DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 7, n. 1 (2026): Misoginia

Corpo: umori, balsami, veleni e monstra

Il doppio femminile in Moravia e Buzzati: il caso di Cecilia e di Laide contro la visione indifferente e patriarcale-borghese del rapporto d'amore

Francesca Hartmann

Università di Modena e Reggio Emilia
Corresponding author e-mail: francesca.hartmann@unimore.it

Abstract

Il contributo mette a confronto la rappresentazione del femminile in Moravia e Buzzati attraverso Cecilia e Laide, figure che smascherano la visione patriarcale-borghese del rapporto d'amore. In Moravia l'uomo vive il rapporto tramite possesso e fallimento, mentre la donna, seppur oggettificata, incarna una concretezza che sfugge al dominio maschile. In Buzzati l'amore diventa malattia: Laide, figura ambigua e mitica, trascina Dorigo in un'ossessione che ne rivela la fragilità. Entrambi gli autori mostrano come il potere maschile sia compensatorio e come il femminile, anche se marginalizzato, resti irriducibile e determinante.

The analysis compares the representation of women in Moravia and Buzzati through Cecilia and Laide, figures who unmask the patriarchal-bourgeois view of romantic relationships. In Moravia, men experience relationships through possession and failure, while women, although objectified, embody a concreteness that escapes domination. In Buzzati, love becomes an illness: Laide, an ambiguous and mythical figure, draws Dorigo into an obsession that reveals male fragility. Both authors show how male power is compensatory and how the feminine, although marginalised, remains irreducible and decisive.

Keywords

Alberto Moravia, Dino Buzzati, patriarchal-bourgeois view, representation of women, female otherness, possession and desire, objectification, romantic obsession, male ineptitude, lovesickness, mythologization of the feminine, misogyny, identity and power

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

1. Moravia: la categoria del possesso come risposta al vuoto esistenziale

> Se vuoi tutta la mia opinione ti dirò che sono quelle signorine lì che diventano in maggior numero tra tutte buone madri e buone mogli: non è ad esse che si può elargire il voto politico… Io penso che l'ingenuità d'anima sia molto diffusa tra le donne italiane anche tra quelle che non sembrano averla.[1]

Quando mette nero su bianco le parole qui sopra riportate, Moravia non ha ancora scritto *Gli Indifferenti*. Le signorine della borghesia italiana, simbolo della donna educata secondo i modelli convenzionali dell'epoca – pudica, rispettosa delle norme sociali, controllata nei gesti e nel pensiero, ma priva di autentica coscienza morale e intellettuale – riflettono il vuoto spirituale e la mancanza di autonomia della classe media borghese. Il sessismo di Moravia, che si spinge a non contemplare l'estensione del diritto di voto alle donne, non soltanto tesse le fila di una forma di pregiudizio misogino che, tra l'altro, è parte non secondaria della sua opera, ma anche, nell'esprimere una profonda sfiducia nei meccanismi elementari del suffragio universale, ribadisce la condizione subalterna del femminile a una gerarchia affettiva, politica e sociale di cui l'uomo detiene il potere. Il postulato per cui le donne, così come in generale tutti i soggetti considerati deboli nelle virtù analitiche o speculative o politologiche, farebbero danno a sé stesse se, votando, decidessero della propria vita e delle proprie condizioni, rappresenta una variante del classico scenario che vede il popolo ridotto a gregge; incredibilmente superficiale poi l'assunto, di remota memoria, che le donne difettino del raziocinio minimo[2] per andare alle urne. In tal senso, nella rappresentazione democratica di un popolo che ha libertà di scegliere tramite il voto, un popolo che, però, è burattino, incapace quindi di guidarsi in autonomia all'emancipazione, ecco la necessità piuttosto di una guida meglio dotata, che supplisca alle sue carenze.
L'ingenuità d'anima che pare in questo discorso caratterizzare esclusivamente il genere femminile non è altro, dunque, che la metafora nazionale di una superficialità morale che va di pari passo con un perbenismo ipocrita. L'apparente freccia scagliata contro profumi e capelli, abiti firmati e buone madri e buone mogli è in realtà una critica indiretta alla società italiana, che educa le donne a essere orpelli di un cortocircuito nel quale l'ossequio e la devozione al loro corpo e al loro animo non sono che emanazione e intrinseco bisogno di un sistema centrato sull'uomo. Almeno in apparenza, quella distorsione concettuale a portata di mano del maschio che non si fa domande.
Non è necessario far troppa fatica per individuare tra le righe moraviane il dipanarsi in varie forme di quella dinamica di mancanza di accettazione dell'altro come realtà stessa e non come proprio possesso, seguendo i diversi e al tempo stesso abitudinari binari di chi tali meccanismi li osserva quotidianamente. Dopo la pubblicazione de *Gli Indifferenti* (1929) Arnaldo Mussolini scrive così:

> Vorremmo sapere se la gioventù italiana deve leggere i libri di Dekobra, inventore di facili avventure decadenti, di Remarque, distruttore della grandezza della guerra, e di Moravia, negatore di ogni valore umano.[3]

Nello spogliare i suoi personaggi di ogni principio estraneo al profitto e alla virilità del porsi, da un lato Moravia viene accusato dalla critica di antiborghesismo – ipotesi dopotutto non menzognera –, dall'altro di fascismo, da parte di chi in lui ha per troppo tempo visto il letterato *bohémien* distante dalle dinamiche umane nel senso puro del termine. Provenendo da un ambiente certamente borghese che lo influenza se non nell'anima certo nei modi, saranno poi il suo occhio critico e il rapporto amore-odio con la madre – non a caso una donna – a portarlo a smontare e a disarmare la vita di convenzioni, di abitudini e di inutili schemi di quel mondo romano borghese.
Idolo controverso dei sessantottini che l'hanno accusato di essersi macchiato di convivenza col sistema borghese, nel 1974 Moravia subisce gli attacchi di un gruppo di femministe milanesi guidate da Liliana

Caruso e di Bibi Tomasi, le quali, in un libro, analizzano il ruolo della donna espresso dalla penna di vari autori italiani: Vitaliano Brancati, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Leonardo Sciascia, Giuseppe Berto e Dino Buzzati sarebbero insieme con Moravia solo alcuni dei Padri della fallocultura, responsabili di descrivere il mondo della donna secondo una concezione definita «discriminante, razziale, umiliante e gonfia di pregiudizi»:[4]

> Con il suo ultimo libro *Un'altra vita,* [Moravia] è riuscito – scrivono le studiose – ancora una volta a nascondere il suo sessismo dietro la falsa veste del moralista, dell'osservatore neutrale di una realtà femminile caratterizzata da una oppressione pesante e senza sbocchi immediati. […] La donna di Moravia è sempre rimasta un essere passivo, idiota, ignorante, sensuale, docile strumento nelle mani degli uomini, così come i suoi protagonisti sono sempre rimasti violenti, sadici, presuntuosi, impotenti affettivamente, superdotati sessualmente. Per noi il limite di Moravia è proprio questo: l'immobilismo sul pregiudizio più antico e più immorale che la cultura abbia registrato, cioè quello sessuale, unito al qualunquismo che fa della sua una letteratura d'evasione deresponsabilizzante.[5]

