di una sempre più ampia perfezione si sforza di adempiere»;¹³ è ciò che l'individuo vorrebbe esasperatamente essere, il modello cui tenta ostinatamente di conformarsi. Di qui la distinzione tra Super-io (inteso in senso stretto come l'istanza che svolge la funzione di coscienza morale) e ideale dell'Io che verrà ulteriormente precisata dalla letteratura psicoanalitica successiva. Ed è proprio il conflitto tra l'Io e l'ideale dell'Io che oggi viene progressivamente a soppiantare quello tra l'Io e il Super-io, sostituendo al sentimento della colpa quello della vergogna, la quale altro non è se non «il frutto dello scarto tra l'Io e l'ideale dell'Io, diventato incolmabile».¹⁴

Attraverso l'immagine della maratona e la storia di Rensich, Covacich riesce a mostrare questo spostamento del conflitto, senza tuttavia portarne all'estremo le conseguenze e continuando ad adoperare – come fa sempre – categorie morali: i suoi personaggi non si vergognano ma, come vedremo, si sentono colpevoli. Questo residuo moralistico è ancora più paradossale se consideriamo

¹¹ S. FREUD, *L'io e l'Es* (1922), in *Opere*, vol. 9, edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, 512.

¹² ID., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni). Lezione 31. La scomposizione della personalità psichica* (1932), in *Opere*, vol. 11, edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1979, 179.

¹³ Ivi, 177.

¹⁴ R. VALDRÈ, *Sulla sublimazione. Un percorso del destino del desiderio nella teoria e nella cura*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, 135. Cfr. ivi anche: «Mentre la colpa attiene al super-io, la vergogna è frutto invece dello scarto narcisistico tra l'Io e il suo Ideale, ed è questo l'asse che, oggi, si trova più spesso indebolito o compromesso».

che spesso in Covacich non solo il Super-io è rimpiazzato dall'ideale dell'io (*Ichideal*), ma questo sembra spesso configurarsi come un io ideale (*Ideal-Ich*).¹⁵ Entrambi i termini sono conati da Freud, che tuttavia non giunge a elaborare nei suoi scritti una netta distinzione concettuale tra i due, come faranno invece i suoi successori (Numberg, Lacan ecc.), i quali definiscono l'*Ideal-Ich* come un ideale di onnipotenza che si sviluppa sul modello del narcisismo infantile, di contro a un *Ichideal* inteso come versione più evoluta del primitivo io ideale.¹⁶ Figurandosi come una rappresentazione monumentalizzata che il soggetto ha di se stesso in quanto prodotto del rigonfiamento narcisistico dell'io, l'io ideale non presuppone quell'introiezione dell'alterità (che è prima il grande altro del Padre e poi l'Altro in senso lato) che è invece fondamentale per lo sviluppo dell'Ideale dell'io (non a caso, secondo Lacan, l'*Ideal-Ich* si origina nella *fase dello specchio*, in cui il bambino non vede che se stesso). Rispetto al conflitto tra io e ideale dell'io, quello tra io e io ideale in un soggetto adulto è dunque molto più patologico, perché fortemente marcato di onnipotenza. Ed è un vero e proprio delirio di onnipotenza quello che Rensich sperimenta prima dell'umiliazione; per questo ho definito i suoi sogni megalomani. Inoltre, il desiderio di grandezza che si esprime nel tentativo maniaco di dominarsi non si manifesta solo nell'esperienza della maratona.

