Seduzione e trasgressione in *La controfigura* di Libero Bigiaretti

Alfredo Luzi

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/812>

DOI: 10.4000/cei.812

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 settembre 2006

Paginazione: 45-56

ISBN: 978-2-84310-086-4

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Alfredo Luzi, «Seduzione e trasgressione in *La controfigura* di Libero Bigiaretti», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 5 | 2006, online dal 15 mars 2008, consultato il 27 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/812> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.812>

SEDUZIONE E TRAGRESSIONE IN *LA CONTROFIGURA* DI LIBERO BIGIARETTI

Alfredo Luzi
Università di Macerata

CAPRONI — “Si può dire anche questo: / ogni congiungimento erotico / è, per interposto corpo, / un incesto”.

BIGIARETTI — “Innamorarsi non è altro che accumulare false interpretazioni e invenzioni e miti intorno alla persona amata: quando, con la ragione, la si restituisce alla sua realtà e perfino al suo aspetto, l'amore se ne è già andato” (*Schedario*).

Per lungo tempo, almeno fino alla metà degli anni '60, gli studi sulla dimensione amorosa e sui meccanismi della seduzione hanno avuto anche in Italia un'impronta marcatamente freudiana, basata sul principio che tutte le manifestazioni sentimentali dell'uomo rinviavano ad una forma di “sesso inibito” in cui gioca un ruolo fondamentale il complesso di Edipo che seleziona la dinamica della rimozione tra tendenze libere e tendenze ostacolate. In effetti la lettura delle opere di Freud in Italia è stata frammentaria, e forse non indenne da alcuni fraintendimenti, dovuti anche al fatto che la traduzione integrale della produzione freudiana risale ai primi anni '90. Questa linea ermeneutica ha trovato conferme negli anni successivi con gli studi di Marie Bonaparte, il cui saggio *Eros, Thanatos, Chronos. Ricerche psicanalitiche sull'amore, la morte, il tempo* è stato pubblicato dalla Guaraldi nel 1973 ed ha avuto i suoi sviluppi soprattutto con i lavori di Igor Alexander Caruso (il suo *La separazione degli amanti. Una fenomenologia della morte* è stato pubblicato dalla Einaudi nel 1988) e di Christian David (*L'état amoureux* pubblicato in Francia da Payot nel 1971 è stato tradotto col titolo *La dimensione amorosa. Studio psicanalitico sull'amore* nel 1982 per i tipi della casa editrice Liguori di Napoli).

Ma già Erich Fromm, analizzando il tema del narcisismo, sia in *L'arte di amare*, 1952 (Il saggiatore, Milano, 1971) sia in *Psicoanalisi dell'amore* (orig. *The Heart of Man*, 1964), pubblicato da Newton Compton nel 1981, aveva preso le distanze dalla posizione freudiana illustrando, col metodo psicosociologico, la differenza tra amore e sesso, che è anche il perno attorno a cui ruota la teoria di Theodor Reik, illustrata in *Psicologia dei rapporti sessuali*, 1966 (Feltrinelli, Milano, 1968). Il testo presenta interessanti suggestioni interpretative anche in prospettiva letteraria, soprattutto quando insiste sulla genesi dell'immaginario soggettivo messo in atto dal desiderio:

Innamorarsi significa quindi catturare un'immagine. L'oggetto è creato prima che appaia, si trova già nella immaginazione prima di manifestarsi nella realtà [...]... Innamorarsi significa incontrare l'immagine sognata.¹

Questa attenzione alla dimensione iconica è ribadita in uno dei saggi che più di tutti ha contribuito ad avvicinare la saggistica sulla psicologia affettiva alla letteratura. Mi riferisco a *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes, pubblicato in Francia nel 1977 e uscito in Italia da Einaudi nel 1979. Barthes associa il processo affettivo alla organizzazione comunicativa dei sentimenti e sottolinea la funzione dell'immagine interna che l'innamorato elabora come "oggettivazione" della propria interiorità:

Decidendo di rinunciare allo stato amoroso, il soggetto si vede con tristezza esiliato dal proprio Immaginario.²

Vent'anni prima Georges Bataille, pubblicando nel 1957 *L'érotisme* (Le Monde, Paris; in Italia tradotto nel 1976 per Mondadori), aveva impostato la sua analisi sull'asse oppositivo fuori/dentro entro cui ogni individuo agisce, anche a livello affettivo, e, secondo Bachtin letterario, dimostrando che

l'erotismo è uno degli aspetti della vita interiore dell'uomo. Non deve ingannarci il fatto che esso tende senza posa alla scoperta di un oggetto di desiderio posto al di fuori. Ma questo oggetto corrisponde all'interiorità del desiderio. In realtà, si opta per un oggetto rispondendo sempre alle proprie personali esigenze.³

Un deciso spostamento verso le problematiche sociali dell'amore e della seduzione si è registrato a partire dalla pubblicazione del saggio di Jean

1. Reik T., *Psicologia dei rapporti sessuali*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 105.

2. Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p. 87.

3. Bataille G., *L'érotisme*, Milano, Mondadori, 1976, p. 35.

Baudrillard, *De la séduction*, nel 1979, ma pubblicato in Italia da Cappelli solo nel 1985, *Della seduzione*.

Baudrillard rifiuta il concetto di seduzione come processo interno della sessualità e insiste invece sul suo valore di “artificio del mondo”, di gioco rituale:

Gioco mobile, di cui è falso supporre che sia solo strategia sessuale. Strategia di spostamento, piuttosto (*se-ducere*: trarre in disparte, far deviare dalla propria strada), confusione sviante della verità del sesso: giocare non è godere. C'è in questo una specie di sovranità della seduzione, che è una passione e un gioco dell'ordine del segno; e a lungo andare è lei a vincere perché è un ordine reversibile e indeterminato.⁴

Inserendo la sessualità nella categoria della produzione, Baudrillard denuncia la reificazione capitalistica del mondo contemporaneo, in cui la produzione mette tutto in evidenza, mentre la seduzione “porta via qualcosa all'ordine del visibile” (p. 53). Viviamo in una “economia del sesso”, definito da Baudrillard come “la forma abolita e disincantata della seduzione” (p. 64).

Siamo una cultura dell'eiaculazione precoce. Ogni seduzione, ogni modo di seduzione, che è un processo altamente ritualizzato, sbiadisce sempre di più dietro l'imperativo sessuale naturalizzato. (p. 57)

Sulla linea sociologica di Baudrillard, ma con un persistente fondo metodologico di stampo psicanalitico, si collocano i saggi di Aldo Carotenuto. Riprendendo argomenti già trattati nel volume *Eros e Pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, (Bompiani, Milano, 1988) egli, in *Riti e miti della seduzione* (Bompiani, Milano, 1994), definisce la seduzione come “una costante della nostra intera esistenza, la trama stessa del nostro entrare in contatto, in sintonia col mondo”,⁵ ma nello stesso tempo considera la seduzione una sorta di “messa in scena” che si basa sull'illusione da parte dell'innamorato, di essere sedotto da qualcuno: in realtà ciò da cui si è sedotti è una propria immagine interiore. “Il più grande errore che possiamo commettere è pensare che l'altro ci abbia sedotto”.⁶

Negli ultimi anni poi i punti di contatto tra studi di psicoanalisi, di psicologia sociale, di sociologia e analisi della scrittura letteraria si sono infittiti. Mi limito, in questa prospettiva, a segnalare il contributo di nuovi apporti interpretativi offerto dalla semiotica delle passioni (Fabbri, Sbisà, Pezzini) e in ambito filosofico dal bel saggio di Remo Bodei, *Geometria*

4. Baudrillard J., *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1985, p. 36.

5. Carotenuto A., *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994, p. 1.

6. Id., *Eros e Pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Milano, Bompiani, 1988, p. 47.

delle passioni (Feltrinelli, 1991), con ricadute politico-sociali orientate nel senso di una nuova etica basata sull'equilibrio tra ragione e passione.

