

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Una protagonista plurale. Miele da Mauro Covacich a Valeria Golino

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1679522> since 2018-10-29T22:39:04Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Una protagonista plurale. Miele da Mauro Covacich a Valeria Golino

Nel 2009 Einaudi pubblica il romanzo *Vi perdono*, la storia di una giovane donna che dopo aver visto morire la propria madre di cancro, al termine di un'agonia straziante, sceglie di praticare illegalmente il suicidio assistito su malati terminali. Nel risvolto di copertina si legge che il nome dell'autrice, Angela Del Fabbro, è un pseudonimo dietro il quale si nasconde una persona «che intende rimanere nell'ombra». Nel 2011, in *A nome tuo*, Mauro Covacich svela l'inganno – Del Fabbro non è che la traduzione italiana del cognome croato Covacich – e si riappropria della storia, collocandola all'interno di un testo composito e dalla forte valenza metanarrativa. Nel 2013, infine, il romanzo diventa *Miele*, il film d'esordio di Valeria Golino che dietro la macchina da presa dirige Jasmine Trinca nel ruolo della protagonista. In questo gioco di scatole cinesi dove tutto è revocato in dubbio, tra finzioni di finzioni, finzioni di autenticità e identità di genere multiple, rimane tuttavia un residuo irriducibile, che fa del romanzo e del film due tentativi di scrivere non solo del corpo, ma anche con il corpo.

La genesi di *Miele* è popolata di relazioni significative. La prima riguarda l'ideazione del progetto, che ha al centro una coppia divistica (Riccardo Scamarcio produce Valeria Golino), la seconda un'attrice che diventa regista e la sua protagonista (Trinca). Il soggetto letterario viene rielaborato dalle tre autrici della sceneggiatura (Golino, Marciano e Santella), infine il personaggio di Miele emerge da un lavoro (sulle immagini, sulla fotografia, sulla colonna sonora) che rivela una tessitura per trame oppostive, confermata dal confronto fra due stili di recitazione che si oppongono (Cecchi e la tradizione teatrale italiana e Trinca come “mediatrice” di Golino). La protagonista del film è una giovane donna impegnata nell'elaborazione del lutto. Miele che si trasforma in Irene racconta una metamorfosi legata al rapporto intimo con la morte e ai modi in cui il corpo la vive: il contatto con l'acqua, una carezza, la luce del sole permettono a una giovane che pratica il suicidio assistito di liberarsi dall'ossessione della morte.

Le rifrazioni dell'io (autoriale e narrante)

Nei crediti di *Miele*, il film risulta liberamente ispirato al romanzo *A nome tuo* di Mauro Covacich. La storia messa in scena da Valeria Golino corrisponde in realtà soltanto a una parte del libro, ossia al pannello centrale, intitolato *Musica per aeroporti*, di quello che si presenta come un trittico – secondo Raffaele Donnarumma, che considera una parte del testo anche la *Nota* di commento dell'autore, un libro in quattro parti di natura diversa tenute insieme «a forza di ossessioni tematiche» (Donnarumma 2013, 17 e 25). Ma le cose sono ancora più complicate, perché la vicenda compositiva e editoriale di *A nome tuo* assomiglia a una galleria di specchi dove si confondono non solo le identità dell'autore e dei suoi personaggi, ma anche il loro statuto di realtà, e dove Covacich dimostra esemplarmente che per parlare davvero di sé bisogna essere almeno in due, non necessariamente dello stesso genere.

Nel 2009 Einaudi pubblica il romanzo *Vi perdono* dell'esordiente Angela Del Fabbro, dietro il cui nome, si legge nella nota biografica del risvolto di copertina, si cela una persona che è nata e vive a Roma e «che intende rimanere nell'ombra» (Del Fabbro 2009). La dichiarazione della natura pseudonimica del nome dell'autrice e la motivazione allusivamente sibillina di questa scelta sembrano fatte apposta per insinuare nei lettori un duplice sospetto: che chi scrive abbia qualcosa da nascondere e che abbia qualcosa da nascondere perché i fatti narrati la riguardano. Così, senza ricorrere ad attribuzioni esplicite di genere letterario (ma anche sessuale: non per niente nel risvolto si parla di una «persona»), il libro sollecita l'identificazione dell'autrice con la protagonista Ilaria, che da adolescente ha visto morire di cancro la propria madre poco più che quarantenne, alla quale è stato negato anche il minimo sollievo farmacologico; e che per vendetta o come autorisarcimento aiuta a morire rapidamente e senza dolore i malati terminali - di qui il suo nome “professionale”, Miele - praticando il suicidio assistito con un barbiturico di uso veterinario che si procura in Messico.

Questa scelta estrema la imprigiona nella menzogna e la rende inaccessibile anche alle persone più vicine, fino a quando Ilaria/Miele è messa in crisi dall'incontro con un ingegnere in pensione colto e disincantato, che reclama il diritto a usufruire dei suoi servigi non perché è condannato a morire, ma semplicemente perché è stanco di vivere.

Nel 2011, in *A nome tuo*, Mauro Covacich si riappropria della storia che due anni prima aveva attribuito al suo eteronimo femminile, cambiandone il titolo in *Musica per aeroporti*. Che Angela Del Fabbro sia un eteronimo e non uno pseudonimo è lui stesso a precisarlo, rimandando a «un'operazione che oserei dire di politica letteraria [...]. 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 [...] l'eteronimo ha una sua presenza, è un'altra identità. Non è un altro nome, un involucro neutro e un'altra etichetta» (Italia 2013, 10).

Il modo in cui uno pseudonimo si trasforma in eteronimo è narrato da Covacich nella prima parte di *A nome tuo*, in quella sorta di prologo, intitolato *L'umiliazione delle stelle*, dove uno scrittore di nome Mauro Covacich viaggia su una nave militare come ambasciatore della lingua italiana lungo le coste orientali del mare Adriatico e si trova a condividere la cabina con una passeggera clandestina: un'adolescente nera senza identità che accetta di farsi chiamare Angela, un po' lo seduce un po' si fa sedurre e soprattutto lo assilla con la richiesta di scrivere un romanzo a quattro mani. Il personaggio Mauro Covacich comincia così a stendere gli *Appunti per il romanzo di Angela*, nei quali recupera per frammenti una parte della propria storia familiare, finché la ragazza si rivela essere Fiona, la bambina haitiana che aveva dato il titolo a un altro suo romanzo (*Fiona*, 2005) e che nel momento in cui scompare, disincarnandosi, diventa la protagonista-narratrice della parte successiva del libro, *Musica per aeroporti*.