Un altro elemento centrale in *A perduto* e in tutta la pentalogia è quello dell'anoressia e più in generale dei disturbi alimentari, tema con cui Covacich si era già confrontato nel romanzo *L'amore contro* (dove il protagonista Sergio soffre di bulimia) e che acquisisce connotazioni esplicitamente autobiografiche nel momento in cui lo stesso autore si presenta in *Prima di sparire* come affetto da queste patologie.¹⁷ Nella storia di Rensich, ossessione della magrezza e concezione della maratona come scelta estetica («la maratona è un'arte marziale. Chi la corre compie una scelta estetica, non una sportiva. Lo sport non c'entra niente», *Ap*, 26) sono strettamente connesse. Entrambe vengono infatti presentate come forme autolesionistiche di resistenza in cui si prova un paradossale piacere nel «governare disciplinarmente, attraverso il potere della volontà, il carattere ingovernabile del proprio corpo»¹⁸ rifiutando di rispondere alle sue esigenze. Questa estremizzazione distruttiva della forza di volontà che porta il soggetto a imporsi delle rigide regole comportamentali per autodisciplinarsi ritorna spesso in Covacich, manifestandosi in modi per nulla scontati:

Sulla tavola, rimasto pericolosamente in luce, ancora leggibile nonostante qualche goccia d'acqua, c'è il precetto che mi sono scritto qualche mese fa. Quando stai male, quando stai talmente male che ti pare di morire, quando il cuore ti scoppia e il male dilaga dappertutto, *quando pensi che lo scricchiolio che senti è il tuo cervello che si spacca, fai così: trattieni l'urina*. Esci, parla con gli amici,

¹⁵ L'intuizione si trova in DONNARUMMA, *Esercizi...*, 21: «Essere corpi, essere individui, vuol dire essere umiliati: infliggersi la ferita narcisistica di non coincidere mai con il proprio io ideale, che ha ormai disarcionato l'ideale dell'io».

¹⁶ Cfr. la voce *Io ideale* in J. LAPLANCHE-J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi* [1967], Roma-Bari, Laterza, 1973.

¹⁷ «Durante l'assenza di Anna sorbisco cinque porzioni quotidiane di Juice Plus: frutta e verdura disidratate in pillole [...] Juice Plus frutta contiene: mele, arance, ananas, pesche, mirtilli, papaia, datteri, prugne. Juice Plus verdura contiene: carote, prezzemolo, barbabietole, cavolo nero, broccoli, spinaci, polvere di aglio, pomodori, orzo e avena. Quando la fame s'incattivisce, tolgo dal freezer un recipiente sottovuoto con dentro il vomito che metto da parte tutte le volte che mi procuro un'indigestione d'acqua, e lo mangio prima che ridiventi completamente liquido. È un atto che compio in modo piuttosto cerimonioso. Mi siedo a gambe incrociate davanti allo specchio della camera da letto e cerco di rimanere impassibile mentre ingoio. Per qualche attimo ridivento il bravo ragazzo che sono. Questo tipo di alimentazione, anche a causa della molta acqua che mi costringo a bere, mi impedisce di uscire o comunque di stare per tempi lunghi lontano dal bagno» (*Pds*, 28).

¹⁸ M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, 73.

bevi insieme a loro, non pensare a te. Resta fuori fino a tardi, continua a bere e non andare al bagno. A un certo punto, molto dopo lo stimolo, comincerai a sentire dolore, ma tu non mollare. *Resisti. Ti verranno i sudori freddi, gli spilli dentro la vescica, ti bruceranno le tempie. L'urina premerà, il sangue martellerà e tu finalmente starai più male di quanto avresti mai pensato.* Mi raccomando, dovrai aspettare il momento in cui ti sembrerà impossibile trattenerla più a lungo [...] Finché sentirai il punto, un punto che la disperazione riconoscerà all'istante, oltre il quale davvero non potrai fare a meno di urinare [...] allargherai bene i pantaloni per rilassare la vescica e piano piano *l'urina ti renderà felice. Sarà quello l'attimo in cui ti appariranno chiare due cose: primo, il controllo dello stimolo ti ha fatto dimenticare lo scricchiolio del cervello; secondo la sensazione del sollievo è sempre pronta a umiliare, con la sua sfacciata, vergognosa, prepotente beatitudine, il tuo peggiore stato d'animo.* (Pds, 57-58, corsivi miei)