Questa introduzione in parte bibliografica e in parte metodologica è una sorta di giustificazione della griglia di lettura con cui, secondo i principi della teoria della ricezione, ho riletto oggi, dopo tanti anni e dopo una serie di letture sul discorso amoroso, *La controfigura* di Libero Bigiaretti.

Il romanzo, pubblicato nel 1968 da Bompiani, è la storia in prima persona di un trentunenne, sposato con una ventenne, che, in vacanza a Sveti Stefan, vive una esperienza sdoppiata: mentre accetta annoiato la consuetudine matrimoniale e i riti collettivi dell'estate, il suo desiderio erotico è tutto proiettato verso la figura della suocera quarantenne di cui avverte la mancanza. Le prime due parti del romanzo, in cui alcune inserzioni prolettiche svolgono la funzione allusiva di un tabù che, in quanto tale, deve essere censurato, sono di fatto un progressivo avvicinamento, per assenza, alla agnizione dell'oggetto del desiderio. Nella terza parte, il protagonista riesce con una buona dose di aggressività a vincere almeno per un attimo le resistenze della suocera che ha raggiunto la coppia in vacanza, mentre sua moglie è dedita ad un raffinato gioco di seduzione con uno sconosciuto. Ma le convenzioni sociali, le regole collettive trasformeranno la temporanea vittoria del desiderio in sconfitta sociale. La quarta parte, ambientata a Roma e strutturalmente funzionale, con la sua anacronia, ad uno spostamento spazio-temporale (fine della vacanze, ritorno in città), registra l'*à rebours* della infatuazione che era stata avviata proprio dal conflitto tra la bellezza muliebre e lo stato sociale acquisito di "mamma" ("la tua bellezza era una stortura, mi faceva quasi ribrezzo [...] il ribrezzo è diventato voglia"⁷), il progressivo passaggio del protagonista dall'attrazione al disgusto conseguente al rifiuto della suocera di trasformare in realtà le sue elucubrazioni erotiche. La prospettiva torna ad essere quella della deludente normalità, la mano della suocera che era stata motivo di eccitazione erotica riprende la sua connotazione banalmente materna.

Nei materiali originali, manoscritti e dattiloscritti, relativi al romanzo, depositati presso il Fondo Manoscritti degli scrittori del Novecento all'Università di Pavia, è documentata in un appunto manoscritto la data di composizione: "incominciato a Sveti Stefan nell'agosto '63 (ritrascritto poi nel 67-68)".⁸ La genesi narrativa ha dunque, come spesso avviene nelle opere di Bigiaretti, una forte marca autobiografica:

7. Bigiaretti L., *La controfigura*, Milano, Bompiani, 1968, II ed., p. 92.

8. Preziose indicazioni metodologiche e suggestioni di lettura critica ho tratto dall'ampia

L'inizio di questo libro è assolutamente vero. Descrivo questo tipo che sta sdraiato sulla spiaggia di Sveti Stefan [...]... era un uomo così, non lo so, che io osservavo con attenzione [...]... Il giovane si è sposato con questa ragazzina diciassettenne o diciottenne. Invece poi appare una donna quarantenne, matura, esperta, bella.⁹

Ma l'analisi delle varianti dei diversi abbozzi riserva anche qualche sorpresa, sia per quanto riguarda una suggestione citazionale, sia per quanto riguarda il contesto storico di produzione del volume. In una stesura, poi cassata nella edizione definitiva, il protagonista, parlando di Nora, fa esplicito riferimento non solo alla *Lupa* verghiana (fonte letteraria da collocare però accanto a *Il sosia* di Dostoevskij ed altri romanzi centrati sul tema del doppio o dello sdoppiamento) ma anche alla rappresentazione teatrale del testo verghiano da parte di Anna Magnani, che probabilmente aveva colpito in quegli anni lo scrittore.

Dal romanzo è stato tratto anche un film dallo stesso titolo, prodotto dalla Claudia Cinematografica, e interpretato da Lucia Bosè, Eva Aulin, Jean Sorel, Marilù Tolo.

