

## I MITI DELLA SEDUZIONE NEI PRIMI DUE ROMANZI DI CARMEN COVITO

*Susanne Kleinert*

Universität des Saarlandes – Saarbrücken

Carmen Covito ha pubblicato il suo primo romanzo, *La bruttina stagionata* (1992, Premio Bancarella 1993), all'età di 44 anni. Precedentemente aveva vissuto a lungo in Giappone, in seguito aveva lavorato come critica letteraria e come sceneggiatrice di fumetti insieme ad un disegnatore argentino. Nel 1985 fa la conoscenza di Aldo Busi, insieme al quale mette a punto traduzioni di classici come *Il Novellino* e *Il Cortegiano* di Castiglione in italiano moderno. Fino ad oggi ha pubblicato quattro romanzi e varie traduzioni di autori francesi e inglesi. È così che la Covito stessa descrive il suo rapporto con Aldo Busi: “Sono una discepola affezionatissima di Aldo”.<sup>1</sup> Renato Barilli la ritiene “l'unica che dimostrasse qualche capacità di seguire la poderosa lezione di Aldo Busi”.<sup>2</sup> Con Busi la Covito condivide il tentativo di integrare la lingua parlata nel testo letterario,<sup>3</sup> lo sguardo ironico nei confronti dei ruoli sessuali e la tematizzazione dell'omosessualità.

1. Magda Biglia intervista Carmen Covito scrittrice, in *Interviste di un'ora sulla felicità*, Gussago (Brescia), Vannini, 2000, p. 4. Per altre indicazioni bibliografiche cfr. il sito <www.carmencovito.com>. Per l'interpretazione dei primi tre romanzi della Covito, cfr. Kleinert S., *Carmen Covitos Italienbilder: Geschichten von narzisstischen, elektronischen und interkulturellen Beziehungen*, in *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, F. Balletta / A. Barwig éd., Frankfurt am Main et al., Peter Lang, 2003, pp. 389-398.

2. Barilli R., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 82.

3. Cfr. Covito C., *In Search of the Italian Language: Integrated Italian*, “World Literature Today”, n° 71, 1997, p. 309-312. Per quanto riguarda la lingua della Covito cfr. anche Contarini S., “L'”eredità” della neoavanguardia nei romanzi di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Carmen Covito”, *Narrativa*, M.-H. Caspar éd., n° 8, juillet 1995, pp. 75-99.

Nei suoi primi due romanzi, *La bruttina stagionata* (1992) e *Del perché i porcospini attraversano la strada* (1995), Carmen Covito ha affrontato il tema della seduzione in modi diversi. Al centro del primo romanzo troviamo una figura di donna che si mostra in primo luogo come il capovolgimento ironico della figura della seduttrice, cosa a cui allude chiaramente lo stesso nome, Marilina Labruna, versione comica della mitica bionda Marilyn Monroe. Nel secondo romanzo la Covito crea il personaggio di un seduttore maschile di successo, che viene osservato dalla prospettiva di un io narrante femminile. Ad essere tematizzati sono dunque tentativi e strategie di seduzione maschili e femminili.

Alcuni cenni espliciti alla tradizione di mitici personaggi di seduttori sottolineano l'importanza del tema della seduzione nel romanzo. *La bruttina stagionata* rimanda ironicamente al mito di seduzione moderna Marilyn Monroe, alla *Carmen* di Rosi<sup>4</sup> e alla *Carmen* di Bizet (p. 245). *Del perché i porcospini attraversano la strada* si riferisce al mito di Don Giovanni: il protagonista maschile interpreta come ballerino il ruolo di Don Giovanni ed è un seduttore anche al di fuori del palcoscenico teatrale. La rielaborazione dei miti di seduzione da parte di Carmen Covito è legata ad una riflessione sui ruoli sessuali. Sia il mito femminile della *femme fatale* che quello maschile del Don Giovanni implicano un netto bipolarismo incentrato sui ruoli di vittima e carnefice. La trasgressione delle norme legata al tema della seduzione consiste, nel caso della seduttrice femminile, nel fatto che essa ottiene sull'uomo un potere che costituisce uno scandalo nella società patriarcale. Per questo la *femme fatale* deve generalmente pagare con la propria morte. Nel caso di Don Giovanni il crimine e la sfida all'aldilà si aggiungono all'immagine della seduzione. Nei miti tradizionali della seduzione ai quali alludono i due primi romanzi della Covito la tentazione erotica viene rappresentata sullo sfondo di un discorso moralistico o implica una connotazione antifemminista. Un'analisi dell'immagine della seduzione in questi romanzi comporta quindi anche una riflessione sul modo in cui la scrittrice si rifà a questa tradizione. Se fosse possibile osservare dei cambiamenti rispetto ai miti tradizionali della seduzione, questo potrebbe significare che la Covito non li giudica più completamente adatti a simboleggiare situazioni moderne di seduzione – un'ipotesi probabile, se si pensa alle conseguenze che ha avuto per i due sessi il cambiamento del ruolo delle donne avvenuto negli ultimi decenni. Dato che figure letterarie mitiche come la *femme fatale* o il Don