Tiriamo le fila di questo intrico di identità: in principio c'è un personaggio inventato, Angela Del Fabbro, che diventa "reale" firmando un libro reale (*Vi perdono*) e che ritorna personaggio nella prima parte di *A nome tuo*, dove riacquista lo statuto immaginario di fantasma o proiezione dell'autore, ingaggiando con questi un rapporto conflittuale di reciproco dominio e sottomissione, nel tentativo di scrivere la storia che costituirà la seconda parte del polittico e della quale sarà la protagonista e la voce narrante. Questo libro nato due volte da una madre e un padre che sono la stessa persona ha conosciuto anche una duplice ricezione: per quanto riguarda *Vi perdono*, la dichiarata adozione di uno pseudonimo e l'argomento scabroso hanno attirato l'attenzione soprattutto sul contenuto e sul mistero dell'identità autoriale, dando vita a *setting* vertiginosi, come l'intervista via mail di Michele Smargiassi a Mauro Covacich che parla di sé al femminile fingendo di essere una "persona" che finge di essere Angela Del Fabbro (Smargiassi 2009, 50). La collocazione di *Musica per aeroporti* in un testo composito e dalla forte valenza metanarrativa come *A nome tuo*, dove verità e finzione si riverberano l'una sull'altra, ha fatto sì che la seconda vita di Miele venisse calamitata dal dibattito sull'autofiction, con una particolare insistenza sull'architettura del libro e sul gioco di scatole cinesi tra autore, voce narrante e personaggio, a scapito del tema (Simonetti 2006; Donnarumma 2008; Giglioli 2011).

Visto in quest'ottica, *A nome tuo* non sarebbe niente di più che un gioco metanarrativo, sofisticato quanto si vuole, originale quanto si vuole, ma ripiegato su sé stesso e sulla propria iperletterarietà, quindi inservibile dal punto di vista cinematografico, se non implicasse alcune questioni che investono la consistenza dell'identità e la realtà, la verità dei corpi.

Due generi in tenzone

La prima parte di *A nome tuo* serve a Covacich innanzitutto per «mostrare [...] le ragioni che mi hanno spinto a scrivere la seconda parte, ingaggiare una tenzone con il mio alter ego, la voce femminile con cui io ero cresciuto negli ultimi anni» (Italia 2013, 12). Nel *making of* del film (*Miele. Making of* 2013) Valeria Golino dice curiosamente una cosa opposta; e cioè che quando ha letto *Vi perdono* ha sospettato subito che quella voce così libera, quasi spregiudicata nell'affrontare un argomento tanto arrischiato, non fosse una voce femminile. È molto difficile, forse impossibile e probabilmente inutile,

tentare di ricondurre una voce letteraria a un'identità sessuale. Ma se è vero che non esiste relazione più reale e al tempo stesso più simbolica di quella che lega uno scrittore (o una scrittrice) ai propri personaggi, e se proprio è necessario stabilire a quale genere appartenga la voce narrante di *Vi perdono* e *Musica per aeroporti*, la risposta non può essere che quella offerta dallo stesso Covacich nella *Nota* finale di *A nome tuo*: a un «gruppuscolo» (Covacich 2011, 339), un «io frantumato e distribuito nella scrittura» (Nicewicz 2012, 506) a più livelli di realtà e con fisionomie diverse, nel quale l'identità, compresa quella di genere, diventa non un dato a priori ma un atto performativo continuamente rinegoziabile¹.

Nel film di Valeria Golino, Jasmine Trinca è esattamente questo: un corpo androgino, desessualizzato dalla muta con cui nuota ogni mattina o dalle camicie maschili che sono la sua divisa durante i suicidi assistiti, quando il suo ultimo compito, il più delicato, è quello di essere presente senza dare l'impressione di esserci; un corpo efficiente, autosufficiente, disciplinato da un'ossessiva attività fisica che lo potenzia e lo sfianca al tempo stesso. Nella prima parte del libro, la natura bifronte di quel corpo è ricondotta alla sua origine: la fusione apparentemente carnale di Angela e Mauro durante i loro repentini, travolgenti, talvolta violenti rapporti sessuali, di fatto un corpo solo impegnato a fare l'amore con il fantasma di sé stesso, in una sorta di allucinazione solipsistica di onnipotenza e invulnerabilità. L'oscillazione tra mania di autocontrollo (Serkowska 2013-2014, 238-239) e desiderio latente di abbandono è condivisa dall'autore-narratore e dal suo personaggio: il Mauro Covacich di *L'umiliazione delle stelle* è uno scrittore in crisi creativa, che trova sfogo al proprio senso di impotenza nel dominio sessuale della sua ospite clandestina, la quale tuttavia, come ogni doppio, svolge una duplice funzione: «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» (Nicewicz 2012, 502-503), forse nemmeno di creare. «Il falso altro, insomma, è l'alibi che il vero sé si costruisce per scrivere quello che non avrebbe la volontà, il coraggio o il potere di scrivere» (Donnarumma 2013, 19). Angela/Miele ha vissuto un trauma analogo - l'impossibilità di aiutare la madre ad accelerare la sua terribile agonia - che esorcizza con la gestione minuziosa di ogni dettaglio del proprio «lavoro»; ma anche lei subisce la fascinazione del rimosso, quando, nuotando in mare ogni mattina, i movimenti della testa nel *crawl* le offrono da un lato la visione rassicurante della terraferma, «la teoria degli stabilimenti, i bagnini che portano in magazzino le sdraio con i trattorini», dall'altro quella del mare aperto, che la tiene in «ostaggio di un mondo inferiore, un mondo che so innocuo e al tempo stesso pieno di insidie» (Covacich 2011, 194-195).

Il polo complementare e opposto di questi corpi in perfetta salute, ossessionati dal governo di sé stessi, è la nonna centenaria dell'autore, che compariva già in *Prima di sparire* («Mia nonna ha novantanove anni. [...] Ha un solo problema [...]: da un paio di mesi qualche parete interna è crollata. Le sottili intercapedini di tufo che dividono i ricordi, i nomi, le facce delle persone, qua e là si sono sbriciolate. Sicché alcune stanze hanno ancora i quadri attaccati alle pareti, i centrini e le foto sul comò, altre sono un ammasso di macerie», Covacich 2010 [2008], 127-128), e il cui disfacimento infinito, al quale sembra impossibile mettere fine, innesca la fantasia da cui nasce il romanzo di Angela Del Fabbro: «In Messico vendono un anestetico per cani, la gente va a comprarselo da tutto il mondo, lo puoi assumere anche per via orale. Lo butti giù, ci bevi dietro un whisky e ti addormenti.

¹ Covacich ha ribadito in numerose interviste come tra i modelli del proprio lavoro figurino non solo scrittori (da Alfieri a Parise a Sebald a Don DeLillo) e registi che hanno praticato l'ibridazione di fiction e documentario (Werner Herzog, Gianfranco Rosi, Pietro Marcello; cfr. Marsilio 2017), ma anche e soprattutto «alcuni artisti contemporanei, gente come Joseph Beuys, Marina Abramovic, Bill Viola, Sophie Calle, che hanno rotto il filtro della rappresentazione portando in galleria loro stessi, facendo di un pezzo della loro vita un'opera d'arte» (Nicewicz 2010, 2), nel solco della tendenza recente a fare dei «romanzi dell'io [...] romanzi non di formazione o coscienza, ma di performance, o performance» (Mastrantonio 2009, 77). Gli stessi artisti, ai quali Covacich ha dedicato diverse pagine di *L'arte contemporanea spiegata a mio marito* (2011), sono citati esplicitamente nella terza parte di *A nome tuo*, *La lettera* (Covacich 2011, 335), e Marina Abramovic compare addirittura come personaggio in *Prima di sparire* (Covacich 2010 [2008], 204-207).