L'autore romano rappresenterebbe perciò la donna solo nella condizione di totale subordinazione al volere maschile senza riuscire a opporvi resistenza, chiusa dalle barriere della passività. Gli uomini moraviani sarebbero, al contrario, emblema della virilità fallica tanto un tempo osannata dal regime quanto ora perpetuata nella neutralizzazione del problema di genere, nella banalizzazione della concretezza dell'evidenza, nel diniego del rivoluzionario punto di vista. Qualche anno dopo, in una lunga intervista a Carla Ravaioli, Moravia risponde così: «Lei sa – confessa – che sono stato attaccato in un libro femminista e definito un "padre della fallocultura": le autrici non hanno capito che le donne mi sono più simpatiche degli uomini, mi incuriosiscono e mi stimolano di più, nel descriverle mi sento perfino più sciolto, più libero».[6]
Pur potendosi trattare di una *captatio benevolentiae* che presupponga l'ovvietà di quanto affermato, non si può certo negare che nei testi l'articolazione di dialoghi tra i personaggi moraviani non risponda alle esigenze di affrontare la questione dell'amore, o di ciò che così si presenta, e dell'auspicabile e definitivamente irrisolto superamento di una concezione materiale di rapporto. Se ne *Gli Indifferenti* dovessimo analizzare il meccanismo del comportamento di Carla, giungeremmo alla banale conclusione, anche se ricca di sorpresa perché non immediata, che questo sarebbe lo stesso di quello di Michele: anch'ella per agire sfoggia la sua indifferenza, anch'ella per vedere se dal gesto nascerà il sentimento si ritrova arida e moralmente più afflitta. Ma la linea che lega la sua storia varia momento per momento di toni spirituali, mai ripetuta uguale. Indifferente e arida come Michele, ma eclettica e palpitante nella disperazione che la trascina a perdersi, esasperata d'ira, di antica angoscia e di pietà per sé stessa, con l'amara impotenza che affligge anche la sua anima. Perché anche quando tutto è perduto qualcosa sopravvive in lei, quel qualcosa che le impedisce, se non di guardare in sé, di porsi come etichettata vittima. La verità sta nel silenzio.
Puntualmente imprigionate nella categoria del doppio, nell'opera di Moravia sono solo le donne capaci di superare la condizione di *gettatezza* nel mondo e il sentimento di angoscia che ne deriva.
La figura della donna è colta nello storico capovolgimento dei modelli sociali fino ad allora consolidati, è un personaggio che non riesce a integrarsi nel nuovo tessuto sociale e rimane dunque sospeso, a metà tra i caratteri che tradizionalmente le vengono attribuiti e le nuove forme di nevrosi susseguenti all'affermazione del neocapitalismo.[7] Nonostante ciò, la consapevolezza dell'assurdità del reale si trasforma in soluzione positiva: la donna accetta il mondo così come si dà ai nostri sensi, lo riceve, anche carnalmente, fino a diventarne parte integrante, in una sorta di condizione primordiale in cui realtà e umanità sono un tutt'uno. La coscienza maschile sembra invece vivere una condizione di crisi perpetua: il mondo è sempre visto come alterità, limite invalicabile imposto dall'esterno. L'esistenza presuppone perciò una condizione passiva del soggetto. Riconducendo questo limite alla propria libertà intellettuale, l'uomo, nella rappresentazione moraviana, non riesce ad agire, né tantomeno a vivere: resta prigioniero dell'inettitudine, ancorato

alla propria sterile individualità. Da questa posizione ha origine l'antitesi primitiva che ritroviamo nei personaggi moraviani: l'io che non concepisce l'Altro da sé; l'io che fallisce in ogni sfera quotidiana che non può del tutto essere controllata; l'arte e il rapporto con la donna che viene innalzata quanto degradata a incarnazione dell'opera d'arte non riuscita e dunque correlata al fallimento.

La Noia esce nel 1960 per la prima volta a Milano. Lo sfacelo del mondo ipocrita borghese e l'ossessiva ricerca di sesso e di denaro – tratti caratterizzanti l'ultima produzione di Moravia che ha spinto alcuni critici a parlare di pansessualismo monocromatico[8] – sono i fili conduttori che portano alla stesura di questo romanzo, monologo tra urla e silenzi del protagonista Dino. Centrale è il problema del rapporto con la realtà attraverso la categoria del possesso, tipicamente borghese. Quella che Sanguineti aveva definito come «frustrata aspirazione a stabilire un vero contatto con gli oggetti e un vero rapporto con gli altri uomini»[9] si riferiva soprattutto ai due personaggi Michele e Dino. Per il collaboratore della Neoavanguardia, i due sembrano essere connessi da un filo che parte dal 1929 e arriva al 1960, essendo entrambi protagonisti di romanzi che esprimono la crisi del soggetto dentro le mutate coordinate storiche e culturali di inizio secolo e degli anni Sessanta.[10] L'invenzione di Cecilia nasce nella mente di un narratore che evidenzia sia una condizione critica, d'impotenza artistica e conoscitiva, sia un'attività critica in atto, percepite nella dinamica ambigua di una coscienza incapace di sottrarsi ai propri auto-inganni, e tuttavia sempre lucida, pronta a smontare dall'interno le proprie stesse mistificazioni.[11] Non molto diversa dalla condizione di Silvio di *L'amore Coniugale*, *La Noia* è appunto «la storia del crollo di un'ambizione insostenibile»,[12] quella del possesso sull'altro e sulla realtà. L'immagine della donna è interamente costruita secondo i dettami della prospettiva dell'uomo, il quale, essendo non solo il narratore ma anche il personaggio focale del racconto, è il filtro che colora di sé tutti gli oggetti del narrato. Cecilia condensa in sé una straordinaria concretezza, programmaticamente ricondotta alla sua corporeità, che ne domina incontrastata ogni comportamento, serrandola in una logica posta al di qua di qualsiasi moralità: una logica coatta, e quasi animalesca. L'ambigua femminilità di Cecilia esiste perché vista sempre in un'ottica di possesso da parte del protagonista che vorrebbe possederla come cosa, scavalcando la conseguente presa di coscienza dell'inevitabile umanità, esplorando l'irriducibile complessità femminile lontana da ogni schema razionalizzante. La generalizzazione del tipo Cecilia non nasce da un'evidente traduzione del personaggio in simbolo, ma dalla coerente filosofia della concretezza che, unendo natura e istinto, si esplica nell'amore che è ossessione sessuale e volontà di possesso totale: una volontà che si traduce nella constatazione disperante – ma nell'epilogo risolta positivamente – dell'assoluta trascendenza dell'Altro. Apparendoci come figura immediatamente ambigua, difficile da decifrare, al tempo stesso attraente e ripugnante, «era un disordine donnesco e bellicoso […] pareva sempre duplice, ossia donna e bambina nello stesso tempo; e non soltanto nel corpo, ma anche nell'espressione e nei gesti».[13]

La questione filosofica si sovrappone al tormento amoroso: diventando reale, Cecilia in un certo senso guarisce Dino dalla malattia della noia, che consiste proprio in una perdita di consistenza degli oggetti. Ma, al tempo stesso, proprio perché è pienamente reale, Cecilia mostra al massimo grado la propria irriducibile alterità, che la rende irresistibilmente e disperatamente attraente in quanto si sottrae a ogni tentativo di dominio e di controllo. Cecilia si sottrae alla noia, perché non è padroneggiabile, e proprio così alimenta l'amore. Nei primi capitoli, Dino vorrebbe lasciarla perché, sicuro di esser da lei amato, la trova noiosa. La realtà dell'assenza è ciò che rende desiderabile la realtà stessa: questo accade anche al protagonista quando, a partire dal capitolo IV, Cecilia inizia a sottrarsi fisicamente al protagonista.