Sul piano più strettamente letterario, *La controfigura* è la storia di una seduzione trasgressiva ambientata in un'atmosfera di vacanza, uno spazio intessuto da un continuo gioco di tante altre possibili seduzioni, tra finzione e reale esistenziale, cosa di cui è consapevole lo stesso protagonista-narratore quando afferma che "la vacanza si svolge su due piani distinti e separati: nelle apparenze e nella realtà".¹⁰ E non a caso i personaggi femminili, Lucia, la figlia, e Nora, la madre, vivono nel mondo della moda e del cinema, in quei luoghi in cui certo l'apparire conta molto più dell'essere. Si tratta di una vita-gioco in cui un ruolo fondamentale è svolto dal corpo come icona della identità tutta esteriore e come occasione erotica (per Lucia: "Il suo talento è il suo corpo, la sua intelligenza è tutta nella sua capacità di seduzione", p. 106).

Il punto di partenza della strategia narrativa in questo romanzo sta nel collocare il protagonista in un sistema antinomico e complementare di lontananza-vicinanza. La differenza d'età tra marito e moglie giustifica la ricerca di un meccanismo compensatorio nella figura della suocera che nella sua maturità risulta molto più attraente e completa agli occhi del

ricerca condotta da Carla Carotenuto nell'elaborazione della tesi di laurea dedicata a *Un discorso amoroso in Libero Bigiaretti*, Università di Macerata, 1995.

9. Salaets H., tesi di laurea su *Libero Bigiaretti: l'uomo e lo scrittore*, appendice, Katholieke Universiteit Leuven, 1988.

10. Bigiaretti L., *op.cit.*, p. 36.

genere, succube inconsapevole di una pulsione edipica. In verità figlia e madre costituiscono un sistema unitario del doppio determinato dal rapporto verticale in cui somiglianze e differenze, origine comune e separazione, convivono. E la rottura delle convenzioni, l'infrazione al divieto sociale, vengono motivate da quella che, psicanaliticamente, potremmo chiamare "nostalgia di completezza":

Io, trentenne, guardate come mi trovo bilanciato, in perfetto equilibrio tra la ventenne e la quarantenne. Che siano madre e figlia è un puro accidente. Io non sono consanguineo né dell'una né dell'altra; essere suoceri o generi poi è un grado di parentela convenzionale: in nessun caso possono inquietarmi i ricordi culturali relativi all'incesto. (p. 109)

Il protagonista, nei primi due capitoli del romanzo, utilizza la sua immaginazione, cioè la sua facoltà di costruirsi un sistema fittizio e alternativo di realtà ("dietro le palpebre chiuse vedo ciò che voglio vedere", p. 125), per attivare un processo di sdoppiamento o raddoppiamento della identità della giovane moglie. Nora è di fatto, fino al suo arrivo a Sveti Stefan, una icona mentale ontogenetica che si alimenta nell'immaginario del soggetto attraverso la realtà del vissuto di Lucia. Il protagonista ammette di "far l'amore con Nora per l'interposta persona di Lucia" (p. 53), "lo scambio di persona è avvenuto per sovrapposizione e dissolvenza di immagini diverse e coincidenti" (p. 87), "quando chiamo il suo nome lo traduco dal tuo" (p. 91), "poi ho capito la complementarità dei contrari" (p. 93), "l'amplesso con Lucia il più delle volte è sostitutivo" (p. 96), "la parte per il tutto; è sua figlia" (p. 99), "tale la madre, tale la figlia" (p. 127).

Le due donne sono personaggi nello stesso tempo speculari, in cui l'opposizione dei caratteri è così marcata da suggerire una unità latente, e complementari, in cui l'integrazione armonica dei tratti caratteriali allude ancor più a una fusione tendenziale delle identità.