4. Covito C., *La bruttina stagionata*, Milano, Bompiani, 1992, p. 220.

Giovanni sono il prodotto di ossessioni maschili, il semplice fatto che sia una scrittrice a rifarsi a questa tradizione può implicare un cambiamento di prospettiva.

### Donna fatale e “bruttina stagionata”

Marilina Labruna, la “bruttina stagionata”, rappresenta l’esatto contrario di una seduttrice, come segnala già il titolo del primo romanzo: è troppo vecchia, non bella, nemmeno brutta, ma solo “bruttina”, e tira avanti piuttosto scontenta scrivendo tesi di laurea per studenti provenienti da famiglie benestanti. Sa di non essere in grado di sedurre, e soffre del fatto di non corrispondere all’ideale femminile coltivato dagli uomini. Marilina dà la colpa della propria mancata bellezza alla provenienza meridionale del padre, alla “razza mediterranea trapiantata a Milano troppo tardi per sviluppare un po’ di longilineità” (p. 8).

Da un lato la psiche di Marilina sembra essere fortemente influenzata dagli ideali di bellezza tradizionali e da un atteggiamento tendenzialmente masochista nelle relazioni, dall’altro tuttavia cerca di esplorare i nuovi spazi che le si aprono grazie alla propria indipendenza economica e al cambiamento dei ruoli indotto dall’emancipazione femminile. Nel corso del romanzo compie un’evoluzione grazie a tutta una serie di incontri che si basano su due diversi tipi di rapporti. Nella relazione con Berto sembra compensare le esperienze fatte nelle relazioni amorose precedenti, caratterizzate da una forte dipendenza psichica e dalla perdita di autonomia. I rapporti di potere sul piano economico sono capovolti, dato che è lei a pagare l’amante, e in un momento di verità fa l’esperienza di un nuovo tipo di relazione, una forma di incontro basata su un atteggiamento ironico e di osservazione distaccata, al quale tuttavia cerca subito di sottrarsi.<sup>5</sup> Il fatto che l’ironia venga esplicitamente nominata potrebbe qui assolvere già ad una funzione metanarrativa. Carmen Covito rifiuta, anche nel momento in cui descrive esperienze di violenza, una visione vittimistica del rapporto fra i sessi e predilige generalmente forme di rappresentazione ironiche e satiriche. L’ironia attraversa anche la descrizione della seconda storia d’amore di Marilina. La protagonista si innamora infatti di uno dei suoi clienti, Giandomenico Accardi, un uomo che è il suo esatto contrario: giovane, bello, ricchissimo, e, pertanto, irraggiungibile. Nella caratte-

5. *Cfr.* p. 18: durante il rapporto sessuale Marilina si accorge con un “lampo di malessere” che Berto ricambia il suo sguardo ironico in modo altrettanto ironico.

rizzazione satirica di questo personaggio Carmen Covito si serve di immagini stereotipate della felicità, come l'accento al fatto che Giandomenico si accompagna ad una biondina magra e dalle gambe lunghe e che i suoi genitori hanno uno yacht a Portofino. Marilina, frustrata sia dalla sua relazione puramente sessuale con Berto sia dal suo amore non corrisposto per Giandomenico, cerca una via di scampo nel tentativo, descritto anch'esso in modo satirico, di conquistare l'autarchia sessuale andando in un *sex shop*. Viene allora coinvolta in un'imbarazzante discussione tecnica sui vibratori – un grottesco capovolgimento delle immagini femministe dell'emancipazione sessuale, citate esplicitamente in questo contesto (pp. 95-102). Carmen Covito contrappone alle idee di emancipazione sessuale del passato le reali tecniche di seduzione dell'industria pornografica e analogamente alla scrittrice austriaca Elfriede Jelinek, premio Nobel per la letteratura nel 2004, stimola inizialmente il voyeurismo del lettore, salvo poi frustrarlo alla fine dell'atteso piacere.