Fine, Mi piacerebbe scrivere di questo, di un volo Roma – Città del Messico, del coraggio che mi manca per addormentare mia nonna» (Covacich 2001, 54-55).

Scrivere con il corpo

La narrativa di Covacich è piena di corpi, di fenomeni, azioni e reazioni corporali, di organismi che soffrono, corrono, vomitano, godono, si privano del cibo e del riposo, saggiano i propri limiti fino all'estremo senza riuscire a cancellare lo spettro della propria fragilità, della propria deperibilità. «Nella scrittura di Covacich il corpo è l'inizio e il limite ultimo di ogni esperienza, ed è pertanto l'unico luogo della nostra esperienza» (Serkowska 2013, 87).

Il primo pannello di *A nome tuo, L'umiliazione delle stelle*, porta lo stesso titolo della videoinstallazione nella quale Covacich-autore ha incarnato un suo precedente alter ego - il maratoneta e performer Dario Rensich, protagonista dei primi tre capitoli della "pentologia delle stelle" (*A perdifiato, Fiona e Prima di sparire*) e ispiratore del quarto (la videoinstallazione stessa) - e che il Covacich-personaggio porta in *tournee* nella sua crociera culturale adriatica, esibendo se stesso, invece che i propri libri, «come in una specie di *ecce homo*» (Italia 2013, 11)². Nel video, realizzato nel 2010³, lo scrittore corre i quarantadue chilometri della maratona su un tapis-roulant, munito di un cardiofrequenzimetro e di un tubo spirometrico, mentre sullo schermo scorrono i dati della sua attività cardiaca, capacità polmonare e consumo calorico (Covacich 2011, 19). Dal primo libro del "ciclo delle stelle", *A perdifiato*, sappiamo che per Covacich la maratona è lo spettacolo del corpo che si cannibalizza, che sperimenta ed esibisce volontariamente la propria autodistruzione: l'umiliazione delle stelle, appunto, ossia le affezioni che minano anche i corpi celesti più perfetti. Per questo Dario Rensich non la fa mai provare per intero alle atlete che allena (Savettieri 2013, 35), proprio come Miele non può far provare per intero il processo del suicidio ai suoi assistiti: quello spettacolo può andare in scena una sola volta. Però si possono provare e riprovare le sue singole parti, fino a renderlo un rito perfettamente controllato. In questo senso, allora, la maratona è al tempo stesso una metonimia della morte e il tentativo, se non di vincerla, almeno di dominarla imponendole le regole di un cerimoniale, costringendola, come in una *performance*, in una «cornice» liberatoria e straniante, liberatoria proprio perché straniante (Savettieri 2013, 31).

In *Miele*, Valeria Golino ha colto perfettamente, della poetica di Covacich, proprio il tentativo di scrivere non solo del corpo ma anche e soprattutto con il corpo. Nella prima parte di *A nome tuo*, Teresa Barbieri, docente all'università di Nikšić, «poetessa, direttrice di una fanzine sulla scena punk-rock del Balcani meridionali», non lascia alcun dubbio al riguardo: «Kovačić è il figlio del fabbro – dice Teresa, cercando i miei occhi dentro la luce danzante delle candele. – Io ti ho capito, sai. Tu ti sei messo a scrivere con il corpo. Quel tapis roulant è la tua incudine» (Covacich 2011, 66-68). È appunto questo tentativo che fa del libro e del film meno un libro e un film sul diritto alla scelta della propria morte che un libro e un film sulla riappropriazione di sé attraverso la rottura del guscio autosufficiente del sé (il corpo performante) e l'incontro con l'alterità più estrema (il corpo malato dei "clienti" di Miele, il corpo invecchiato dell'ingegner Grimaldi).

Scrivere con il corpo è un atto molto simile alla corsa di una maratona: un organismo sano celebra il proprio trionfo e insieme la propria umiliazione, ossia la propria morte. La scrittura può nascere soltanto da questa esperienza e dal conseguente fallimento del tentativo di darle un senso: «Gli uomini

² La performance è una delle invarianti tematiche che attraversano e legano la pentologia: «Dario, protagonista di *A perdifiato*, nasce già performer prima ancora che atleta alle prese con una squadra di maratonete ungheresi. La sua performance ha un titolo, *L'umiliazione delle stelle*, che ritorna ossessivamente da un'opera all'altra. In *A perdifiato* compare per la prima volta come oggetto di una email che Alberto invia a Dario [...]. In *Fiona* è il titolo del saggio di Alberto che ispira le ricerche di Lena, moglie di Sandro, sull'eresia esicasta. In *Prima di sparire* è diventato il titolo della performance di Dario, ispirato probabilmente da quella lontana email di Alberto» (Savettieri 2013, 34).

³ *L'umiliazione delle stelle* è stato prodotto dalla Fondazione Claudio Buziol di Venezia con la collaborazione della casa editrice Einaudi e del MAM-Magazzino d'Arte Moderna di Roma. Se ne può vedere il *making of* all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=CHRjBhUt88M, ultimo accesso 27 gennaio 2018.

sono segnati dalle affezioni. Tutto il mio percorso è centrato sul fallimento del *cogito* che controlla il corpo, di un razionalismo che può davvero essere padrone delle proprie pulsioni, delle proprie passioni» (Italia 2013, 14). Così avviene nelle due parti iniziali di *A nome tuo*, che si chiudono entrambe sull'atto della scrittura: *L'umiliazione delle stelle* annunciando il romanzo che leggeremo immediatamente dopo («Ti sei avvicinata a mia nonna, le hai messo in mano un bicchierino di plastica sfiorandola appena coi tuoi polpastrelli colmi di calore, e lei ha ricambiato subito il sorriso. È così che inizia la tua storia», Covacich 2011, 175); *Musica per aeroporti* ricominciando a narrare dall'inizio la storia che abbiamo appena letto: «Quante persone ho visto spegnersi in stanze come la mia? Più o meno di venti? Mentre provo a contarle, premo il tasto di accensione e il vecchio iMac libera il suo uggìolo intonato di benvenuto. Non puoi ricordartele tutte, ti verranno un po' per volta, penso. Poi mi siedo, allungo le gambe e comincio a scrivere» (327).