La figura femminile diventa perfettamente interscambiabile in quanto Lucia può essere sostituita con Nora, la quale, proprio come nel ruolo cinematografico della controfigura cui sono affidate le scene più pericolose, "interpreta parti che Lucia non sa fare" (p. 22). Come ha affermato Luigi Silori:

La giovane non può mai abbandonare lo stereotipo in cui è stata concepita, mentre la donna matura gode di una libertà incondizionata e può a suo piacimento – o, meglio, a piacimento del regista – uscire dal registro.¹¹

11. Silori L., *Invito alla lettura di Bigiaretti*, Milano, Mursia, 1977, p. 87.

L'altro diventa occasione di spostamento e transfert. La copula serve per accedere alla realtà altra, quella vissuta nel desiderio, nella passione erotica insoddisfatta:

Per abitudine e per ozio l'abbraccio, la rovescio, la scopro; le sono sopra con slancio diventato subito animoso, come volessi trapassarla, toccare quella che sta dall'altra parte, che sta oltre Nora. La quale rovescia gli occhi usando quelli di Lucia, scoprendo i denti che appartengono a Lucia. Sapore, alito, odore di Nora traspirano dal corpo di Lucia.¹²

L'immaginazione percorre ininterrottamente un andirivieni tra fuori e dentro, intessendo un gioco tra realtà costrittiva e libertà di desiderio che adombra nel sistema oppositivo similarità/contrasto, antagonismo/cooperazione, il tema archetipico di Anfitrione. Tralasciando l'elencazione statistica delle frequenze isotopiche relative alla costruzione interna di immagini alternative al reale, sarà sufficiente sottolineare, ad es., la modalità di inserimento del tema della metamorfosi come traccia del potere di trasformazione dell'essere e dell'identità soggettiva:

Più di una volta, pensandoci a freddo, ho provato il desiderio di metterla incinta per vederla lievitare, dilatare, gonfiare, di settimana in settimana. Per poter dire che sono stato io a trasformarla: forse ogni giorno le prenderei la misura del ventre, segnerei i dati su un registro, poi disegnerei il diagramma, preciso, su carta millimetrata, della sua gravidanza: avrei l'equivalente grafico di un mio potere su di lei, il tracciato dell'aumento rassicurante dei nostri affari. [...] Può darsi che nel frattempo il corpo, gli indumenti e i modi di Lucia diventino quelli di una vera donna. Ma una vera donna non so figurarmela altro che assolutamente simile a Nora. (p. 43)

Sia il tema della coppia sia il tema della proiezione in una realtà altra sono ricorrenti nell'intera opera di Bigiaretti. Ma in questo caso si tratta di una doppia coppia, quella formata da marito e moglie e quella costituita da figlia e madre ed è questo raddoppiamento a mettere in discussione l'ordine apparentemente lineare di una vita senza scosse e senza sorprese (spesso l'io narratore dichiara di essere annoiato).

Proprio l'esistenza di censure, di divieti, di ostacoli imposti dal sistema sociale, sentiti come limite alla propria libertà individuale, attiva il meccanismo di seduzione che si configura come affermazione della energia vitalistica primordiale.

Le pagine de *La controfigura* contengono lunghe sequenze relative all'incrocio delle dinamiche seduttive tra i vari personaggi del romanzo. Ma quelle strutturalmente più significative sono due, inserite nel terzo

12. Bigiaretti L., *op.cit.*, p. 24.

capitolo, in presenza dell'oggetto del desiderio: una in cui si descrive un tentativo di bacio sulla bocca rifiutato da Nora mentre il protagonista l'abbraccia e l'accarezza durante un bagno in mare; l'altra in cui la strategia seduttiva per giungere al possesso sessuale si trasforma in lotta fisica, in un pugilato in cui il vincitore, un attimo dopo la vittoria, è il vero sconfitto:

Slaccio, rompo tutto il resto. Ella scatta di nuovo come una furia, e anche io, adesso, sono una furia. Non voglio il match pari o la vittoria ai punti, voglio il K.O.