Com'è che Marilina, nonostante i suoi gravi difetti, riesce a divenire un personaggio di seduzione? Ciò che glielo consente è l'esperienza compiuta in un altro luogo in cui non si sente percepita attraverso stereotipi sessuali, ovvero in una discoteca gay.<sup>6</sup> È proprio qui che riesce finalmente a trovare uno spazio di libertà, perché ha l'impressione di non essere oggetto di uno sguardo giudice. All'omosessualità la Covito associa la possibilità di sfuggire alla tradizionale bipolarità dei ruoli sessuali: "Quando entra in campo l'omosessualità, i ruoli di genere si moltiplicano e possono annullarsi a vicenda".<sup>7</sup> Ballando Marilina comincia a giocare con i cliché sulla seduzione e diventa lei stessa seduttrice. Il modello implicito a cui si ispira la Covito in questa scena è Rita Hayworth nel film *Gilda* del 1942.<sup>8</sup> In tal modo essa elabora un modello di seduzione (ricorrente e strutturante nella scrittura della Covito, e dunque significativo da un punto di vista narratologico) che si basa sulla citazione ironica dei miti di seduzione. Nella discoteca gay Marilina riesce a sedurre un eterosessuale e ne trae la seguente lezione: "Dunque, per incontrare un uomo basta non darsi da fare per incontrarne uno? Strana cosa, la vita".<sup>9</sup>

6. Cfr. pp. 166-175. La prospettiva autopunitiva di Marilina si manifesta anche nel vocabolario dantesco che viene usato al principio per descrivere la decisione di andare in una discoteca gay: "quale limbo migliore ci può essere di un mondo che la esclude per principio?" e "le era sembrato di essere nel purgatorio giusto" (p. 166), ma è proprio l'esclusione a concederle uno spazio di libertà che scopre ballando, dunque perdendo il suo autocontrollo usuale.

7. Covito C., "Un guardaroba di fantasmi. La donna fatale oggi: realtà o citazione?", *All'insegna della donna fatale*, A. Neiger ed., Trento, New Magazine, 1994, p. 219.

8. Vedi in proposito le dichiarazioni della stessa Covito, *op. cit.*, pp. 213-225.

9. Covito C., *La bruttina stagionata*, p. 174. La scoperta delle proprie capacità di seduzione non

Alla fine Marilina riesce anche a sedurre Giandomenico Accardi, ma raggiunge il suo scopo solo quando ormai si sente molto distante da lui. Nella scena, alla quale partecipa anche il commesso del *sex shop* l'autrice crea un effetto di contrasto particolarmente grottesco mettendo come sfondo al crudo evento il testo delle arie della *Carmen*.<sup>10</sup> Anche l'allusione a un possibile esito tragico è ripresa da *Carmen*. Quando Giandomenico Accardi minaccia di ucciderla, Marilina è tentata di identificarsi con il mitico personaggio della *femme fatale*:

Ma se invece lei ardisse recitare fino in fondo questo copione mitico che le viene così semplicemente offerto, se si lasciasse fiorire sulla tempia o sul seno un garofano di sangue, ecco che all'improvviso sulle spalle il cappotto le si merletterebbe nella spuma impalpabile di una mantiglia, e la sua gonna si allungherebbe in una fiammeggiante cascata di volants: e sarebbe lei Carmen. Marilina alza la fronte, spinge uno sguardo tragico oltre la soglia del Walhalla delle donne fatali e dice: "No." (p. 248)

Ma la tragedia che il lettore si aspetta in questo momento viene trasformata in una farsa. Riassumendo, il tema della seduzione è affrontato ne *La bruttina stagionata* in modo generalmente ironico. La protagonista aspira alla posizione di potere che potrebbe raggiungere in quanto seduttrice, ma non corrisponde all'ideale collettivo della *femme fatale*. Questa discrepanza iniziale viene sostituita da un'altra discrepanza ironica, quando Marilina è alla fine in grado di sedurre, ma si accorge che l'oggetto della seduzione non ne vale la pena. L'ironia del testo può essere definita post-femminista nella misura in cui da un lato riprende dal movimento femminista la rivendicazione dell'autonomia sessuale, dall'altro tuttavia prende le distanze dal discorso vittimista che il femminismo ha spesso portato avanti e commenta in modo autoironico i tentativi di emancipazione della protagonista.<sup>11</sup>

è tuttavia aliena da pericoli, perché l'oggetto della seduzione, l'algerino Karim, una volta a letto diventa violento e comincia a strangolarla nel momento in cui vede minacciata la propria virilità (p. 186).