«Per il borghese alienato del mondo neocapitalistico […] che non può godere della realtà se non possedendola, ecco dunque che la realtà si manifesta come appetibile precisamente in quanto si sottrae agli agguati dell'appetito, e cessa di essere goduta non appena godibile, e cioè usufruibile in quanto posseduta»;[14] perciò Cecilia, che fino ad allora era stata comprensibile nella sua disponibilità, *posseduta e perciò noiosa*, diviene *reale e dunque più che mai desiderabile*, proprio nel momento in cui non è più

disponibile. La forza e l'originalità dell'invenzione moraviana stanno però anche nel sovrapporre, con calcolata tendenziosità, il problema esistenziale e conoscitivo alla questione economica,[15] cioè all'identità borghese di Dino, proteso a tentare di vincere la noia attraverso l'appropriazione, il possesso: che è anche un modo di dominare la realtà rendendola spregevole, se non ripugnante, e dunque poco desiderabile. Chiuso nella sua refrattaria trascendenza,[16] il corpo di Cecilia rimane tuttavia muto e nega a Dino la possibilità di entrare in contatto con la reale concretezza dello stesso e della donna.
La *Noia* è, in primo luogo, un romanzo d'amore o, meglio, un romanzo sulla possibilità stessa dell'amore, quindi sull'eventuale probabilità per il soggetto maschile di superare l'idea della donna come *oggetto,* parte della realtà su cui esercitare possesso e dominio, e riconoscere invece nel personaggio femminile un *soggetto,* diverso e autonomo, «irriducibile a ogni possibile schema razionalizzante».
Cecilia ha un atteggiamento nei confronti del mondo di totale indifferenza, intesa come convivenza piatta con il mondo, non si fa domande e non cerca risposte. La stessa meccanicità dei comportamenti di Cecilia impedisce di interpretare la sessualità come categoria naturale, anzi, l'artificiosità e l'assurdità dell'amore carnale impediscono di considerare veritiera la libertà di donna-natura:

> Adesso consideravo l'amore fisico che era, pure, il solo possibile tra me e Cecilia. In principio, dunque, esso era stato qualche cosa di molto naturale, in quanto mi era sembrato che in esso la natura superasse sé stessa e diventasse umana e anche più che umana; adesso, invece, esso mi colpiva soprattutto per la sua mancanza di naturalezza, come un atto in certo modo contro natura, cioè artificioso e assurdo. […] Tutto, pensavo, si poteva fare agevolmente, con grazia e armonia, tutto fuorché accoppiarsi. La conformazione stessa dei due sessi, di difficile accesso quello femminile, incapace quello maschile di dirigersi verso il suo scopo in maniera autonoma come il braccio o la gamba e bisognoso, invece, di essere aiutato da tutto il corpo, mi pareva indicativa dell'assurdità del connubio. Da questa sensazione dell'assurdità del rapporto fisico, a quella dell'assurdità di Cecilia medesima, non c'era che un passo.[17]

La mancanza di naturalezza è mancanza di autenticità. Pur non riuscendo a essere naturale, Cecilia appare tuttavia vicina a una condizione animale, più volte ribadita soprattutto attraverso la comparazione con i gatti, somiglianza che anche in *La romana* ribadisce la femminilità di Adriana, contribuendo però a connotarla nel senso, più tradizionale e topico, della donna-natura. L'accenno all'animalità di Cecilia si collega a un'altra sovrapposizione semantica fondamentale, quella fra sessualità e alimentazione, a ribadire ossessivamente non solo l'ambivalenza del piacere, e il suo stretto legame con il disgusto, ma anche e proprio le sue connotazioni temibili, fra angosce di castrazione o addirittura di cannibalizzazione. Non a caso, le connotazioni angosciose e sadomasochistiche dell'atto di mangiare percorrono in modo sistematico la rappresentazione delle relazioni fra Dino e la madre, grande-borghese, sconfitta nell'affetto verso il figlio, ma dominatrice assoluta sul fronte dell'economicità. Nel rapporto con Cecilia, però, Dino declina la correlazione fra cibo e sesso in una direzione prevalentemente attiva e sadica.
La figura della giovane è il simbolo della necessità maniacale di Dino di *rinchiudere* l'oggetto all'interno di un ordine razionale e del fallimento del possesso borghese in tutte le sue forme; l'accostamento tra realtà e arte, tra donna e professione, nonché la volontà di ricondurre un fallimento lavorativo all'amore per Cecilia rivelano la pochezza del personaggio maschile e la mancanza di consapevolezza e di riconoscimento di una propria debolezza.
La difficoltà che Cecilia ha nello stabilire un rapporto veritiero con la realtà porterebbe a presupporre che anche la sua sia una malattia incentrata sulla noia dilagante e incomprensibilmente concepita e reiterata; ci distoglie dal validare tale ipotesi l'idea concretamente dimostrata che, agli occhi del lettore, la sua malattia appaia in lei come una forma di salute. In tal senso malattia e salute si lasciano credere infinitamente reversibili: il distacco dalle cose, e dunque la mancata percezione dell'altro, appare in Cecilia un fatto sano e normale.[18] L'opposizione verità-menzogna e la ricerca di un senso non paiono essere un tratto distintivo della giovane, tanto che ella riesce contemporaneamente a non mentire e a non dire la verità.

Questa sua nuova, profonda e sconcertante duplicità si realizza anche e proprio perché, quando parla, Cecilia pronuncia parole del tutto logiche[19] ma povere di senso, che anzi spesso non dicono nulla o quasi, riducendosi a constatazioni pure e semplici di fatti incontrovertibili. Non a caso Dino accosta l'irriducibile inespressività di Cecilia, e della sua bocca in particolare, alla relativa espressività della sua vagina.[20]
Il desiderio sessuale è il tentativo originario di impossessarsi della soggettività libera dell'altro attraverso la sua oggettività-per-sé.[21] Ma proprio la riduzione a oggetto fa sì che l'altro resti irraggiungibile nella sua essenza, cioè nel suo essere soggetto e coscienza:

> Mi ritrovo, pressappoco, nella situazione da cui tentavo appunto di uscire col desiderio, cioè io tento di utilizzare l'oggetto altro per chiedergli conto della sua trascendenza, ma questo, proprio perché è tutto oggetto, mi sfugge in tutta la sua trascendenza. […] Questa è la situazione all'origine del sadismo.[22]

In non poche pagine di *La Noia* Dino costringe Cecilia a subire una sorta di teatro della crudeltà e, pur attraversando e cercando di mettere in atto tutte le fasi dell'amore-possesso (linguistico, sessuale, economico, coniugale, addirittura omicida), Cecilia rimane inafferrabile. Soltanto alla fine del romanzo, in seguito a un incidente, Dino riconosce l'indipendenza di Cecilia, del soggetto altro da sé, definita non più come oggetto su cui esercitare la propria volontà di possesso, perché ora soggetto libero.

> E noi eravamo due e lei non aveva niente a che fare con me e io non avevo niente a che fare con lei, e lei era fuori di me, come io ero fuori di lei. E, insomma, io non volevo più possederla bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla, allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra.
> […]
> Mi domandai se per caso, rinunziando a Cecilia, avessi anche cessato di amarla, di provare cioè per lei quel sentimento sempre illuso e sempre deluso che avevo provato finora e che, in mancanza di termini appropriati, dovevo pur chiamare amore. Mi accorsi che quel genere di amore era morto; ma che l'amavo lo stesso, però di un amore nuovo e diverso. Quest'amore poteva o non poteva accompagnarsi con il rapporto fisico, ma non ne dipendeva e, in certo modo, non ne aveva bisogno.
> […]
> Così, alla fine, il solo risultato veramente sicuro era che avevo imparato ad amare Cecilia, o meglio, ad amare senza più. Ossia speravo di avere imparato.[23]

Nella sotterranea esaltazione del femminile, è solo attraverso un gioco di sadica rimarcazione della sofferenza apatica, che di per sé paradosso è, che Moravia rende le sue donne consapevoli della propria miseria consumistico-borghese, non offrendo loro di fatto alcuna alternativa che non sappia di condanna. Nell'aspirare alla parità, all'integrazione nella società, il femminile cerca una via di fuga da un sistema di cui non può che esserne intriso, influenzato già nei primordi nelle gestualità locutorie o fattuali. Escluse soprattutto a causa di una non decisa differenza biologica, l'inferiorità sociale si tramuta in abito aderente al corpo, anch'esso oggetto a uso del maschile. È tuttavia nella radicata consapevolezza che le donne in Moravia, nonostante la reiterata passiva accettazione o l'estremizzazione di una condizione imposta alla quale possono reagire con violenza e aggressività o con maschere di sopportazione, riescono a camminare verso la strada delle pari opportunità. È proprio la mancata integrazione a permettere loro di vivere in disparte, nella condizione di essere per altri e di non essere per sé, nel superamento degli interrogativi e nella disillusione meccanica del già predisposto. Dopotutto interiormente libere, e quindi salve.