La musica dell'esserci

Nel passaggio di proprietà autoriale da Angela Del Fabbro a Mauro Covacich, il testo di *Vi perdono* rimane sostanzialmente immutato, ma cambia titolo. *Musica per aeroporti* rimanda alla musica che i malati terminali assistiti da Angela, e da lei paragonati più a volte a grandi aeroporti che spengono le proprie luci una dopo l'altra, scelgono per accompagnare il momento della propria morte: si tratta di brani significativi, legati a un momento importante, generalmente felice, del loro passato e quindi densi di ricordi - brani che, nel loro racchiudere una vita, tentano di dare un senso alla morte. La vera *Musica per aeroporti*, cioè il disco con cui nel 1978 Brian Eno ha inventato la musica ambient, è invece un puro arredo sonoro, che crea uno spazio ma non lo riempie di niente. Il suo scopo è esserci senza farsi sentire, esattamente come il compito della protagonista è esserci senza farsi vedere; è la colonna sonora di una morte di cui si riconosce e si accetta la necessità, ma anche l'assenza di significato. Una delle regole professionali che Angela si è autoimposta è proprio l'invisibilità, ribadita con insistenza a ogni intervento (180-181, 234, 283)⁴; nell'ultimo incontro con Grimaldi, durante il quale i due personaggi ascoltano insieme *Music for Airports*, i suoi sforzi vanno nella direzione opposta, nel tentativo di attraversare con il proprio corpo lo spazio che la separa dal corpo dell'uomo per ritornare a "esserci" (che è essere per l'altro, nel contatto e nello sguardo dell'altro):

Lo spazio tra noi assume la plasticità stereofonica del suono, rischia di diventare una soglia invalicabile. Più si carica di note e più sarà difficile violarlo. [...] Questa cosa non andrebbe ascoltata, dovrei dire a Grimaldi. Non supera le cento battute al minuto, è priva di partizioni ritmiche. Questa cosa andrebbe a malapena sentita. Colmata dai nostri rumori, mischiata insieme a loro. È musica per aeroporti, per aeroporti spenti, e neanche io so come mi è venuta la brillante idea di fargliela conoscere. Quello che so è che io e lei dobbiamo provare a portare la mano dall'altra parte del divano, dobbiamo varcare la soglia. Ecco cosa dovrei dire a Grimaldi. [...] È mia la colpa di questa paralisi. Il corpo è la vita, lo spazio è la morte. Il pieno e il vuoto. *Music for Airports* svuota la vita e riempie la morte. Andrà bene più in là, penso. Non ora (311).

Vi perdono e *Musica per aeroporti* sono due testi nella sostanza identici, che *A nome tuo* rende difforni facendo precedere il secondo da *L'umiliazione delle stelle*, un prologo che si può leggere anche come un paratesto. Il riverbero di questa "cornice" condiziona la fisionomia sia della protagonista-narratrice sia dell'autore. Fiona/Angela, rispetto a Ilaria/Miele, ha una storia pregressa - i lettori che conoscono i capitoli precedenti della pentalogia sanno che è nata a Haiti, è stata adottata prima da Dario Rensich e da sua moglie Maura, poi da Lena e Sandro, autore di reality show e bombarolo dilettante - della quale però, in *Musica per aeroporti*, non resta alcuna traccia se non nel colore della sua pelle; il suo statuto di realtà è più debole, perché ne è svelata dall'inizio la natura finzionale; la sua voce e il suo stile sono la voce e lo stile del suo autore, che mentre sembra lasciarle la parola continua a parlare "a nome suo", ma anche tramite il suo nome: «Mi piace che il narratore

⁴ Sparire, rendersi invisibile, è anche una «strategia per non rivivere insieme ai suoi assistiti il momento doloroso della morte di colei che Miele non ha potuto aiutare, la madre, mai ricordata esplicitamente ma la cui assenza è appena suggerita dalle immagini sbiadite di un passato felice e lontano» (Rizzarelli 2013, 186).

sia in scena, col suo corpo e la sua voce, e che, anche dopo che ha ceduto la parola ai personaggi, non sparisca dietro le quinte ma resti visibile sullo sfondo» (Marsilio 2017). Quanto a Covacich, la sua strategia narrativa risulta irriducibile tanto all'autobiografia quanto all'autofiction. È un non-genere fluido, in continua mutazione e continuamente reversibile, nel quale è lecito «dubitare di tutto ciò di cui [si fa] esperienza», ma al cui fondo rimane «qualcosa, un *resto*, del quale non [si riesce] nonostante tutti gli sforzi a dubitare. [...] “Sono un corpo dolente. E se sono un corpo dolente, ho esperienza. Di un’esperienza almeno, della esperienza di me come corpo dolente, non posso dubitare”. [...] La mia sensazione, dunque, è che da dentro questo *resto* che è il corpo dolente, al quale ci si riduce dubitando e dubitando di ogni esperienza, si possa parlare e raccontare. [...] C’è una nuova tendenza in atto nella narrativa italiana (non è l’unica, non pretendo che sia *quella giusta*; sto descrivendo, non sto prescrivendo); mi sembra sana e utile; etichettarla con la categoria dell’autofiction mi pare sviante e svilente; io la chiamerò per il momento, finché, qualcuno non troverà di meglio, “la narrativa del *resto*”» (Mozzi 2009).

Filmare il corpo

Quando realizza *Miele* Valeria Golino ha una lunga storia di celebrità alle spalle. Rappresenta, nel panorama del cinema italiano, un unicum: fra le pochissime attrici di spessore internazionale, possiede un’immagine divistica sostanzialmente incoerente, in bilico fra glamour e scelte artistiche elitarie. Frequenta i red carpet europei (Venezia, Cannes) e impegna le riviste italiane di cinema e di gossip con la sua vita di coppia: insieme al compagno Riccardo Scamarcio, più giovane di lei, condivide progetti produttivi e persegue obiettivi professionali, dichiarati e condivisi, all’insegna del cinema d’autore e dell’impegno civile. Sull’“antidivismo di sinistra” dell’attore scrive Catherine O’Rawe: «Scamarcio [...] ha fornito il suo supporto a Nichi Vendola nella campagna per la presidenza della Puglia, alla campagna anti-trivellazioni e al gruppo di professionisti cinematografici Centoautori [...] sia Germano che Scamarcio alla fine sono parte di uno star system che, in un’industria come quella italiana, da sola premia sia il divo che l’antidivo e le cui star negoziano, in un raffinato gioco di equilibri, entrambe le immagini» (O’Rawe 2017, 239 e 242). Di *Miele* Scamarcio non è solo produttore. Gira, per il film, contributi video e il videoclip della canzone *Distratta e cinica* mostrata da uno schermo televisivo.

Vincitrice di premi italiani e internazionali, Valeria Golino conquista ventunenne la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile alla Mostra del cinema di Venezia nel 1986 con *Storia d’amore* di Citto Maselli, la seconda arriverà quasi trent’anni dopo (*Per amor vostro* di M. Gaudino, 2015). I film hollywoodiani di fine anni Ottanta-primi anni Novanta, da *Rain Man* al fianco di Dustin Hoffman e Tom Cruise (B. Levinson, 1988) alla serie comica di *Hot Shots!* (J. Abrahams, 1991 e 1993), segnano l’approdo dell’attrice a Los Angeles dove risiede fino al 2000 senza riuscire a conquistare ruoli da protagonista, anche se nel 1991 è diretta da Sean Penn (*The Indian Runner*), da Quentin Tarantino nel 1995 in *Four Rooms* e nel 1996 da John Carpenter in una piccola parte di *Escape from Los Angeles*. Dalla fine degli anni Novanta, tra Francia e Italia, inizia a misurarsi con personaggi complessi: nel 1997 è con Licia Maglietta in *Le acrobate* di Silvio Soldini, nel 1998 recita il ruolo della madre in *L’albero delle pere* di Francesca Archibugi ed è a Cannes 1999 nel cast di *Harem Suare* di Ferzan Ozpetek. Se i personaggi interpretati in Francia non disegnano una figura complessiva di spessore, il primo ruolo di prestigio internazionale, la Grazia di *Respiro* (E. Crialese, 2002), è invece decisivo per individuare la tipologia femminile che ormai da un decennio l’attrice incarna nel cinema d’autore italiano: una donna libera, sensuale e conflittuale, provocatoria e destabilizzante, mediterranea (marina) e salvifica (mariana), antica e contemporanea. «Il momento di svolta, al di là dei meriti specifici del film in questione, sembra essere *Respiro* di Emanuele Crialese: un personaggio di donna/madre quasi arcaica e mitologica che Golino riempie di una modernità impalpabile, riuscendo a fondere corpo e voce con la luce e l’acqua lussureggiante di Lampedusa. Una recitazione limpida e solare, inafferrabile e potente, in cui la nervosa e tattile comunicatività