10. Il carattere grottesco e dunque in ultima analisi antivoyeuristico della scena deriva dal fatto che il coito anale a cui Marilina viene costretta da Giandomenico è interrotto da una telefonata del padre di lui, che dà istruzioni al figlio per il fiscalista, *cf.* pp. 223-224. Inoltre Marilina perde ogni interesse per Giancomenico nel momento in cui riconosce, in un vecchio film porno che lui le fa vedere, la madre di Berto e Berto stesso da bambino; capisce allora che Giandomenico usa i soldi come strumento di potere e che ha comprato il film da Berto (pp. 227-228 e 246-247).

11. Con un dettaglio significativo, la Covito allude al movimento femminista (p. 245): Silvio, il nuovo uomo, legge *La sessualità maschile* di Ida Magli perché gli piace la saggistica provocatoria (p. 242). Nel contesto dell'incontro con Silvio nell'Ambrosiana vi è anche un riferimento a Lucrezia Borgia, sulla quale Marilina sta compiendo delle ricerche per una tesi di laurea. Essa prende le distanze da questa immagine di donna potente ma anche vittima: "Se fosse nata lei nel 1480, Marilina è sicura che sarebbe stata esattamente come è oggi: intenta a sopravvivere da sola, senza potere, senza un nome e senza un soldo" (p. 232).

L'ironia del testo si basa sull'utilizzo di un doppio registro, da un lato sulla rappresentazione e la riflessione sul cambiamento dei ruoli di genere che è stato provocato dalla liberazione sessuale e che ha per conseguenza una certa incertezza sulle regole di comportamento, dall'altro sulla decostruzione ironica dei classici miti di seduzione come il motivo di Carmen. L'ironia è una strategia che consente di appropriarsi di un'ossessione originariamente maschile, quella del mito di una seduzione femminile fatale. Attraverso il recupero ironico di questo mito in una prospettiva femminile è superata quella bipolarità di ruoli sessuali che implica come conseguenza la tragica fine della seduttrice. Significativa è anche la conclusione a cui la protagonista giunge alla fine del romanzo: in futuro potrà affrontare l'incontro con l'altro sesso come una messinscena o un gioco.

Nel suo saggio del 1994 Carmen Covito riflette sul mito della *femme fatale* e stabilisce un collegamento fra i modelli letterari e la nuova realtà dei ruoli sessuali:

La tecnica teatrale dello straniamento può essere applicata, secondo me, anche alla realtà psichica delle donne contemporanee: oggi, dopo vent'anni buoni di femminismo militante che hanno profondamente trasformato il modo in cui le donne occidentali vedono se stesse, il fantasma della donna fatale non può più essere preso sul serio. Ma può essere assunto per scherzo. Cessata la possibilità di una identificazione "tragica", si apre alle donne tutta la vasta gamma del comico: dalla parodia alla farsa, dal distacco ironico all'esagerazione grottesca.<sup>12</sup>

### Straniamento del mito di Don Giovanni

*Del perché i porcospini attraversano la strada* prende in esame il mito del seduttore maschile. Il romanzo è dedicato ad Aldo Busi e ad altri artisti.<sup>13</sup> Attraverso i personaggi principali Arianna Maj e José Luis Medina Rossi alias Camacho<sup>14</sup> vengono messi a confronto due modelli contrastanti di

12. Covito C., "Un guardaroba di fantasmi", *op. cit.*, p. 221.

13. Oltre a Busi la Covito nomina nella propria dedica l'attrice cinematografica giapponese Murasaki Fujima, il ballerino spagnolo Antonio Gades, il giapponese Yasunori Gunji, direttore di Change Performing Arts Milano, l'attore kabuki Ennosuke Ichikawa III e – presumibilmente – il disegnatore di fumetti argentino José Muñoz, nonché il non meglio identificabile Jo Liberato.