L'apatia assoluta, l'azzeramento di ogni bisogno («il controllo dello stimolo ti ha fatto dimenticare lo scricchiolio del cervello»): ecco a cosa porta l'«ipertrofia della volontà».¹⁹ Ma poiché questo stato non può protrarsi se non a patto di annientare il soggetto, a esso segue inevitabilmente una «vergognosa» umiliazione. Da una parte, dunque, l'io è mortificato dalle proprie necessità, dall'altra però non c'è alcun modo per sottrarsi all'umiliazione perché farlo significa sostanzialmente uccidersi. Come accade per l'anoressico, il desiderio di autocontrollo diviene un'espressione diretta della pulsione di morte (*Todestrieb*).²⁰ Allo stesso modo, nella maratona, la padronanza del proprio dolore spinta all'eccesso diventa un modo per disincarnarsi. Nel rifiutare di dare da bere a una delle sue allieve durante gli allenamenti, Rensich constata con sinistro soddisfazione: «il tuo corpo sta facendo tesoro di questa sofferenza [...] La rabbia di questi venti minuti finali sarà per sempre cibo per la tua indifferenza. Indifferenza, sì. Quando la gara ti verrà a torturare tu saprai ottenere uno stato di perfetta apatia. Se sarai capace di sentire il tuo corpo, di percepirlo e conoscerlo al punto di disincarnarti» (*Ap*, 165-166). Su questa dialettica tra volontà di superare la propria «imperfezione» e impossibilità di farlo si fonda la maratona in *A perdisiato*, vera e propria metafora di una tensione tra essere e dover essere che non può essere risolta, perché l'atleta come l'anoressico si condanna a perseguire un obiettivo che resta sempre potenzialmente differibile.

Alterità

L'anoressia, afferma Recalcati, è una forma di negazione dell'Altro, un modo per proclamare la propria autonomia di fronte all'alterità, intesa al contempo come «alterità del corpo» e come «corpo dell'Altro».²¹ Per comprendere bene il primo aspetto, un punto di riferimento fondamentale sono i concetti di *corps* e *chair* di cui Ricœur si serve in *Soi-même comme un autre* (1990) riesaminando la distinzione di Husserl tra *Körper* e *Leib*. Già nelle *Meditazioni cartesiane*, infatti, *Körper* designa il corpo inanimato, esteriore, cosale (compreso il cadavere), mentre *Leib* è il corpo vivente, il corpo animato vissuto da me come mio. È Ricœur però, nell'elaborare le nozioni di *idem* e *ipse*²² che sono alla base di *Soi-même*, a trasformare *chair* in un «paradigma di alterità», nell'«origine di qualsiasi “alterazione del proprio”».²³ Se l'ipseità, a differenza della medesimezza, è la vera forma dell'identità in quanto implica quel mutamento nel tempo che tutti esperiamo, si comprende perché l'alterità sia uno degli

¹⁹ Ivi, 78.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, 83.

²² L'*idem* è la medesimezza, è tutto ciò che indica una forma di immutabilità nel tempo; l'*ipse* è l'identico, è il se stesso indipendentemente dalla sua permanenza nel tempo, è ciò che non rimane uguale a se stesso (*consistance à soi*) ma si mantiene se stesso (*maintien de soi*).

²³ P. RICŒUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2016, 439.

attributi fondamentali di *ipse* e non di *idem* (se rimango sempre identico a me stesso, l'unica alterità che posso conoscere è quella di un Altro). «Il corpo designa la resistenza che cede allo sforzo [...] la struttura relazionale dell'io stesso vi è interamente contenuta, laddove sforzo e resistenza formano una unità indivisibile. Il corpo vi riceve la significazione indelebile di essere il mio corpo con la sua intima diversità».²⁴ Sforzo e resistenza: questo è il corpo, e non c'è esempio più eloquente della maratona così come la rappresenta Covacich per comprenderlo. Il corpo – inteso come *chair* – rappresenta un'alterità irriducibile iscritta nell'io, e lo sforzo superegoico dell'atleta così come quello dell'anoressico raccontano il rifiuto del corpo quale diversità non governabile che gode e soffre al di là della volontà dell'Io.