2. Buzzati: il sentimento amoroso come malattia

> L'unica, per *salvarmi,* è scrivere. Raccontare tutto, far capire il sogno ultimo dell'uomo alla *porta* della vecchiaia. E nello stesso tempo lei, *incarnazione* del mondo proibito, falso, romanzesco, favoloso, ai confini del quale era sempre passato con disdegno e oscuro desiderio. Lei gli viene incontro, creatura dell'*abisso*, ma lui non riesce ad averla, a capirla, a

> passare di là. Con le sue parole lei stende un *sipario* invalicabile di menzogne, nel quale lui annaspa, lotta, senza mai riuscire a romperlo. Ecco la *porta* chiusa, il *confine* insuperabile, l'impossibile *vittoria.* E a poco a poco cede, sconvolto dal bisogno di vederla, di sentirla, avidamente disposto ad accettare le sue finzioni, illudendosi. E ogni giorno spera che … ogni mattina si illude che … incespicando, ottiene delle brevissime *tregue* di tranquillità.[24]

Raccontare è l'unica àncora salvezza, proprio quando la vicenda biografica del famoso amore con Silvana Costa, presunta ispiratrice di *Un Amore*, diviene insopportabile.
L'opera di Buzzati porta con sé un acceso realismo e psicologismo, nell'accezione quasi patologica del concepire l'altro, e sancisce una profonda rottura rispetto a quella che fino a quel tempo era stata l'etichetta narrativa di Dino. Se già nel *Deserto dei Tartari* «anche le donne, amabili e straniere creature, le prevedeva come una felicità sicura, a lui formalmente promessa dal normale ordine nella vita»,[25] durante gli anni della Milano del *boom* economico l'autore scende in campo per essere il più chiaro e immediato possibile. Definito «alveo formicolante di relazioni snaturate e impari in tanti racconti, tavole, tele»,[26] *Un Amore* non solo esemplifica la crisi della mascolinità, ma tematizza come, in uno scenario mutato rispetto alle norme di genere di epoca fascista, «all'apice di realizzazione maschile […] si origina un vorticoso movimento di dissoluzione delle certezze del soggetto maschile stesso».[27] Prima di dar vita ad *Un Amore,* Buzzati pensava all'amore come a qualcosa immediatamente comprensibile al libero flusso delle volontà, ma giunto a conoscere la forza intrinseca all'innamoramento e alla paura della perdita, si spoglia delle sue vesti per concepire un'opera tagliente e profonda.
Egli stesso scrive:

> Solo alcuni sanno cosa sia l'amore. Se no, ce ne accorgeremmo. Quando arrivano queste cose, uno non può controllarsi, e l'amore si rivela, si manifesta. Non dico che non ce ne siano, di amori, ma sono pochi. Se uno ama una donna, è logico che voglia vincere a tutti i costi, magari mentendosi come fa Antonio Dorigo. E poi, il mio libro finisce in bellezza. Non è calcolato, non è costruito come *Il Grande Ritratto.* L'ho scritto, se posso dirlo, con la stessa spontaneità del *Deserto dei Tartari.* Esprime il mio stato d'animo e la mia esperienza, ma ho un po' aggravato le tinte. Ma non ho voluto scrivere un libro audace, magari per seguire la corrente. Lo avrei scritto anche se quel genere che ora va di moda fosse morto da un pezzo. E respingo anche l'accusa che si tratti interamente di autobiografia. La protagonista non esiste; ci ho messo solo alcuni tratti della ragazza che io ho amato, e ho attribuito a lei tratti di altre donne. Se è lecito essere un po' presuntuosi, dirò che c'è tanta autenticità che sinceramente in altri libri non conosco.[28]

Laide, e più in generale, la donna tra le pagine di *Un Amore* diventa insieme salvezza e dannazione, principio e fine, gioia e follia. Come se l'uomo fosse troppo fragile per unire le due parti e apprezzarne l'insieme. Se già nel Medioevo l'antitesi tra la *laus feminae* e il *vituperium feminae* sanciva la coesistenza di due visualizzazioni del femminile, quasi sempre nella letteratura prodotta da autori uomini, l'altro da sé donna viene proposto in queste due polarizzazioni: madre-santa e amante-puttana,[29] modelli che tra l'altro risultano essere più che familiari nell'orizzonte esistenziale di Buzzati che, conseguentemente all'affermazione dallo stesso autore avanzata «le mie due esperienze migliori sono la madre e l'amante…»,[30] non solo risente di tale dualismo ma si complica e affina proprio cercando nel mito o nella mitizzazione alcune risposte evidentemente ineludibili all'uomo e all'artista. I soliti luoghi comuni, quelli che suonano appunto come «tranne mia madre e mia sorella», e di cui la letteratura occidentale è intrisa, non si legano casualmente all'incontro con Laide, una graziosa e riservata ballerina della Scala che conduce a casa di Ermelina una doppia vita.
Così misoginia e filoginia appaiono simboleggiare i due lati della stessa medaglia: due tentativi di disinnescare un potere oltre che un modello culturale. Questo sarebbe coerente con quella che Yves Panafieu in uno studio sulla questione femminile in Dino Buzzati delineava come «mythification de l'amour»,[31] dopo l'intervista allo stesso Buzzati del 1971 in cui l'autore sostiene che non più del trenta per cento degli uomini «conosca l'amore, l'innamoramento, il quale è una vera e propria malattia mentale,

che è stata codificata da una quantità di opere letterarie anche insigni da *Manon Lescaut* a *Anna Karenina,* da *Madame Bovary* fino a *Schiavo d'amore* di Somerset Maugham oppure a *Nana*».[32] Un valore privilegiato viene assegnato a quest'ultimo considerato da Buzzati il massimo esempio dal punto di vista *clinico.* Si legge infatti: «*Un Amore* […] è la storia di un caso clinico che, ripeto, a molta gente non capita».[33] L'insistenza sulla caratterizzazione *clinica,* propria sia della modalità narrativa sia della vicenda narrata, rimanda a un'idea di romanzo referto o, addirittura, alle possibilità di un *romanzo fisiologico,* accostando perciò l'opera di Buzzati più verso i territori sinceramente descritti del Naturalismo francese, e non verso *l'amore del tutto falso* «trattato dai grandi romanzieri».[34] Questo senso di ineluttabilità del desiderio che conduce alla rovina pare essere alla base del dramma buzzatiano in campo amoroso e della sua visione sadomasochistica dei rapporti uomo-donna, tanto che *Un Amore* sembra nascere da una estenuante sconfitta davanti alla donna – una sconfitta a tutto campo ma prima di tutto intellettuale, giacché si basa sull'incomprensione di quel mondo da parte di Dorigo, se non *alter ego*, sicuramente fantasma biografico di Buzzati.