nasconde sfumature che travolgono lo spettatore con lampante naturalezza. *Respiro*, in fondo, è lei» (Pedroni 2017, 141-142). L'esordio alla regia si presenta dunque come la verifica di una immagine complessiva scissa: da una parte la personalità pubblica, una celebrità ai vertici della produzione cinematografica internazionale anche se sostanzialmente legata al contesto produttivo italiano, dall'altra la donna di cinema impegnata nella ricerca di nuove forme espressive che sceglie di misurarsi con un'opera integralmente sua. I produttori di *Miele*, Riccardo Scamarcio e Viola Prestieri, dichiarano nel *making of* che «il film è stato realizzato solo perché Valeria Golino lo voleva», e che «non parla solo di suicidio assistito ma della vita e della morte in una prospettiva esistenziale»: la coproduzione italo-francese di RaiCinema viene presentata al Festival di Cannes nel 2013 nella sezione *Un certain regard* ed ottiene dalla critica internazionale un'accoglienza più che rispettosa, oltre a una menzione speciale da parte della giuria ecumenica. Le recensioni più elogiative arrivano nel 2014, anno dell'uscita americana del film (in particolare si segnala quella di «The New York Times» che giudica l'esordio «impressionante», Holden 2014). Parlando di Jasmine Trinca, l'attrice selezionata per interpretare la protagonista del suo primo film, Golino afferma che «gli attori sono come i gatti, ti scelgono»: sembra in realtà un riferimento alla sua eccentrica filmografia, un puzzle composito che nessun'altra attrice italiana della sua generazione può vantare. Dall'esordio nel cinema d'autore (oltre a Maselli, Peter Del Monte) alla stagione dei blockbuster hollywoodiani, dai giovani autori francesi e italiani per cui ha lavorato per circa un ventennio fino ad approdare al cinema degli «invisibili» (*Per amor vostro* è un film in larga parte sperimentale, quasi ignorato al box office nonostante la prova d'interprete), Golino ha incarnato personaggi transnazionali almeno quanto profondamente legati alla cultura italiana.

Jasmine Trinca, la Miele del film è, diversamente da Valeria Golino, un'attrice impiegata stabilmente, fin dall'esordio con Moretti, nel cinema d'autore italiano eppure, come lei, si presenta in qualità di interprete priva di formazione specifica⁵, «istintiva», dalla pronuncia sporca, caratterizzata da una recitazione fisica ed emotiva: «Jasmine Trinca, protagonista del film, ha dei momenti di recitazione che mostrano chiaramente le tracce della compressione viscerale e dell'emotività esplosiva che Golino spesso regala ai suoi personaggi» (Pedroni 2017, 143). Ancora nel *making of*, Trinca dichiara a proposito delle riprese di *Miele*: «Io non ho mai sentito una libertà così profonda in quello che facevo e allo stesso tempo una direzione così giusta e veramente incisiva, l'incontro con la sua sensibilità è stato davvero raro. Ho sentito una specie di empatia, lei a volte *mi toccava semplicemente una spalla e io sentivo come una sorta di circuito elettrico che si chiudeva*». Valeria Golino costruisce, lavorando a distanza ravvicinata con la sua attrice, un personaggio femminile controverso, dalla scelta del soggetto al lavoro in sede di sceneggiatura svolto insieme a Francesca Marciano e Valia Santella: il racconto cinematografico reinventa il finale del romanzo di Covacich e modifica i termini del rapporto, essenziale per definire l'arco di trasformazione della protagonista, fra Miele e l'anziano ingegner Grimaldi (Carlo Cecchi) che le chiede di assisterlo nel suicidio nonostante non sia malato. Nel film provvederà autonomamente a togliersi la vita mentre nel romanzo non se ne conosce la sorte.

Intertesti

La centralità del corpo è l'architrave della poetica di Covacich e il corpo il principale strumento del lavoro di un'attrice (Menarini 2015). Coerentemente il film di Golino mostra un personaggio restio nell'esprimersi a parole e lo definisce, fino dall'incipit, come un corpo in azione: la Miele del film, contraddicendo il personaggio letterario di corporatura robusta, è una giovane donna esile e mascolina, ferocemente determinata nell'aiutare, con professionalità e sensibilità, i suoi pazienti a morire, riversando il dolore che il contatto quotidiano con la morte le suscita in un male oscuro che le fa palpitare irregolarmente il cuore. La sua fisicità e l'espressione cupa del volto - rari i sorrisi, e

⁵ Come si legge nei Trivia di IMDB, alla voce Jasmine Trinca, «*Despite her stunning performances, she never studied acting, and doesn't intend to do so. She's an undergraduate student in archaeology and history of art*» (www.imdb.com/name/nm0872910/, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

per lo più a partire dall'ultimo incontro con l'ingegnere - propongono una somiglianza, anche per l'agire meticoloso e meccanico, con l'efficienza del serial killer postmoderno (il pensiero corre alla Nikita di Luc Besson): un recensore nota che la locandina del film reinterpreta *Dressed To Kill* di Brian De Palma, «con Irene in versione Michael Caine, e come lui “vestita per uccidere”, seppur in un diverso contesto» (Cerofolini 2013). Dietro il giubbotto di pelle nero, dentro la tuta nera da sub che Miele indossa nelle lunghe nuotate nel mare di Ostia, c'è il corpo di una ragazza infaticabile segnato dalla sofferenza esistenziale per la perdita della madre dopo una lunga malattia. Il film si presenta come un racconto di formazione che prevede la trasformazione della fuorilegge Miele nella nuova Irene, una donna che viaggia per turismo, che ha imparato a guardare il sole e a sorridere nonostante la solitudine e la morte. Come dicono i versi di *Les sabots d'Helene* di Georges Brassens che si ascolta sui titoli di coda: «*Et j'ai vu ma peine / Bien récompensée*».