In che senso, infine, queste patologie rappresentino un modo per il soggetto di proclamare la propria autonomia di fronte all'Altro è evidente in *A perduto*. «L'icona del corpo magro si pone in se stessa come un assoluto in totale evidenza che esclude l'incontro con l'alterità dell'Altro».²⁵ Il solo Altro che conta per l'anoressico è l'Altro in quanto proiezione del proprio Io ideale, del proprio ideale masochistico di un corpo magro all'eccesso. Non a caso, il primo obiettivo che Rensich si (im)pone è quello di far raggiungere alle mezzofondiste, e ad Agota *in primis*, il peso di 45 kg:

A prima vista, il volto scavato di Agota può farla sembrare denutrita, ma, come ho detto a Csányi, non è così. *Le ragazze si stanno semplicemente asciugando*. Non serve soltanto alla maratona. A osservarlo bene, è un chiaro processo di armonizzazione con il corpo su cui stiamo correndo: non puoi calpestare con i tuoi cinquanta chili un pianeta così secco e smagrito. Se vuoi diventare maratoneta devi accordare il tuo fisico alla superficie che ti sorregge, altrimenti la sfondi. Agota è messa perpendicolare a me, il gomito appoggiato sulla mia coscia, distesa come su un'ottomana. *Formiamo una T di ossa e fibre muscolari. Guardo la testa del femore di Agota mentre lei mi soffia la Felicità Pura nel cazzo, contemplo la fossa tra il suo pube e la cresta iliaca e vedo la stessa siccità della Pusztà. Mi pare proprio di percepire la grammatica che accomuna gli spigoli e le asperità di Agota con quelli del contorsionista raggomitato nel cubo di plexiglas. Agota non capisce che questo suo abbruttimento la sta facendo diventare veramente bella*. Si mette davanti allo specchio dell'armadio e mi dice: «Guarda come mi hai ridotta». Ogni volta io riprovo a spiegarglielo, ma lei mi interrompe «Okay, okay, fai di me quello che vuoi». (*Ap*, 107, corsivi miei)

Solo dopo esser dimagrita, solo dopo esser divenuta la proiezione dell'ideale che Dario si è imposto per se stesso, Agota risulterà ai suoi occhi «veramente bella». Ma questa illusione di autonomia che deriva dall'annullamento dell'alterità non è destinata a durare. Rimasta incinta, Agota ricomincerà a ingrassare, e le parti del corpo che progressivamente iniziano ad allargarsi («la pancia le si è già gonfiata un poco», *Ap*, 155) diventano il nuovo chiodo fisso di Rensich. Come già il proprio corpo con le sue esigenze, quello dell'Altro si oppone alle richieste del soggetto, scaraventandogli in faccia un'identità in cui non si riconosce, in cui persino chi era scientificamente sicuro della sua sterilità al punto di «non sopportare l'idea che di lui resti qualcosa» (*Ap*, 142) è costretto a mettersi nei panni di padre. Per di più, quest'esperienza si rivelerà del tutto fallimentare, sia per l'esito negativo dell'adozione di Fiona sia perché, alla fine della vicenda, Dario scopre di essere stato ingannato da Agota in merito alla paternità del bambino.

L'ultimo passo citato, ci consente di soffermarci in conclusione su un altro importante aspetto del romanzo di Covacich: il montaggio allegorico attraverso il quale l'autore riesce a istituire uno stretto legame tra la crisi personale del protagonista e la crisi ecologica in atto nella città di Szeged. La seconda si fa infatti vera e propria allegoria della prima e ciò si comprende sin dall'inizio del ro-

²⁴ Ivi, 463.