> Raccontare tutto, far capire il sogno ultimo dell'uomo alla porta della vecchiaia. E nello stesso tempo lei, incarnazione del mondo proibito, falso, romanzesco e favoloso, ai confini del quale era sempre passato con disdegno e oscuro desiderio. Lei gli viene incontro, creatura dell'abisso, ma lui non riesce ad averla, a capirla, a passare di là. Con le sue parole lei stende un sipario invalicabile di menzogne, nel quale lui annaspa, lotta, senza mai riuscire a romperlo. Ecco la porta chiusa, il confine insuperabile, l'impossibile vittoria.[35]

«Le donne bisognerebbe ucciderle tutte!»,[36] aveva affermato in un'intervista, a causa del frequente scoramento per le sofferenze. Gli scritti buzzatiani possono anche per questo essere sottoposti a una lettura di genere, incentrata sui tipi di mascolinità riscontrabili nella produzione dell'autore bellunese. «Non sussiste, di regola, una mascolinità pura, al singolare, isolabile in laboratorio;[37] piuttosto bisognerebbe parlare di una mascolinità fissurata, cioè screpolata, ineguale, problematica»[38] che caratterizza i personaggi di Buzzati. La stessa minuziosa scrittura, come anche l'indagine psicologica condotta attraverso la lente di chi prova empatia, apre la strada verso il riscontro di una «capacità di rappresentare inflessioni, prefigurare o dare concretamente voce a momenti di aperta crisi del soggetto maschile».[39]
È grazie al conflitto che deriva dalla difficoltà dei rapporti che si può capire con la letteratura la verità, perché l'altrove ha numerosi messaggeri e la donna sembra essere di essi la più importante. La narrazione mitico-simbolica così rilevante in Buzzati è fondamentale per superare il mero autobiografismo, questo perché i miti "sono sempre", sono il *passe-partout* simbolico che ci permette l'accesso alle stanze segrete dell'opera buzzatiana in un sincretismo, a volte plastico, a volte corrotto, del codice classico e del codice biblico. Se Laura de *Il grande ritratto* chiarisce una narrazione femminile all'insegna del prodigio, del *monstrum*, invadendo per sempre l'immaginario dell'autore che ne farà da quel momento un tema ossessivo e rappresentando in chiave moderna il mito di Pandora, l'evoluzione mitica di Laide è simile, parendo entrambe essere creature terrene e abissali sirene. Anche i comportamenti di Creonte e Dorigo, nel cercare di imporre sulla femminilità il divieto della libertà, si richiamano: emblema della distanza caratterizzante il rapporto fra uomo e donna, pur quasi contemplando l'irraggiungibilità dell'essere femminile, come per non ammettere la propria inferiorità, l'uomo decide di mostrarsi superiore e di concepire la donna come qualcosa di proprio e di sacrificabile. La crescita della componente femminile – nelle prime opere con ruolo decorativo – è legata all'esperienza dello scrittore come cronista e dunque al coinvolgimento sempre più rilevante con le vicende della città. Nella produzione buzzatiana degli ultimi anni, infatti, la figura femminile costituisce il centro della produzione sia scritta sia pittorica, configurandosi quasi come tormento. Il racconto *Le buone figlie* rappresenta in tal senso il punto d'incontro tra una prima fase di esplicita subordinazione del femminile in termini di presa di posizione – primi lavori in cui la donna ha coscienza e percezione di identità di genere e di ciò che tale appartenenza socialmente comporta – a

una seconda fase in cui la donna diventa subdola e destrutturante, una fase di transizione che reca la presenza di un'immagine di una tipologia femminile con la quale l'uomo deve fare i conti, donna che nel mondo borghese ha capacità di usare le proprie armi. In *Bàrnabo delle montagne*, opera collocabile nella prima fase, la donna viene accomunata alla casa, prima decrepita e poi piangente, successivamente felice durante il momento di festa; una presenza silenziosa e lavoratrice. Interessante notare come proprio in questo romanzo si assista al dissolversi e al tempo stesso al costituirsi di quel primo momento di perturbazione della raffigurazione standard del soggetto maschile di stampo e memoria fascista per la sua esplicita contrarietà alla virilità violenta e sicura. La forte componente di ambivalenza che spiana il sentiero alla creazione di personaggi come Drogo e Dorigo prefigura agli albori quella condizione di "insalvabilità" che «sarà coerente con il rifiuto di soluzioni certe alla crisi della mascolinità».[40] L'attenzione al femminile nel *Deserto dei Tartari,* invece, segna un passaggio importante: se nei primi romanzi il fattore donna rimane poco visibile, qui, benché i sentimenti provati verso donne connotate spesso come *madre* o *mamma* siano presentati in maniera poco evidente, la discrepanza tra i sentimenti femminili, lontani dalla vita militare, e quelli di Drogo rivela un annullarsi delle prospettive di comuni intenti. Maria vedrà svanire il suo sogno di diventare donna di casa e Drogo eliminerà l'idea di sposarsi. Quando poi le donne diventeranno soggetti misteriosi nella fase delle cronache, personalità sfuggenti e a tratti demoniache, la città diventa il simbolo di una condizione «sollecitata dal disordine morale».[41] Nella travagliata vita metropolitana, il bisogno di un'esistenza *normale* e il disagio di uomini che tentano di non soccombere al flusso dell'alienazione si scontra con un simulacro di donna forte e silenziosa che prevarica l'uomo, «i maschi diventano soccombenti».[42] La donna diventa così occasione di perdizione morale che si palesa per l'uomo come tentativo di possesso sul femminile, la cui ombra si propaga tra le viscere di un'esistenza apparentemente controllata. La questione del controllo psicologico ed economico, che non solo degrada la relazione ma si serve di categorie materialistiche e sessiste per delineare il compimento in termini di soddisfazione di un successo maschile, si scontra in *Un Amore* con una ricerca disperata dell'identità del femminile, una smania di capirlo e dominarlo, a tutti i costi: la tragicità di Antonio è l'ostinazione perenne del tentativo di governare ciò che si sottrae al suo dominio. Delegittimare la persona per ricondurla a paradigma oggettificato si traduce, come accade in *La Noia* di Moravia, in un'attesa ossessiva da parte di Antonio che scavalla i limiti del raziocinio. La lentezza della follia della mancanza e la sensazione di non possedere trascinano Dorigo in un vortice di lancinante attesa che trova senso nel cercare di togliere a Laide lo status di donna libera; tale occupazione è al contempo lo stesso sintomo di pienezza che soddisfa, e nemmeno realmente, le aspettative di Dorigo. *Un Amore* diventa per forza il resoconto di un'intossicazione nata dalla volontà di soggiogare la libertà femminile, di non riconoscere il diritto di essere senza costrizioni. L'*opus* buzzatiano diventa dunque un «luogo, o laboratorio, ideale per riflettere […] sui modi con i quali la scrittura contemporanea si rapporta a configurazioni e tendenze presenti nella società».[43] Se Laura è una montagna, radicata nella terra eppure leggera come l'aria, con la sua voce che rimane incomprensibile a tutti, Laide sembra parimenti ovunque e in nessun luogo, deformata nella sua presenza-assenza, la cui vita sembra radicarsi nei sottofondi di Milano e al tempo stesso librarsi in volo, danzante.[44]

Viene quindi criticato ai grandi romanzieri l'aver tralasciato l'essenza quasi malata del sentimento amoroso, la verità insita nel provare amore e l'idea di *romanzesco,* con la sua accezione di falso, sembrerebbe rimandare al mondo favoloso di Laide. Buzzati, quindi, da un lato si riferisce alla tradizione del Naturalismo francese e sembra farlo per disancorare *Un Amore* dall'insinuazione autobiografica, che pure era stato lui stesso, in qualche modo, a favorire. In un'intervista apparsa su *Il Corriere della Sera* del 14 aprile 1963, infatti, Buzzati mette le mani avanti e si difende dalle critiche, ancora solo presagite, di essersi inconsapevolmente voluto allineare alla moda dettata dal successo di mercato di *Lolita* di Vladimir Nabokov e de *La Noia* di Alberto Moravia. Lo fa alludendo a un movente più serio, interiore: «E mi illudo che chi leggerà il libro si renderà conto fin dalle prime pagine che a dettarlo non è stata la moda ma *qualcosa di molto più serio*».[45]