La cosa alla fine accade, accade confusamente, senza episodi o particolari precisi. Il mio piacere è tutto nella coscienza che lo sto provando. (p. 139)

Applicando il metodo della semiotica delle passioni e utilizzando la terminologia di Bodei che chiama i desideri passioni d'attesa potremmo utilizzare queste due sequenze come modelli attanziali del gioco conclusivo della narrazione che si instaura tra il volere del protagonista, e, in progressione, in entrambe le situazioni, il non volere, volere, e non volere definitivo di Nora.

A livello macrostrutturale si potrebbe delineare il seguente schema attanziale:

Soggetto = protagonista, l'io narrante

Oggetto = Nora

Aiutante = in senso lato la vacanza

Oppositore = Nora e le convenzioni sociali e morali (il matrimonio, l'incesto sociale)

Destinatore = amore, impulso sessuale

Destinatario = protagonista

In questa prospettiva la seduzione messa in atto dal protagonista corrisponde a quella definita da Carotenuto "strumentale", in quanto "consiste nel manipolare l'altro riducendolo a uno specchio, o anche nel cercare fuori di sé, nell'altro qualcosa di già noto in quanto nostro, nel proiettare cioè sull'altro un nostro fantasma, un sembiante del nostro teatro interiore".¹³ A conferma comunque della immaturità psicologica del personaggio.

La realizzazione della pulsione sessuale dovrebbe determinare quella che Mauron ha chiamato "fantasia di trionfo"¹⁴ sulle costrizioni del reale ma in questo caso la conclusione del romanzo è di tipo disforico, con il trionfo della realtà e impossibilità della uccisione simbolica e rituale dell'oggetto del desiderio.

13. Carotenuto A., *Riti e miti della seduzione*, op. cit., p. 127.

14. Vedi Mauron C., *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964, pp. 104-107.

Il tema della seduzione è sviluppato nella ricca gamma di tematiche complementari che gli studi sull'erotismo hanno individuato come funzionali del processo di attrazione. In primo luogo la vista come strumento di focalizzazione del corpo che è causa dell'eccitazione sessuale. Lo sguardo è qui utilizzato come sistema comunicazionale alternativo alla parola, anche per la forte componente di ambiguità che esso comporta. È tutto uno spiare, guardar di soppiatto, ammiccare, concentrarsi su un particolare, fino a quella forma di voyeurismo collegata ai momenti di tentata seduzione ammessa dallo stesso io-narratore ("guardo il suo ventre, l'ombelico, le lunghe gambe che sforbiciano. Non è come guardare sulla spiaggia: è un guardare di frodo, come dal buco sulla parete di una cabina"¹⁵).

In connessione con lo sguardo lo strumento di seduzione per eccellenza diventa il vestito, proprio per l'ambivalenza tra copertura e nudità sottolineata anche da Barthes, da Pasini, Galimberti, Carotenuto, che nell'abito, soprattutto femminile, individuano non tanto l'ostacolo quanto il mezzo attraverso il quale si realizza il denudamento fisico e simbolico dell'altro da sé:

La tunica gialla è di lei, ha le braccia nude, le mani reggono le falde di un grande cappello di paglia. Poi se lo toglie per tendere le braccia verso di noi, cinquanta metri prima del necessario. Le sue braccia declamano un brano di ritrovamento, recitano una scena di agnizione, mimano un appassionato anelito di abbracciare qualcuno: Lucia, me, o l'intera colonia villeggiante, l'intera sponda orientale dell'Adriatico. (p. 82)

Incapace di realizzare il suo progetto di ribellione, di sfida alle regole della collettività, il protagonista del romanzo si dedica ad una minuziosa focalizzazione interna della propria situazione affettiva, autogiustificando la sua passione per la suocera come il riscatto delle libere pulsioni animali dai lacci della ragione umana che invece esercita un costante controllo sulle azioni degli individui, ma anche trovando le motivazioni sociali della sua sconfitta:

Ma chi segue fino in fondo i propri impulsi? Gli uomini anche travolti dalla passione non smettono di ragionare; se si ammazzano seguono un ragionamento, un proposito di vendetta. I cani si sanno essere innamorati. [...] Non conoscono divieti e convenzioni morali e sociali. Invece quali complicazioni se a me piace Nora, oltre che Lucia, e se a Lucia piace anche il barbuto, e forse le piace anche Roger, e l'anno passato le piaceva un certo Simone. (pp. 53-54)

15. Bigiaretti L., *op. cit.*, pp. 112-113.

Nel romanzo sono presenti molti soliloqui in cui il soggetto narrante affronta il rapporto tra corpo e mente, tra passione e malattia, tra erotismo e morte.