²⁵ RECALCATI, *L'uomo senza inconscio...*, 93.

manzo, quando, durante il volo verso l'Ungheria, Dario osserva il paesaggio sul quale sta per atterrare:

I corsi di liquido scuro li vedo dal mio posto in corridoio. Solcano una zona piatta e senza peli di un organismo simile a un contorsionista raggomitolato dentro un cubo di plexiglas vagante nello spazio. La Puszta non potrebbe essere un gomito. Né un'ascella. La Puszta è il pezzo di collo che scende dall'orecchio. La pelle è tesa nello sforzo di tenere la testa ben dentro le ginocchia e lì in quel punto pulsa in modo particolare. *Vedo la vena chiamata Danubio*. Accanto, un'altra più piccola si attarda in anse che sembrano groppi. Il suo nome è Tibisco. *Vedo una siringa provenire dallo spazio, riempita fino all'ultima tacca*. Il contorsionista non sta benissimo, è piegato così da troppo tempo, ma quella non ha l'aria di una medicina e comunque la dose è chiaramente eccessiva. Vedo la scena – l'ago che entra nel fiume, il pistoncino che spara il cianuro, il collo che si gonfia e annerisce – come se fosse in un cartoon di Hanna e Barbera. *L'unico invisibile è l'autore dell'iniezione, ma trattandosi di un'overdose proveniente dallo spazio potrei essere io*. (*Ap*, 19, corsivi miei)

L'immagine del contorsionista raggomitolato nel cubo di plexiglas è un altro motivo conduttore di *A perduto*: essa ricompare nel testo una ventina di volte e sembra legarsi a un'ulteriore ossessione di Rensich, l'immagine della moglie raggomitolata in una «posizione a uovo» (*Ap*, 102).²⁶ Questo contorsionista diviene l'emblema di tutto ciò che Dario sta distruggendo: se stesso, Maura, Agota, le sue allieve. Non solo, infatti, come si legge chiaramente in questi brani, esiste un forte nesso tra l'idea di un pianeta che si sta prosciugando («quella vertebra laggiù deve chiamarsi Szeged», *Ap*, 35) e il graduale dimagrimento delle ragazze, ma anche l'inquinamento delle 'vene' del Danubio si collega a un'altra delle colpe di Dario: il doping cui sottopone le mezzofondiste affinché possano reggere i ritmi folli che egli impone. Da tutto ciò scaturisce il senso di colpa²⁷ di Rensich, la cui insostenibilità si misura dalla connessione allegorica tra la sua crisi individuale e la catastrofe collettiva di un intero paese, e soprattutto dal fatto che la seconda venga subordinata alla prima. Persino una calamità naturale diviene così metaforicamente una colpa del protagonista:

Io sono il veleno e sono l'untore. Mi vedo entrare nelle vene di Mónika e contemporaneamente spingere il pistoncino. Mi vedo entrare nel collo teso del contorsionista, nel fiume che stiamo sorvolando, e contemporaneamente ficcargli dentro l'enorme siringa di cianuro apparsami sei mesi fa, nel primo volo sopra la Puszta. Quindi ero davvero io l'autore dell'iniezione. Era davvero colpa mia. Sembrava un'overdose proveniente dallo spazio, un cartoon di Hanna e Barbera, invece ero io. Ecco il veleno e l'untore. (*Ap*, 314)

²⁶ Il nesso tra le due immagini, che in *A perduto* rimane implicito, diventa retrospettivamente evidente con la pubblicazione di *Prima di sparire*: «Maura pensa al suo spazio vitale come a un cubo di plexiglas, e lei raggomitolata dentro come un contorsionista» (*Pds*, 215).

²⁷ Cfr. a tal proposito le dichiarazioni di Covacich nell'intervista a M. ITALIA, *Intervista...*, 8: «Per me l'elemento della colpa è la vera scaturigine della scrittura, il mio autore di riferimento resterà per sempre Kafka, per cui il fatto di lavorare su del materiale a freddo è proprio la negazione del mio lavoro, la negazione di quello che io sento possa essere per me la scrittura, che invece è sempre una forma di interrogatorio che io faccio con me stesso. Dal mio punto di vista la scrittura è sempre un'udienza in cui io sono sia il giudice che l'imputato, e posso scrivere soltanto se sono messo in una condizione di disagio, e non di agio».