Le categorie del Naturalismo svolgono la funzione di un contrappeso all'insistente interpretazione autobiografica, un Naturalismo intriso di categorie psicanalitiche: Buzzati afferma però, negando l'influsso di Freud, di essersi ispirato alla corrente francese in nome di una solenne sincerità, «ho voluto raccontare una storia umana».
La relazione apparentemente unilaterale diventa un doppio legame, intriso di cose non dette, incontri rimandati, sentimenti annichiliti, nonostante qualche attimo di libertà e spontaneità in cui Laide percepisce di poter essere e comportarsi con Antonio come ella effettivamente è, senza preoccupazioni, in quei momenti fuggevoli e radi di intimità che tengono Dorigo attaccato a lei. La sua vitalità intensa, ma al tempo stesso oscura, perturbante e misteriosa attrae Antonio, è il suo enigma intrinseco che lo strega.

> Lui l'amava per sé stessa, per quello che rappresentava di femmina, di capriccio, di giovinezza, di genuinità popolana, di malizia, di inverecondia, di sfrontatezza, di libertà, di mistero. Era il simbolo di un mondo che fermentava di insaziabile vita. Era l'ignoto, l'avventura, il fiore dell'antica città spuntato nel cortile di una vecchia casa malfamata… e benché molti ci avessero camminato sopra, era ancora fresco, gentile e profumato… non era un'infatuazione carnale, era una stregoneria più profonda, come se un nuovo destino, a cui non avesse mai pensato, chiamasse lui, Antonio, trascinandolo progressivamente, con violenza irresistibile, verso un domani ignoto e tenebroso.[46]

Una forma di attrazione/distruzione annodata alla smania che Antonio ha di stare e di vedere Laide, sono questi momenti a contrassegnare la spirale intorno a cui la sua prima vuota vita inizia a girare; è l'irraggiungibilità di Laide che alimenta il sentimento di Dorigo e rinnova il suo desiderio: il fatto che non ci sia, che sfugga, che non si conceda; che l'attesa appaia infinita e che lui sia pronto e convinto di attendere. Non è amore, è Un Amore. Una forma immatura e inconsapevole, non ragionata o forse troppo razionale, in cui però la posizione dell'Altro appare un'ombra soverchiata dalla volontà dell'Io. La mancanza di fiducia reiterata, l'ossessione del controllo, il pagamento settimanale a favore della sicurezza di vedere Laide non sono altro che meccanismi che accentuano l'autocoinvolgimento del protagonista, allontanando la comprensione e la concezione dell'altro come persona, e non come oggetto. La messa in discussione dell'egemonia maschile è sintetizzata, ad esempio, nel ruolo attivo e indirettamente manipolativo di Laide e nella posizione perdente di Antonio, svirilizzato, e finanche vittima di una manipolazione perturbante.[47] La stessa inversione nei ruoli nell'atto sessuale e nella gerarchia del rapporto è indicativa di un'operazione volta a costruire un tipo di mascolinità sicuramente non conforme ai dettami borghesi del tempo. Se il modello, come in Moravia, è quello borghese l'elemento specifico del maschile perturbato rappresentato da Antonio sta proprio nella «personale incapacità di accedere e dare prontamente corso a un codice, o copione, della virilità, rudemente egemonica, orientato a ristabilire energicamente il predominio maschile».[48] L'accezione dell'attesa esplicitata da Buzzati non è altro che l'attesa di un assoluto che diventerebbe liberatorio: è l'inafferrabilità dell'assoluto come elemento irraggiungibile incarnato da Laide che Dorigo rincorre, dando un senso al vuoto che, riempito dall'attesa, diventa meccanismo di salvezza e di contraria dannazione allo stesso tempo. Il fulcro tematico e concettuale dell'attendere è reso esplicito non solo nella significazione del testo e nel suo stesso evolversi, ma anche nella trama lessicale e sintattica: l'alternanza tra tempo del presente e tempo dell'imperfetto e il connubio tra paratassi sincopata e profluvi ipotattici, tra parlato e salienza stilistica,[49] definiscono i modi specifici del discorso indiretto libero, creando una sospensione tanto interpretativa, quanto stilistico-formale.

> Un segreto molto semplice: l'amore […] Che interesse avrebbe una scogliera, una foresta, un rudere se non vi fosse implicata un'attesa? E attesa di che se non di lei, della creatura che ci potrebbe fare felici?[50]

Lo stesso mistero che si scaglia contro la chiarezza del reale, contrapposta al movimento verso la sua oscurità e le sue ombre, viene indagato alla perfezione da Buzzati che con il suo libro ci comunica che la paura

della morte pervade tutto proprio quando non c'è più niente da aspettare. E se attendere significa vivere e stare con Laide, e raggiungerla sembra comunque impossibile, smettere di provarci cessa l'intenzione di andare avanti. Antonio Dorigo, come anche Giovanni Drogo, ne *Il Deserto dei Tartari,* pur rimanendo deluso, nel tempo immutabile e immobile dell'attesa, si è proteso verso la vita. Sembra che il comune investimento sul tema dell'attesa, la costanza dell'inquietudine morale unifichi il Deserto dei Tartari e il romanzo urbano del '63.[51]
Il ribaltamento del concetto di possesso comporta l'apertura verso la possibilità di abolire i presupposti materialistici alla base del regolamento sociale per spostarsi sul piano dell'umano. La vicinanza implica una comprensione del senso stesso dell'attesa declinata nelle esigenze dell'altro, perché amare è accogliere la diversità, non sovrastarla.

> «Io non ho niente da darti» gli ha risposto Laide «l'unica cosa che posso darti è questa mia persona, se non ti fa schifo». Ha detto proprio persona e non corpo, forse senza nemmeno rendersene conto aveva scelto l'espressione giusta. E non ci sono più state discussioni, né gelosie, né trucchi, né menzogne, la storia è ricominciata lentamente e di quello che era successo né lui né lei parlavano, mai e poi mai Laide gli avrebbe raccontato la verità, gli inganni, i trucchi, gli intrighi, le lussurie, era come se le bugie fossero la sua disperata bandiera che non avrebbe rinnegata neanche a costo della vita, era la sola cosa che non si poteva chiederle, il suo pudore stranamente stava là, nei suoi spudorati segreti. Eppure, nella notte, tutto sembra essere diventato finalmente facile, pulito, giusto e umano.[52]

L'umanità, che si comprende, che si capisce, che si ricrea. Perché Laide aspetta una bambina. E se per Antonio l'attesa finita prefigura l'avvenire della morte, per Laide sta per iniziare una nuova vita, nella pienezza della sua attesa. L'assenza della passione è senilità,[53] la rinuncia alla lotta, invece, (con l'età) da parte di Dorigo il riconoscimento di una stanchezza esistenziale che è anche lucidità senile. Se Laide rappresentava per l'architetto un possibile riscatto di vitalità, la vecchiaia, percepita come smacco erotico, riporterà alla luce il pensiero della morte, dando credito all'affermazione secondo cui il vecchio Buzzati non era del tutto sparito con *Un Amore*. Paradossale è il fatto che, sebbene Dorigo pensi di essere morto quando Laide non c'è,[54] è proprio quando la ragazza sembra finalmente voler rimanere con lui che la morte si palesa veramente all'architetto. Il desiderio per Laide, signora e insieme ossessione della vita, non è che uno schermo, il paravento di un'infelicità più profonda.[55] Difatti «la torre grande e nera […], la vecchia torre che gli era sempre rimasta sprofondata nell'animo da quando era ragazzo»,[56] scomparsa proprio grazie al desiderio provato nei confronti di Laide, riporta l'antico pensiero di morte, più assillante che mai, contenuta nella stessa vita, imprescindibile da essa. La morte definisce l'ultima meta del destino che l'amore può desolatamente rivelare.[57] Con l'amore – e quindi anche la morte – si entra in una nuova forma di tempo. Non è più il tempo del desiderio, quello dell'istante, dell'istinto; non è neanche quello dell'attesa, a cui è stato sottoposto Dorigo per tanti mesi. Il tempo dell'amore è il tempo della vita.
Anche la città, Milano, ha un duplice volto, alla frenesia e al movimento della realtà esteriore fa riscontro una realtà interiore cupa e misteriosa, equivoca e tetra. E Laide ne è l'incarnazione ricomprendendo in sé quella doppia natura che è anche la sua natura:

> In lei, Laide, viveva meravigliosamente la città, dura, decisa, presuntuosa, sfacciata, orgogliosa, insolente. Nella degradazione degli animi e delle cose, fra suoni e luci equivoci, all'ombra tetra dei condomini, fra le muraglie di cemento e di gesso, nella frenetica desolazione, una specie di fiore.[58]

La città diventa quindi un simbolo, una metafora di una condizione estraniante ed atomizzata. Uno sterminio di formiche frenetiche in quanto labirinto di esistenze e di attività ma che per il singolo si rivela vuota: anch'essa, come quello dei *Tartari*, un deserto: «La città infatti come realtà d'uomini non esiste; esiste solo come caos dilatato di presenze umane ridotte a meccanismi».[59]

Se il mito, urbano più che personale, di *Un Amore,* si aggira «fra i ricordi, le leggende, le miserie, i peccati, le ombre e i segreti di Milano»[60] dell'*altra Milano,* Laide diventa davvero «l'emanazione della città rimossa»,[61] e la scrittura in quanto immagine diventa lo strumento della salvezza, il modo per darsi voce, per creare una realtà altra o per ricreare e dare senso alla stessa, la luce che permette di toccare un fondale oscuro, un campo di forze, e di latenze, alle quali la coscienza non ha ancora accesso.
Alla domanda di Panafieu «E perché hai ambientato questa vicenda a Milano e non altrove?», l'autore risponde: «Perché Milano la conosco».[62]
Buzzati ha vissuto per amare, amare, amare,[63] e anche se non sempre la sua offerta è stata accolta, nell'incontro fatale la donna ridisegna l'uomo in un terreno densamente simbolico. L'Altro in Buzzati – la donna, la morte, la verità – si rivela pienamente solo alla fine in modo cherigmatico, attraverso un atto di fedeltà assoluta che significa, da artista, sapere «attendere con profonda umiltà e pazienza l'ora del parto d'una nuova chiarezza: questo solo si chiama vivere da artista, nel comprendere come nel creare».[64] Il senso buzzatiano dell'attesa diventa attesa della donna messaggera e tramite dell'amore. Proprio in quanto attesa, il femminile è stato per Buzzati una ricerca costante e sofferta, e per questo fonte di creatività e mistero: «tutto tutto mi sarebbe parso stolto e inesplicabile senza il sostegno recondito di quella eterna parola»,[65] cioè l'amore, incontro fatale, che avvicina l'uomo alla donna.

3. Conclusione

Le ultime notizie sul consenso sessuale riguardano la proposta di legge di riforma del reato di violenza sessuale approvata dalla Camera dei Deputati che introduce il concetto di "consenso libero e attuale". Il punto centrale è che ogni atto sessuale è reato se non è esplicitamente voluto e deliberatamente dato, indipendentemente dalla presenza di violenza fisica, minaccia o abuso di autorità. L'evoluzione della libertà femminile dai cardini teorici dello Stilnovo ha portato nell'arco dei secoli a una ripresa del concetto di donna oggetto sottomessa alla parola e alle azioni dell'uomo. Il potere come patologia del desiderio pone le sue radici nella correlazione tra il possesso della donna e il potere politico e la conseguente critica del maschio che manchi nell'uno e nell'altro campo. L'universo letterario di questi racconti non solo è così testimone delle difficoltà dell'integrazione femminile nel tessuto sociale italiano della prima metà degli anni Sessanta, ma ancora una volta la letteratura ci aiuta a indagare l'umano: Moravia e Buzzati, come hanno fatto e faranno altri, smascherano l'idea che il potere sia virile. Risarcimento di un'identità incerta che fu la premessa psicologica del totalitarismo,
il potere maschile non è teatrale ma compensatorio: un rifugio dall'ansia della libertà e dall'instabilità dell'identità personale. E invece la donna, seppur relegata negli angoli da chi la considera inferiore, avvolta nel mistero della sua complessità, vince i luoghi comuni: con un misto di tenerezza e superiorità guarda l'uomo, scuote la testa e si allontana pur rimanendo. Lo sa benissimo che l'uomo, in fondo, proprio per essere uomo, non può vivere senza di lei.

Note

1 Lettere giovanili.

2 Casanova, nella seconda metà del XVIII secolo, con la pubblicazione di *Lana Caprina. Epistola di un licantropo,* apre in difesa delle donne una serrata polemica con l'autore dei *Dì geniali della Dialettica delle donne,* che vuole convincere gli uomini a perdonare le stranezze femminili e le donne ad accettare la loro inferiorità poiché la mente femminile non può che pensare "diversamente" dato che è in balia di un organo: l'utero. Il Cavaliere di Seingalt diviene il difensore di tutte coloro che non hanno avuto a disposizione le opere degli illuministi per difendersi da chi le condanna con una sorta di pregiudizio che nello stesso tempo è culturale e sessista. Denunciando espressamente i retaggi e la condizione dell'educazione di chi nasce donna, Giacomo Casanova protegge in un certo senso la dignità di chi lo accompagna nel viaggio della sua vita non solo come oggetto di un istinto divorante ma anche come interlocutore privilegiato della sua scrittura.

3 A. Mussolini, *Il Popolo d'Italia*, a. IX, 1930–1931.

4 Gasperina Geroni 2019: 358.

5 Caruso, Tomasi 1974: 84-85.

6 Ravaioli 1975: 13-14.

7 Geroni 2019: 360-361.

8 Mascaretti 2006: 510.

9 Sanguineti 1962: 8.

10 Grandelis 2017: 282.

11 Turchetta 2018: 116.

12 Moravia 2020: 278.

13 Idem: 86.

14 Sanguineti 1962: 127.

15 L'evidente stereotipo di genere si inserisce in un problema più generale, culturale e filosofico, attraverso cui può essere letto l'ultimo Moravia e che riguarda la relazione tra il linguaggio e le cose. In un dramma a due atti, *Il mondo è quello che è* (1966), Milone, il filosofo protagonista, inventa una terapia del linguaggio, in virtù della quale i partecipanti sono costretti ad abolire dal proprio lessico le parole infette, ovvero tutte quelle parole che sono in grado di smuovere sentimenti o pensieri. In questo mondo alla rovescia che imita la moderna e asettica società di massa e i suoi potenti mezzi di comunicazione, non è lecito usare parole conturbanti e piene di significato, ma solo parole neutre, luoghi comuni e un linguaggio altamente convenzionale, così da impedire il dolore e permettere alle masse di assolvere al proprio compito storico che è quello di produrre per consumare e consumare per produrre, in Gasperina Geroni 2018: 366.