Sulla linea delle riflessioni di Bataille, la violenza del desiderio insoddisfatto del protagonista, ineliminabile dalla esternazione della passione, assume i caratteri della primordiale corporeità e viene convogliata in una sorta di cannibalismo erotico:

Lo stesso nome ingombra il mio fegato, occupa il mio stomaco, tatua il mio sesso. Sogno te, mangio te, digerisco te, e, naturalmente, mi accoppio con te (p. 91),

che si riscontra già nella fase preliminare della strategia seduttiva (“non sono il primo che la guarda come un cannibale affamato”, p. 105).

L'*eros* determina per induzione la presenza di *thanatos* come elemento complementare e contrario della coppia oppositiva. La morte, il desiderio di annullamento, il rifiuto all'esistenza per intollerabilità della *passio*, assumono in questo romanzo una duplice concretizzazione. Talvolta si riscontra un atteggiamento introiettivo che ha i caratteri del masochismo:

Bisognerebbe morire sul serio, e non per modo di dire, ogni volta che ci si sente stretti dalla passione, annodati ferocemente ad essa. Morire qui, accanto alla mia sposa ignara, crepato per fame d'amore. [...] Può bastare un morto solo per capire che la morte è niente, è un no e basta, un niente che si mette al posto di un tutto. (pp. 48-49)

Talaltra la pulsione all'annientamento, favorita dalla gelosia, è proiettata tutta verso l'oggetto del desiderio, percepito come ostacolo alla realizzazione del progetto seduttivo:

Tento di scherzare su un gesto che potrei compiere davvero. Da quando sei arrivata qui hai acceso la miccia di un meccanismo distruttivo. Ho voglia di distruggerti. (p. 98)

Penso che l'ammazzerò sul serio. Il mio vero desiderio ora si propone come desiderio di distruggerla fisicamente, con la morte, meglio di quanto mi riuscirebbe con l'altro modo. Credo di volere proprio questo: distruggerla, annullarla, cancellarla come si cancella un segno sbagliato. (p. 174)

La presenza di queste tematiche è una sicura traccia della modernità della scrittura di Bigiaretti che sembra appunto conoscere all'altezza di quegli anni le più aggiornate problematiche sul discorso amoroso.

L'esperienza della sessualità non omologata dal contratto sociale è sentita dal protagonista come una forma di trasgressione dei divieti sia esterni (la collettività) che interni (le inibizioni). Egli scarica le sue frustrazioni utilizzando l'infatuazione amorosa nata da una forma di familiare perturbante come spazio di libertà da conquistare contro le convenzioni, senza

però liberarsi da una buona dose di maschilismo che filtra soprattutto nelle ultime pagine quando, con un tipico meccanismo di proiezione di colpa, egli si autoassolve rimproverando Nora perché “ha agito da putтана” (p. 169). Ma la sua ricerca di autenticità, il suo fastidio per il “galateo inconscio delle passioni” (p. 88), se da una parte possono essere letti come una forma di liberazione sessuale, dall’altra non sciolgono l’enigma dell’intreccio verità/finzione che si annida nella seduzione e in prospettiva più ampia in una società che andava rapidamente verso una feticizzazione dell’immagine.