14. Il nome di Arianna rimanda al mito omonimo: non è un caso che la protagonista chiami il proprio negozio di artigianato tessile "Labirintite", dopo aver scartato "Il filo di Arianna" (Covito C., *Del perché i porcospini attraversano la strada*, Milano, Bompiani, 1995, p. 208). Il nome Camacho risale alle "nozze di Camacho" nel *Don Quijote* e al sindacalista antifranchista spagnolo Marcelino Camacho (p. 211). Camacho è spagnolo e ha un passato antifranchista; tuttavia, fatta eccezione per un breve accenno al maggio 1968 (p. 212), non è possibile attribuire una particolare valenza politica al personaggio.

rapporto, il rapporto d'amore<sup>15</sup> e quello di seduzione, che nella seconda metà del romanzo vengono sempre più accostati l'uno all'altro. Il seduttore Camacho, un ballerino di Flamenco di notevole talento, è visto con gli occhi di Arianna. È la percezione di quest'ultima a guidare il lettore, mentre manca del tutto la prospettiva interna di Camacho. Camacho è il capo di una compagnia di danza e fa la parte di Don Giovanni in uno spettacolo di cui lui stesso ha ideato la coreografia, che mescola elementi tradizionali e d'avanguardia, e colpisce per la sorprendente ibridazione fra il flamenco e la danza Butoh giapponese.<sup>16</sup> Le modifiche operate da Camacho nella trama del *Don Giovanni* riflettono in parte anche il suo sviluppo interiore. Il fatto che la Covito citi Antonio Gades nella sua dedica costituisce un richiamo intertestuale anche al film *Carmen* (1983) di Carlos Saura e Antonio Gades, che stabilisce lo stesso parallelo fra amore vissuto e messa in scena coreografica.<sup>17</sup>

Il momento della prima nel 1990 al Teatro Valli di Reggio Emilia costituisce la cornice a partire dalla quale Arianna, con un *flashback* di circa 10 anni, racconta le precedenti vicende dei personaggi. Tre dei sei capitoli portano i nomi di amanti del ballerino. Camacho è un amante "seriale", le cui storie d'amore finiscono non appena lui ha l'impressione di avere troppo poco spazio per la propria vita personale. Ma a differenza di Don Giovanni, che in *Don Juan Tenorio* di Zorrilla ha bisogno solo di un'ora per dimenticare le proprie amanti, Camacho resta fedele alle proprie ex-amanti facendole continuare a lavorare per sé, una situazione che viene descritta non senza ironia. Per Arianna Camacho è di seducente bellezza nei momenti in cui balla dimentico di sé o quando si prepara alla danza.<sup>18</sup> È assente in lui la componente manipolatoria, di modo che

15. Arianna rappresenta il rapporto d'amore. A Madrid, dove copia i quadri del Prado, si innamora di Gabriel, un argentino esiliato e traumatizzato a causa della tortura subita durante la dittatura militare argentina. In questo rapporto d'amore perde sempre più la propria libertà per appoggiare Gabriel. Solo dopo aver incontrato Camacho ritrova la propria autonomia lavorando per la compagnia di danza. Quando Camacho le rivela che Gabriel aveva tradito i suoi compagni in Argentina, si separa da Gabriel perché questi le aveva nascosto la verità (pp. 261-264). Infine Gabriel diventa l'amante della transessuale Mafalda. Il fallimento di questo amore non è rappresentato come tragico o drammatico.

16. "Mescolando danza classica, rock e flamenco con apparizioni di butoh giapponese, alcuni flash rubati a Pina Bausch e qualche citazione dall'espressionismo palladiano di Losey" (p. 16).

17. Sul proprio sito internet la Covito dedica un omaggio ad Antonio Gades, morto nel 2004. Lo ha conosciuto e intervistato nel 1984 e su "Panorama Mese" del giugno 1984 ha pubblicato un lungo articolo su di lui che si può leggere anche sul sito (consultato il 18 novembre 2004). La Covito avverte però che Gades è solo uno dei tre personaggi reali che hanno ispirato la figura di Camacho, insieme ad elementi puramente immaginari.

18. "Rimango trafitta come tutti da una bellezza che toglie il respiro" (p.14); "quello che emana è forza, è una promessa di gioventù, è una luce animale" (p.15).

Arianna alla fine constata: “Camacho non ha niente della mentalità del dongiovanni” (p. 250). Rispetto alle immagini militari e strategiche inerenti ai miti classici della seduzione, possiamo osservare qui un cambiamento significativo che riflette anche il fatto che Camacho è visto in una prospettiva femminile: egli è oggetto di uno sguardo esterno e non auto-proiezione di una volontà di potere maschile. La seduzione di Arianna da parte di Camacho non avviene a livello sessuale. Tra il modello dell’amore e quello della seduzione rimane una distanza che Arianna tuttavia accetta:

Non ci siamo mai amati. E non era possibile: ogni volta che i due percorsi delle nostre vite tornavano a incrociarsi e io tornavo a conoscerlo come se fosse un uomo nuovo e sempre più vicino alla mia idea di me con qualcun altro, Camacho si era già spostato di una frazione di centimetro più in là sul percorso che intersecava il mio, già mi dava le spalle, già aveva gli occhi presi dall’immagine di un’altra o un altro da desiderare. (p. 250)

Il motivo della seduzione nel secondo romanzo della Covito è fortemente associato all’arte, alla teatralità e alla messa in scena. La distanza della spettatrice, ovvero l’irraggiungibilità del seduttore, sono chiaramente evidenziati.