16 Bazzocchi 2005: 42.

17 Moravia 2020: 94.

18 Turchetta 2018: 124.

19 La tautologia non ha condizioni di verità, perché è incondizionatamente vera (Ibid., 4.461). Non affermando nulla di nuovo, sia la tautologia sia la contraddizione non sono immagini della realtà. Esse non rappresentano alcuna possibile situazione. Infatti, quella ammette ogni possibile situazione; questa, nessuna (Ibid., 4.462). In questo modo la tautologia lascia alla realtà tutto - infinito - lo spazio logico (Ivi, 4.463, 39), e non la può determinare in alcun modo.

20 Moravia 2020: 84-85.

21 Sartre 1943: 433.

22 *Ivi*: 450.

23 Moravia 2020: 279-280.

24 Viganò 2006: 287-288. La pagina è confluita ne *Il Pianeta Buzzati, in folio* prezioso e ormai quasi introvabile, curato da Almerina Buzzati e Guido Le Noci, pubblicato da Edizioni Apollinaire di Milano nel 1974, che raccoglie documenti, fotografie e inediti.
25 Buzzati 2020: 63-64.
26 Iacoli 2023: 96.
27 *Ivi*: 76-77.
28 Buzzati nell'Introduzione a *Un Amore* di Alberico Sala (1965).
29 «Chiedo scusa ai lettori se talvolta il linguaggio sarà volgare ma è proprio l'argomento a richiederlo in certe situazioni, poiché operare per perifrasi edulcoranti rischia di togliere incisività e, credo, verità a ciò che si intende dire. Inoltre, il linguaggio volgare riservato alla sfera femminile, proprio perché affine a quei luoghi comuni di cui sopra, ci mostra quanto tale argomento sia viscerale e per nulla pacifico», in Lisciani Petrini 2025: 18.
30 Panafieu 1973: 132.
31 Idem 1989: 90.
32 Idem 1973: 135.
33 *Ivi,* p.141.
34 De Sanctis 1974: 137.
35 Pagina di diario, 17 marzo 1970.
36 Battaglia 1980: 64.
37 Iacoli 2023: 11.
38 *Ivi*: 15.
39 *Ibidem.*
40 Iacoli 2023: 39.
41 Daniele 2018: 110.
42 *Ivi*: 140.
43 Iacoli 2023: 17.
44 Lisciani Petrini 2025: 26.
45 Moravia, *Corriere della Sera.*
46 Buzzati 1970: 95.
47 Iacoli 2023: 82.
48 *Ivi*: 93.
49 Saccone 2022: 127ss.
50 Buzzati 1970: 124.
51 Iacoli: 77.
52 Buzzati 1970: 261.
53 Miceli-Jeffries 1990: 366.
54 Buzzati 1970: 249. «dov'è lei in questo momento? […] mai è stato così nero, così immobile, inutile, taciturno, morto».
55 Ioli 1988: 110.
56 Buzzati 1970: 269-270.
57 Carnazzi 1998: *Introduzione* a Buzzati.
58 Buzzati 1970: 160.
59 Biondi 2010: 114.
60 Buzzati 1970: 81.
61 Scarsella 1989: 415-429.
62 Panafieu 1973: 134.

63 Dalle parole di Alberto Lattuada.
64 Rilke 2014: 15-16.
65 Viganò 2006: 301.

Bibliografia

Battaglia (1980), *Il mistero in Dino Buzzati*, Milano, Rusconi
Bazzocchi M.A. (2005), *Corpi che parlano: Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori
Biondi A. (2010), *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'Italia magica,* Roma, Bulzoni
Butcher J. (2002), *L'artista dal cuore buono: Montale on Buzzati*, «Studi Buzzatiani», n. 7.
Idem (2003), *Dino Buzzati under fire: The Italian Press and Un Amore,* «Studi Buzzatiani», n.8
Buzzati D. (1970), *Un Amore*, Milano, Mondadori
Idem (1998), *Oper scelte*, a cura di G. Carnazzi, I Meridiani, Milano, Mondadori
Caruso L., Tomasi B. (1974), *I padri della fallocultura. La donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*, Milano, SugarCo
Cazzetta G. (1999), *Praesumitur seducta. Onestà e consenso femminile nella cultura giuridica moderna*, Milano, Giuffrè
Dalla Rosa P. (2004), *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi in Buzzati*, Roma, Ist. Editoriali e Poligrafici
Daniele Antonio R. (2018), *Ombre femminili in Buzzati. Indizi di donne prima di* Un Amore, Firenze, Franco Cesati
David M. (2005), *Introduzione a Moravia Alberto in La Noia*, Milano, Bompiani.
De Michelis E. (1954), *Introduzione a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia
De Petrillo A., Eusebi G., Macri M. (2013), *Buzzati – Un Amore. Epopea del romanzo scandalo e di un sogno sbagliato*, Roma, Oblique
De Sanctis F. (1974), *Studio sopra Emilio Zola,* in *Saggi Critici,* a cura di L. Russo, Bari, Laterza
Finocchiaro Chimirri G. (1989), *Rileggere Un Amore*, in Giannetto N. (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, Atti Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre, Milano, Mondadori
Geroni Gasperina R. (2018), *Gli anni Settanta tra violenza di genere e decostruzione del maschile: La scuola cattolica di Edoardo Albinati*, «The Italianis», vol. 38, n. 1
Geroni Gasperina R. (2019), *Donne ribelli, donne oggetto: il mondo femminile nei racconti di Alberto Moravia*, «Critica Letteraria», n. 183, fascicolo II
Grandelis A. (2017), *L'Occidente si annoia ancora?* Nota critica, Bibliografia e Appendici, in *La Noia*, Milano, Bompiani
Iacoli G. (2023), *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati,* Pisa, Fabrizio Serra
Ioli G. (1988), *Dino Buzzati*, Milano, Mursia
Miceli-Jeffries G. (1990), *Per una poetica della senilità: la funzione della donna in Senilità e Un Amore,* «Italica», vol. 67, n.3
Mascaretti V. (2006), *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit
Moravia A. (2019), *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani
Idem (2020), *La Noia*, Milano, Bompiani
Idem (2016), *Gli Indifferenti*, Milano, Bompiani
Idem (2000), *L'amore coniugale*, Milano, Bompiani
Panafieu Y. (1973), *Dino Buzzati: un autoritratto,* Milano, Mondadori
Idem (1989), *Eve, Circe, Marie. Ou la femme dans la vie et dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Parigi, Y. P. Editions

Petrini Lisciani V. (2025), *L'enigma della donna in Buzzati: monstrum, rivelazione, alterità*, Lettere aperte, vol. 8

Pullini G. (1982), *Il deserto dei Tartari e Un amore: due romanzi in rapporto speculare fra metafora e realtà*, in Fontanella A. (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki

Ravaioli C. (1975), *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani

Rilke, R. M., *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 2014

Saccone A. (2022), *Tempi e forme dell'attesa:* Un Amore, in Zangrandi S., *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, Fabrizio Serra Editore

Sala A. (1965), *Introduzione* a *Un amore*, Milano, Mondadori

Sanguineti E. (1962), *Alberto Moravia*. Milano, Mursia

Sartre J.-P. (2002), *L'essere e il nulla,* Milano, Net, riedizione del 1943

Scarsella A. (1989), *Buzzati e il mito della città nella letteratura italiana contemporanea,* in *Il pianeta Buzzati,* a cura di N. Giannetto, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, Milano, Mondadori

Viganò L. (a cura di)(2006), *Album Buzzati,* Milano, Mondadori

Testa E. (1997), *Parlato e meta dialogica. Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi

Turchetta G. (2018), *Il corpo di Cecilia: femminilità, soggetto e realtà in* La Noia *di Alberto Moravia*, «Rivista di CRIAR», Università degli Studi di Milano, Economie del corpo femminile dal XVI al XXI secolo in America Latina, Europa e Giappone, vol. 3