La macrosequenza dei titoli di testa si apre su un appartamento in penombra: dopo aver mostrato una figura che si muove dietro una porta di vetro smerigliato, un lungo movimento di macchina all'indietro precede Miele fino a lasciarla sola in lontananza, incorniciata dal nero, mentre ascolta un brano musicale (*Stranger* di Christian Rainer). La musica diventa diegetica e nella sequenza successiva la ragazza si tuffa in mare in un'atmosfera lattiginosa, interamente rivestita da muta, cuffia e occhiali. La ripresa subacquea interrompe il commento musicale e ne avvicina il volto, le gambe in rapido movimento: viene presentata attraverso un corpo in azione atletico ed efficiente. Esce dall'acqua, incrocia e saluta un corridore ma i loro corpi disegnano traiettorie inverse: Miele non instaura rapporti interpersonali, la distanza dall'altro è il suo schermo, la sua corazza difensiva, come la muta che indossa per nuotare. Prima che finiscano i titoli ricompare l'acqua che scorre dalla doccia sulla silhouette del volto in primo piano chiuso fra bordi scuri, nascosto. L'inizio del racconto la incornicia di nuovo dentro l'apertura a forma di freccia che separa soggiorno e cucina della sua casa, mentre sta ascoltando musica in cuffia, «sempre ‘sta brutta musica», commenta il compagno che le si avvicina per abbracciarla. La figura appare dominata dallo spazio, frammentata e segregata, definita dalle cornici e dai diaframmi che la separano dagli altri.

Interni ed esterni, ocre e blu, disegnano nel corso del film dicotomie spaziali che corrispondono alla duplice natura del personaggio: alla profondità di campo e al grandangolo, che definiscono una figura imprigionata da cornici, soglie, diaframmi e superfici riflettenti, si contrappone l'ampiezza degli spazi naturali, il dominio della luce, la percorribilità dei luoghi e il loro attraversamento - sui mezzi, in bicicletta - da parte di un corpo infaticabile nel suo continuo transito. Ma è al volto mostrato in primo e primissimo piano (in alcuni momenti compaiono anche singoli dettagli) che il film affida il compito di comunicare le emozioni di un personaggio segreto, schivo, costretto a mentire per proteggere la sua “missione” illegale, impegnato in lunghi viaggi transoceanici per procurarsi l'anestetico veterinario che somministra ai malati terminali in cambio di denaro. Lo stile di Golino è sottolineato dai tagli secchi e bruschi del montaggio ellittico di Giogio Franchini, dalla relazione contigua fra colori freddi e caldi, dai suoni diegetici opacizzati dalla musica che riveste un ruolo centrale nel racconto.

La sequenza dei titoli introduce le due dominanti cromatiche della fotografia di Gergelu Poharnok, l'ocra del miele e il blu dell'acqua: i due colori complementari accompagnano la protagonista, si alternano rendendo omaggio ai due film implicitamente convocati dal primo segmento narrativo. La presentazione del personaggio rifratto dal vetro color ocra, una barriera fisica che nasconde e deforma la soggettività, rimanda a *Ultimo tango a Parigi*, che a livello tematico concorre a definire, in parallelo con il racconto bertolucciano, la relazione di intima solitudine che si instaura fra una giovane donna e un uomo maturo, un rapporto tragico cui pone fine la morte. Ma il blu dell'acqua e l'immersione marina come liberazione del sé mettono in diretta relazione il personaggio di Miele con la Grazia di *Respiro*, donna - analogamente a Miele - rifiutata dalla propria comunità a causa della sua condotta non conforme agli schemi sociali, che procede a una rifondazione della propria identità attraverso l'incontro con l'elemento acquatico. In un saggio monografico dedicato al film, si sottolineano i comportamenti antisociali di Grazia ricorrendo alle categorie freudiane di Io, Es e Super-Io. L'autore individua nella comunità ostile il Super-Io e nell'Es la forte istintualità della donna che vi si

contrappone. Il finale evidenzia la ricomposizione del conflitto: «Nella sequenza finale ad emergere è il rinvenimento di Grazia, che sta a simboleggiare il ritrovamento di una corallità e di una fratellanza che sembravano irrimediabilmente perdute [...]. Quando si è in acqua è sempre necessario porsi in uno stato di *in between-ness*, in una situazione che favorisce automaticamente l'apertura e il confronto con l'alterità» (Orsitto 2012, 298 e 295). Grazia non è compresa nella propria natura che si rivela solo nel mare dove trascina la sua comunità sperimentando un nuovo "respiro"; è nel mare che Irene "sfida" il ricordo della madre togliendosi gli occhiali, la cuffia e infine slacciandosi la muta: la sua rinascita è affidata, come quella di Grazia, al contatto della pelle con l'acqua marina. La terza citazione, stavolta esplicita, non riguarda un film ma la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* che viene mostrata da uno schermo domestico: l'ansimare di Covacich, monitorato dalle macchine mentre corre sul posto, sveglia Miele poco prima dell'epilogo. Anche lei viene mostrata mentre compie la stessa azione, nella sequenza in cui si sottopone a un elettrocardiogramma che non l'aiuta a comprendere la causa delle sue aritmie. Come Covacich, che nell'installazione video compare mentre affronta una maratona sul tapis-roulant per mostrare le mutazioni del corpo in azione sottoposto alla fatica e allo sforzo, Miele corre sul posto in uno studio medico per cercare la causa delle extrasistole, dolori cardiaci che la soffocano in condizione di stress, e il suo è continuo. Scrive Covacich: «Il corpo è il castello nel quale siamo convinti di regnare e invece veniamo a malapena nominati cittadini onorari. È nostro – noi usiamo il castello, *siamo* quel castello – eppure esso non ci appartiene mai fino in fondo» (Covacich 2011, 99). La comparsa di *L'umiliazione delle stelle* mette in relazione il corpo della protagonista, la cui sofferenza evidenzia una patologia interiore, con quello dell'autore del romanzo. Questa citazione, che appartiene alla categoria della "installazione cinematografata" (Lischi 2012, 234), lega il film al suo multigenetico testo d'origine colto nella dimensione visiva e performativa dell'azione fisica. Ma la breve sequenza non è sola una citazione, bensì un gioco di specchi nel quale l'autore, Covacich, diventa l'alter ego del proprio personaggio, Miele: un uomo (e una donna) in fuga sul posto, un uomo (e una donna) che sembrano voler dominare il proprio annichilimento ma che in realtà lo perseguono. *Miele* è dunque un film sul corpo, sul dolore, sulla fine (della vita e della sofferenza) e sulla sua sublimazione (nella musica, nella memoria), ma anche sulla mutevole identità incarnata da un personaggio in transito: Miele, nome che allude alla dolce morte, l'eutanasia, trova sé stessa, Irene, la pace come approdo di un percorso interiore compiuto grazie all'incontro con un uomo che sceglie di togliersi la vita.

La sceneggiatura a sei mani, si è detto, trasforma la natura della relazione fra Miele e Grimaldi: nel romanzo la ragazza consegna l'anestetico veterinario all'ingegnere nel finale, mentre nel film lui se ne appropria in uno dei primi colloqui per restituirlo di nascosto alla ragazza durante l'ultimo incontro nella casa di Ostia. Il rapporto di Miele/Irene con l'ingegnere è mediato dall'eventuale responsabilità del suicidio di un uomo sano che la ragazza non vuole assumersi: il farmaco è l'oggetto che si interpone fra i due e che impedisce loro di instaurare una relazione libera dalla colpa. Alla fine l'ingegnere, restituendo a Miele il suo anestetico con un bigliettino scherzoso che lo ritrae in forma zoomorfa (sulla confezione del medicinale è disegnato un muso di cane), le restituisce libertà nella relazione mentre lui si è preso la sua gettandosi dal balcone di casa.