Arianna descrive l’effetto seducente del ballo come “quella qualità di agonia seducente, quella tensione da arco che è lì lì per saettarti nelle viscere una fatalità di desiderio andato a segno eppure non lo lascia mai scoccare”.<sup>19</sup> La seduzione è concepita dunque come una tensione in cui è inscritta una distanza, dato che la freccia di Cupido non raggiunge veramente il proprio obiettivo. Alla posizione di osservatrice di Arianna si aggiunge come caratteristica particolare la sua identità sessuale incerta; nel personaggio di Arianna la presentazione di sé e l’identità interiore, gli elementi maschili e femminili della personalità sono coinvolti in una fluttuazione continua, che modifica anche lo sguardo con cui essa osserva gli altri personaggi. Il cambiamento di questo sguardo le consente alla fine di riconoscere la differenza fra Camacho e la classica figura del seduttore. In un’intervista con Rocco Capozzi Carmen Covito sottolinea il fatto che il personaggio di Arianna è costruito in modo da sfuggire ad un codice dei sessi di tipo binario:

19. P. 61. Il potere di seduzione del flamenco che Camacho e la giapponese Tetsuko mettono in scena trova una continuazione a livello dell’intreccio: Tetsuko seduce l’amica di un giovane giapponese che reagisce a questo tradimento di Tetsuko con il suicidio (pp. 79-85). Questo capitolo è ambientato a Madrid, ovvero in un paese in cui, come in Giappone, il concetto di onore è culturalmente molto radicato. Il potenziale distruttivo della seduzione nel contesto di una morale dell’onore non viene tuttavia più tematizzato altrove nel romanzo.



Arianna è una donna che se ne infischia di apparire convenzionalmente “femminile”, e questo fa di lei una persona “*non gender*” (decisamente in anticipo sui tempi, visto che di “*non gender*” si sta cominciando a parlare solo adesso). Quanto a me, condivido il fastidio che questo personaggio prova nei confronti di chiunque cerchi di attaccarle addosso un’etichetta di genere, sia che si tratti di generi sessuali (*gender*), sia che si tratti di generi letterari (*genre*).<sup>20</sup>

La dissoluzione del bipolarismo dei ruoli sessuali riguarda anche la descrizione del balletto *Don Giovanni*.<sup>21</sup> In una scena centrale il personaggio di Don Giovanni non viene più rappresentato come seduttore di donne, ma rivela un erotismo omosessuale nel momento in cui balla un *pas de deux* “ipnotico” con il Commendatore. La danza riflette quella fase della vita di Camacho in cui egli, sposato con un transessuale, non cerca più la femminilità nelle donne, ma la vive all’interno di un’esperienza omosessuale. Al tempo stesso però il significato di questa scena di danza trascende il piano sessuale. Camacho balla con l’amato Maurizio, un giovane ballerino di talento, ma il suo vero scopo non è la rappresentazione del desiderio erotico, ma una messa in scena della propria morte reale. Giunto ormai alla fine della propria carriera, desidera morire tra le braccia dell’amato per continuare a vivere nel suo ricordo – un desiderio che tuttavia non si realizzerà e che Arianna commenta in questo modo: “seduzione all’ultimo sangue, che idiozia” (p. 269).

In *Del perché i porcospini attraversano la strada*, il tema della seduzione è dunque modificato in una direzione ben precisa rispetto alla materia del *Don Giovanni*. Mentre il rapporto fra i sessi nel *Don Giovanni* contiene un bipolarismo inequivocabile di seduttore e sedotto, di carnefice maschile e vittima femminile, nel romanzo della Covito questa relazione si fa decisamente ambigua. Da un lato è lo stesso Camacho/Don Giovanni ad essere sedotto – dalla transessuale Mafalda, ma già prima dalla capacità di metamorfosi della giapponese Tetsuko – è dunque un “seduttore sedotto”.<sup>22</sup> Dall’altro lato si elude il bipolarismo delle posizioni sessuali attraverso la rappresentazione di bisessualità, transessualità e omosessualità. Il capitolo del matrimonio di Camacho con Mafalda ha a questo proposito una funzione centrale,<sup>23</sup> dato che la prospettiva di Arianna si arric-

20. Capozzi R., *Un incontro elettronico con Carmen Covito*, “Forum Italicum. A Journal of Italian Studies”, n° 33(1), spring 1999, pp. 263-272, citazione a p. 263.