Il romanzo è tramato dall’arcitema della maschera, emblema dell’ambiguità e dell’inautenticità della società contemporanea, confusa tra apparenza e realtà, tra finzione e verità. Non solo la vicenda è ambientata nel mondo della moda e del cinema (Nora è “una diva mancata degli anni ’50”, p. 129) ma lo sdoppiamento tra realtà e immaginazione favorisce una percezione degli eventi fortemente teatralizzata (“infine quella scena madre, senza antefatto e senza epilogo, che vado progettando da tempo”, p. 9; “all’improvviso la mia memoria zelante mi suggerisce che questa scena la conosco, l’ho già vista, è stata immaginata e compiuta. Mi sento un filodrammatico che inciampa nella interpretazione di un vecchio dramma”, p. 174). I personaggi, invischiati in una rete di reciproche seduzioni ed incerti tra censura ed eversione, non fanno altro che fingere. Il trucco pesante con cui Lucia e Nora si dipingono il volto svolge la stessa funzione di occultamento dell’assunzione, da parte dell’io narrante, di una fisiognomica di circostanza: “Per fargli piacere, mi adatto sul viso una maschera simile alla sua, una maschera furbesca e stupida” (p. 110).

Di fronte al principio di realtà, il principio di piacere condensato nell’erotismo riesce solo per un attimo (“il mio piacere è tutto nella coscienza che lo sto provando”, p. 139) a far accedere ad una assoluta libertà individuale ma non si configura, per dirla con Carotenuto, come “la modalità che gli esseri umani hanno sviluppato per imparare a infrangere i divieti”.¹⁶

Il principio di realtà riprende il sopravvento nel riemergere del tabù sociale dell’incesto e nella cortesia, tutta formale e conformista, quasi compassionevole, della suocera che invita lo spasimante... a capire e a parlarne:

“Sei proprio un folle” dice Nora rinfrancata dopo che io ho rimesso il ciottolo dove si trovava. Fa un gesto verso la mia testa come per passarmi una mano sui capelli, al

16. Carotenuto A., *Eros e Pathos. Margini dell’amore e della sofferenza*, op. cit., p. 78.

modo che si usa con i ragazzini. E' una mano materna la sua; la mia, che si appoggia adesso sulla sua spalla, senza violenza, è incestuosa e disgustata. Tutto il mio corpo è disgustato, o indifferente. Mi sento come l'avessi ammazzata sul serio e aspettassi la Polizia [...]. Quando sono sulla porta, mi chiama per nome, e appena mi volto mi regala un sorriso, come si regala un po' di denaro al fattorino, poveraccio, che ha portato un pacco pesante. Si aggiusta il foulard, ch non si vedano i bigodini. Ripete il mio nome e dice:

“Suvvia, non prenderla cos. Devi capire... Vieni un altro giorno. Parleremo...”¹⁷

Nell'anno della contestazione studentesca, della immaginazione al potere, delle lotte femministe, della liberazione sessuale, delle gonne sempre pi corte, Bigiaretti ci propone la storia di un personaggio attratto s da un mondo in apparenza reso pi libero, in cui la coppia, la famiglia, i legami parentali, i ruoli sociali, hanno perso ogni valore e anche la temporalit trasformata in un eterno presente:

Sembra ignorare che a questo mondo non esistano pi madri, n suocere, n nonne, n figlie, n nipoti. Viviamo in una societ indifferenziata nel sesso e nell'et. Svgliati, Roger, cerca di capire che se anche hai una quindicina d'anni meno di lei, Nora una tua, una nostra coetanea. Chi contemporaneo anche coetaneo: tutti siamo reciprocamente utilizzabili ai fini sessuali” (p. 133),

ma vittima in fondo ancora della forza ancestrale del complesso d'Edipo.

Un romanzo, *La controfigura*, che rientra a pieno titolo in quell'universo semantico definito da Fusillo:

Quello dell'identit e dei suoi turbamenti, che costituisce una sorta di dimensione fondamentale della letteratura: del suo incrinare i ruoli sociali e sessuali prefissati, del suo sovvertire le logiche dominanti, della sua tendenziale regressivit (aspetti che si sono fatti pi acuti nella nostra et postfreudiana)¹⁸.

17. Bigiaretti L., *op. cit.*, p.175.

18. Fusillo M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p.21.