Con delicatezza e pudore, nel sostanziale rispetto del racconto di partenza, la "missione" del suicidio assistito è narrata in quattro episodi, scandita dal rito meticoloso con cui Miele dispensa la morte. Il ricordo della madre, ossessivo e insistito nel romanzo, nel film si rivela debole, solo un rapido flash-back compare mentre Miele sta nuotando (e la mostra fuggacemente sulla neve con le fattezze di Valeria Golino): la scarsa motivazione della protagonista è stata indicata dalla critica come un nodo narrativo irrisolto (Mancuso 2013). Quattro sono anche gli incontri sessuali che Miele consuma, mostrati come performance fisiche compiute rapidamente e in modo meccanico, prive di passione. All'ascolto musicale è invece riservato un compito più delicato. L'incontro fra Miele e Grimaldi è infatti suggellato dalla musica. Analogamente alle coppie oppostive che caratterizzano lo stile visivo del film, anche la colonna sonora presenta al suo interno una evidente dicotomia. Al repertorio indie-electro (brani prodotti fra il 2006 e il 2010), che Miele ascolta in cuffia, corrisponde la vita emozionale che il personaggio condivide con lo spettatore e in un caso con l'ingegnere: la "brutta musica" -

ancora la canzone di Christian Rainer ascoltata nella sequenza dei titoli - è il commento sonoro che scandisce l'unico momento di intimità consumato fra la ragazza e l'ingegnere: sentono il brano dall'auricolare della stessa cuffia insieme allo spettatore, colti in primissimo piano mentre fissano il vuoto con espressioni tristi e assortite, un'indecifrabile solitudine condivisa. Il repertorio che, invece, Miele fa ascoltare, su loro richiesta, ai malati terminali per accompagnarne la fine rappresenta il passato delle vite degli altri: opera, canzone italiana e musica new wave anni Ottanta hanno il ruolo di evidenziare l'impenetrabile segreto delle esistenze sul punto di estinguersi che si rivolgono al loro passato attraverso ricordi percettivi (l'ascolto musicale)⁶.

L'ultima dicotomia che il film evidenzia riguarda lo stile di recitazione. In *Miele* sono presenti, come antitesi vistose, tecniche appartenenti a due diverse scuole che permettono al personaggio femminile e a quello maschile di incarnare in modo più incisivo le sensibilità esistenziali contrapposte nel racconto. La recitazione immedesimativa, evidenziata dai numerosissimi primi piani dell'"emotiva", "istintiva" Trinca, e la recitazione straniata di Cecchi apparentemente si respingono e invece rendono più "vero" l'incontro dei rispettivi personaggi. L'attore teatrale trasferisce sull'ingegner Grimaldi, come sottolinea Mancuso, il peso di tutti i Beckett che ha recitato sulla scena e perfino il recensore di «The New York Times» coglie questo tratto specifico nella sua voce che definisce sprezzante e blasé, ricorrendo all'aggettivo francese che ben definisce la personalità dell'attore teatrale («*Irene's composure is shaken to the core when she meets Carlo (Carlo Cecchi), a cynical architect in his 70s who is apparently in good health, despite a chain-smoking habit. After telling Irene he has had a good life, Carlo explains, in a blasé, almost teasing voice, why he wants to die*», Holden 2014). Ma Cecchi porta con sé anche la memoria della morte del matematico napoletano Caccioppoli, misteriosa figura scolpita sul suo volto cinematografico nel film d'esordio di Mario Martone. L'attore è maestro nello straniamento brechtiano, tale tecnica gli consente di affrontare i lati oscuri dei personaggi osservandoli agire e giudicandoli. Cecchi tiene a distanza dall'ingegnere le emozioni: inserendo la propria personalità d'attore nella figura di finzione rende più sincero il bagaglio del vissuto di Grimaldi. L'ingegnere guarda i format televisivi americani sugli incontri al buio dall'altezza della tradizione teatrale italiana, così fa scattare la reazione di Miele che risponde alle critiche rabbiosa e sconcertata: «Non vorrà mica morire perché non le piace la televisione?». Grimaldi non aderisce alla vita, la guarda, la osserva e la rifiuta. Ma, con il suo scetticismo, con il suo cinismo e la sua ironia consente alla ragazza di trasformare la propria esperienza della morte ricomprendendola nel ciclo vitale.

Forme di contatto

La domanda esistenziale che il film pone, in ultima analisi, è come affrontare la morte. La risposta implicita sembra essere: attraverso un potenziamento fisico della vita. Per "eseguire" la sua trasformazione, si direbbe quasi per riuscire a performare il genere passando da una mascolinità "indossata" ad una femminilità accolta come «risultato di atti sedimentati» («il corpo diventa il suo genere attraverso una serie di atti rinnovati, rivisitati e consolidati nel corso del tempo», Butler 2012 [1988], 84), la protagonista ha bisogno di tre forme di contatto che la sostengano nell'impresa. La prima, si è visto, è con l'acqua. La seconda è una carezza, gesto che segna il punto di svolta della relazione con l'ingegnere. Sul ponte di Calatrava la mano di Grimaldi si posa sulla spalla di Irene e introduce la coppia a quella forma di sublime intimità descritta da Luce Irigaray in *Essere due*: «La carezza è risveglio all'intersoggettività, a un toccare né passivo né attivo fra noi; è risveglio dei gesti, delle percezioni, che sono nello stesso tempo atti, intenzioni, emozioni. Ciò non significa che sono ambigui, ma attenti a chi tocca e a chi è toccato, ai due soggetti che si toccano» (Irigaray 2015 [1994], 35). Il gesto, inoltre, è lo stesso che, nella descrizione del lavoro svolto dalla regista con l'attrice, fa

⁶ Si ringrazia Maria Teresa Soldani per l'ausilio nell'analisi della colonna sonora. La studiosa nota che il "repertorio di Miele" rappresenta l'emisfero emozionale/emotivo del personaggio ed è condiviso solo con lo spettatore e con l'ingegnere che, a differenza dell'amante, apprezza quello che lei ha da fargli sentire. I brani sono di Caribou (Chrysalis Music/City Slang), Shins (Sub Pop Records), Shearwaters (Matador Records), Thom Yorke (Chrysalis Music), Christian Rainer (Komart/Ghost Records/I.E.G./Audioglobe).

percepire a Jasmine Trinca il tocco sulla spalla da parte di Valeria Golino come un circuito elettrico che si chiude. L'acqua che bagna la pelle, una carezza. L'energia vitale, che consente a Miele di uscire trasformata dal contatto con la morte, assume la forma di una terza esperienza sensibile che più volte ricorre nel film. Tre primissimi piani, posti in momenti diversi del racconto, mostrano il volto di Miele/Irene bagnato dalla luce del sole con la testa leggermente inclinata all'indietro. All'inizio assume la posa per prendere il respiro che le viene a mancare ma, alla fine, si rivolge al corpo celeste per ritrovarlo.