21. *Cfr.* pp. 90-93.

22. Vedi infatti il commento autoironico: “E difatti il balletto si sarebbe potuto intitolare *Il seduttore sedotto*, se Camacho non mi avesse obiettato che chi vuole trovare una morale in un’opera d’arte deve essere obbligato per punizione a fare la fatica di cercarsela da sé [...]” (p. 232).

23. La funzione centrale di questo capitolo (pp. 201-247) è evidente dal fatto che è qui che

chisce di conoscenze che guidano anche la percezione del lettore. All'inizio Arianna ritiene la sposa di Camacho una "Miss Troppobellaperesserevera" (p. 204), che risponde ai cliché di bellezza femminile, nobiltà e ricchezza, e si esibisce con Camacho in una danza nuziale estremamente seducente. Solo un poco alla volta Arianna si accorge che Mafalda è un transessuale e che il consenso di Camacho al matrimonio è basato solo su un gesto di amicizia e di empatia per i bisogni psichici di Mafalda. Il tema della seduzione è visto in questo caso in una prospettiva che oscilla fra empatia e ironia. Sia il tema della seduzione che quello dei ruoli sessuali viene in tal modo reso ambiguo e legato al motivo della maschera. Ciò che seduce di Mafalda è proprio la sua artificialità, non la sua biologia, come Arianna riconosce alla fine con una certa ironia: "Come donna, Mafalda aveva circa la stessa età della vernice rosa ciclamino sulla sua Ferrari, ridipinta per festeggiare la piena riuscita dell'ultima operazione di cambiamento di sesso" (p. 228). Secondo il commento finale di Arianna, il rapporto di Camacho con le donne ha dunque come logica conseguenza l'omosessualità:

È un amante seriale però onesto, così come era stato un amico sincero quando mi consigliò di mettere una maschera da donna alla mia incerta identità sessuale; e non è colpa sua se l'ho fatto in ritardo sui suoi tempi, diventando una donna a modo mio mentre Camacho stava già studiando il riassunto e l'epitome e l'enciclopedia di tutto ciò che rappresenta la muliebrità nella mente di un uomo, e, a cinquant'anni, attraverso Mafalda, scopriva che la strada più semplice per possederla è saltare le donne e arrivare ad amare direttamente gli uomini; né è colpa mia se non ho mai imbroccato la rappresentazione giusta da recitargli nel momento giusto. (p. 250)

La fluttuazione dell'identità sessuale e il motivo della maschera mostrano che la Covito costruisce sul piano letterario un'idea di *gender* che – tradotta in concetti astratti – si può accostare alla teoria femminista del "gender trouble" di Judith Butler, la quale mira ad una destabilizzazione filosofica del binarismo dei sessi.<sup>24</sup>

Lo sguardo femminile sul personaggio del seduttore maschile genera alla fine un'altra immagine, quella delle linee convergenti piuttosto che quella del movimento verso un punto centrale. Arianna cerca infatti di aggirare il problema del potere insito nella classica rappresentazione del tema della seduzione:

vengono spiegati il nome e la biografia di Camacho (pp. 210-213), il nome di Arianna ("A.Maj" = "amai": "tu sei una che ha amato!", p. 223) e il titolo del romanzo (p. 227). Il cognome di Mafalda Fitz-Fulke allude a un personaggio femminile del *Don Juan* di Lord Byron.

24. Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York et al., Routledge, 1990. Vedi in particolare l'attenzione al principio della parodia nella prassi e nella riflessione teorica sulla transessualità e sull'omosessualità.

Mi rendo conto che la strana danza di corteggiamento ideata per me da Camacho, a poterla vedere col distacco che dà una prospettiva presa a volo d'insetto, non mi rivelerebbe nessuna ragnatela avvitata a spirale verso un centro che mi abbia catturata in trappola, ma la figura semplice e pulita di due singole linee che per un tratto convergono [...] e al punto di congiungersi o scontrarsi o scavalcarsi fanno uno scarto minimo che ci porta a procedere affiancati senza rancore. (pp. 251-252)