Il 2009 non segna solo l'uscita di *Vi perdono*, è anche l'anno in cui Michela Murgia pubblica, per lo stesso editore di Covacich, Einaudi, *Accabadora* che vince il Premio Campiello nel 2010. Il tema è la morte storicamente praticata nelle società arcaiche come atto di pietà e gesto materno («L'ultima. Io sono stata l'ultima madre che alcuni hanno visto» (Murgia 2009, 117). L'accabadora, Bonaria Urrai, nella Sardegna degli anni Cinquanta è la madre adottiva della giovane protagonista, Maria. Arriva di nascosto la notte, toglie gli oggetti sacri e con un cuscino soffoca chi le chiede di abbandonare la vita («a Bonaria [spiegazioni] non ne servivano per capire che alla sofferenza della madre si era posto fine con la stessa logica con cui era stato reciso il cordone ombelicale del bimbo», 93). Al termine del romanzo Maria, che ha scoperto il segreto di Bonaria, compie lo stesso gesto di Irene nel film. «Si accomodò per terra con il cane accanto, appoggiò le spalle al muretto guardando verso le viti e chiuse gli occhi nel sole» (162). Tornare alla vita, per la giovane protagonista del film, significa esperire una serie di contatti percettivi e sensoriali – l'immersione acquatica, un tocco sulla spalla, la carica energetica del sole – che magnificano la dimensione fisica dell'esistenza. Attraverso la morte e il corpo, Irene diviene donna, ritrova il respiro e torna a sorridere.

Riferimenti bibliografici

Butler, Judith. 2012 [1988]. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*. 1988. 4: 519-531 [trad. it. «Atti performativi e costruzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista». In *Canone inverso. Antologia di teoria queer* 2012, a cura di E. A. G. Arfini, C. Lo Iacono, 77-99. Pisa: ETS].

Cerofolini, Carlo. 2013. *Miele di Valeria Golino*.
(www.ondacinema.it/film/recensione/miele_golino.html, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Covacich, Mauro. *A perdifiato*. 2003. Milano: Mondadori.

Covacich, Mauro. *Fiona*. 2005. Torino: Einaudi.

Covacich, Mauro. *Prima di sparire*. 2010 [2008]. Torino: Einaudi.

Covacich, Mauro. 2011. *A nome tuo*. Torino: Einaudi.

Covacich, Mauro. 2011. *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Roma-Bari: Laterza.

Del Fabbro, Angela. 2009. *Vi perdono*. Torino: Einaudi.

Donnarumma, Raffaele. 2008. «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi». *Allegoria* 57: 26-54 (www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/23-il-tema/5756/102-nuovi-realismi-e-persistenze-postmoderne-narratori-italiani-di-oggi, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Donnarumma, Raffaele. 2013. «Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich». *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità* 1: 17-26 (www.arabeschi.it/uploads/pdf/n1-arabeschi.pdf, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Giglioli, Daniele. 2011. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet.

Holden, Stephen. 2014. «Angel of Mercy, Angel of Death». *New York Times*, 7 marzo 2014. (www.nytimes.com/2014/03/07/movies/in-honey-a-woman-offers-the-dying-a-sweeter-departure.html, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Irigaray, Luce. 2015 [1994]. *Essere due*. Torino: Bollati Boringhieri.

Italia, Mariagiovanna (a cura di). 2013. «Intervista a Mauro Covacich». *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità* 1: 5-16 (www.arabeschi.it/uploads/pdf/n1-arabeschi.pdf, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Lischi, Sandra. 2012. «Film da percorrere: l'installazione cinematografata». In *Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé*, a cura di Riccardo Venturi, 231-240. Ghezzano (Pisa): Felici.

Mancuso, Mariarosa. 03-05-2013. «Miele». *Il Foglio* (www.ilfoglio.it/nuovo-cinema-mancuso/2013/05/03/news/miele-5408, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Marsilio, Morena. 17-02-2017. «Narratori d'oggi. Intervista a Mauro Covacich». *La letteratura e noi* (www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/627-narratori-d-oggi-intervista-a-mauro-covacich.html, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Mastrantonio, Luca. 2009. «Fatti privati e libri tv. Autofiction, reality book e blogseller. Leggere attentamente le avvertenze». *Nuovi Argomenti* 48: 72-90.

Menarini, Roy. 2015. *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*. Milano-Torino: Bruno Mondadori.

Mozzi, Giulio. 19-08-2009. «Tentativo di descrizione di una tendenza in atto nella narrativa italiana (ovvero: come liberarsi dell'inutile categoria dell'autofiction)». *Vibrisse* (vibrisse.wordpress.com/2009/08/19/tentativo-di-descrizione-di-una-tendenza-in-atto-nella-narrativa-italiana-ovvero-come-liberarsi-dellinutile-categoria-dellautofiction/, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Murgia, Michela, 2009. *Accabadora*. Torino: Einaudi.

Nicewicz, Ewa. 2010. «Upadek człowieka. Z Mauro Covacichem rozmawia Ewa Nicewicz». *Odra* 12: 64-66 [trad. it. *L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich* (www.academia.edu/10146517/L_uomo_in_caduta._Intervista_a_Mauro_Covacich, ultimo accesso 27 gennaio 2018)].

Nicewicz, Ewa. 2012. «Mauro e Maura. Autofinzione nella trilogia di Mauro Covacich». *Kwartalnik neofilologiczny* 4: 497-506.

O'Rawe, Catherine. 2017. «Forms of actorly celebrity». In *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di Pedro Armocida e Andrea Minuz, 235-245. Venezia: Marsilio.

Orsitto, Fulvio. 2012. «Respiro di Emanuele Crialese: tra Freud e Deleuze». *Annali d'Italianistica* 30: 287-307.

Pedroni, Federico. 2017. «Valeria Golino, due o tre cose che so di lei». In *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di Pedro Armocida e Andrea Minuz, 138-143. Venezia: Marsilio.

Rizzarelli, Giovanna. 2013. «Valeria Golino, Miele». *Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità* 2: 186-187 (www.arabeschi.it/uploads/pdf/n2-arabeschi.pdf, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Savettieri, Cristina. 2013. «Le finzioni di Mauro Covacich». *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità* 1: 27-38 (www.arabeschi.it/uploads/pdf/n1-arabeschi.pdf, ultimo accesso 27 gennaio 2018).

Serkowska, Hanna. 2013. «Storie di ordinarie anomalie: Mauro Covacich contro e sottosopra». In *Cronache dal cielo stretto: scrivere il Nordest*, a cura di Charles Klopp e Cristina Perissinotto, 81-104. Udine: Forum.

Serkowska, Hanna. 2013-2014. «Il mondo in 'disordine globale' nelle opere di Mauro Covacich». *Narrativa* 35-36: 233-240.

Simonetti, Gianluigi. 2006. «Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali». *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione* 4: 55-85.

Smargiassi, Michele. 29-10-2009. «Perché nascondo il mio nome». *la Repubblica*: 50.

Riferimenti audiovisivi

Miele. Making of. 2013. Rai Cinema - Bim Distribuzione.