Che il tema della seduzione contenga anche una dimensione metanarrativa lo dimostra il fatto che la vera seduzione di Arianna non avviene sul piano della sessualità, ma su quello dell'esperienza artistica. Sotto l'influsso di Camacho Arianna diviene creatrice di opere d'arte tessili e costumista di fama internazionale. Alla fine riconosce che l'arte seduttoria di Camacho rappresenta un'altra forma di amore: "Se ha giocato con me come ora sta giocando con Maurizio, è stato per una specie di amore che nessun altro mi ha mai dato prima: nemmeno Gabriel, che non ha mai capito la mia smania di dipingere" (p. 271). L'evoluzione di Camacho e Arianna segue lo schema di un chiasmo. Lui fa l'esperienza dell'interiorizzazione della femminilità, lei compie attraverso l'esperienza artistica un'intima esperienza di virilità. Anche la sua concezione dell'amore ne viene modificata e diventa "una maniera nuova e tutta mia di amare, senza romanticismi e senza smanie di possesso e dominio [...] una forma di amore senza guerra" (p. 239).

La rielaborazione dei miti della seduzione confluisce nella Covito in una visione androgina dell'esperienza artistica, che si può interpretare non solo come una modernizzazione di questi miti, ma anche come il loro sovvertimento, giacché sposta la tematica su un altro livello, non più quello del potere e del sesso ma quello dell'autoaffermazione artistica. Sintomatico in tal senso mi pare anche il modo in cui la narratrice vede la sessualità. In superficie Carmen Covito fa parte di quelle autrici che infrangono i tabù utilizzando in alcuni passi descrizioni pornografiche. Spesso tuttavia questi passi non sono direttamente seducenti, poiché sono attraversati da elementi satirici e umoristici, cosa che succede in entrambi i romanzi. Momenti di seduzione che vengono descritti in modo seducente si trovano piuttosto nel secondo romanzo e non sono legati alla rappresentazione della sessualità, ma piuttosto a quella della danza artistica e dei costumi. L'io narrante Arianna descrive un kimono di seta in modo molto più sensuale che un'esperienza sessuale. Che questa sia una cosciente strategia testuale lo dimostra il mascheramento ironico metanarrativo di una citazione tratta da una recensione sui lavori tessili di Arianna:

E proseguendo la strada aperta da Rebecca Medel, la ben più postmoderna A.Maj fa scattare nei tessuti mentali dell'osservatore la consapevolezza di una verità epistemo-

logicamente illuminante: nella nudità più profonda del nostro oggi, è l'abito che, finalmente, fa il monaco.<sup>25</sup>

Questo richiamo colloca l'intero romanzo nell'ambito del postmodernismo e della relativa estetica delle differenze, che fa largo uso di procedimenti come quelli del mascheramento e dell'ironia.

Camacho e altri personaggi del romanzo seducono perché conoscono l'arte della messa in scena e del mascheramento. La maschera è, a sua volta, in stretto rapporto con il tema delle identità fluttuanti, un motivo ricorrente in Carmen Covito. Le posizioni bipolari dei ruoli sessuali tradizionali si fanno nel romanzo mobili e permeabili. Analogamente, gli elementi culturali di diversa provenienza si mescolano e possono essere liberamente combinati fra loro. A questo pensiero della differenza corrisponde l'estetica della citazione ironica, dell'umorismo e del grottesco, della cui appartenenza al postmoderno la stessa autrice è ben consapevole. Per quanto concerne il tema della seduzione è possibile osservare un'evoluzione e un approfondimento estetico nel passaggio dal primo al secondo romanzo di Carmen Covito: il duplice piano della seduzione visiva e della seduzione artistica conferisce una maggiore ambiguità all'ironia di *Del perché i porcospini attraversano la strada* e inserisce il motivo della seduzione in un'estetica intertestuale e metanarrativa della differenza e della distanza.

25. P. 265. Nel contesto di questa citazione vengono nominati anche Baudrillard e Popper, e sebbene non venga menzionata nessuna opera in particolare, è possibile che la Covito conosca *De la séduction* di Baudrillard (Paris, Galilée, 1979). Rebecca Medel è un'artista tessile di fama internazionale, che insegna negli Stati Uniti presso la Tyler School of Art, *cf.* : <[www.pewarts.org/99/Medel](http://www.pewarts.org/99/Medel)> (sito consultato il 12 novembre 2004).

Colophon:

Susanne Kleinert, "I miti della seduzione nei primi due romanzi di Carmen Covito", /Cahiers d'études italiennes/ 5: Actes du colloque "Évolution de l'image de la séduction dans la littérature contemporaine italienne", Università Stendhal – Grenoble 3, 25-26 novembre 2004 (2006), pp.139-150

Tutti i diritti riservati