

“Io sono la nuvola. Io sono il fulmine. Io sono l’arcobaleno”: funzioni dell’eros in *Un amore*

Silvia Cucchi

Volume 43, numéro 3, 2022

Explorando il Pianeta Buzzati. Dino Buzzati a 50 anni dalla morte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105468ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i3.41354>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cucchi, S. (2022). “Io sono la nuvola. Io sono il fulmine. Io sono l’arcobaleno”:
funzioni dell’eros in *Un amore*. *Quaderni d'Italianistica*, 43(3), 121–136.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i3.41354>

Résumé de l'article

L'article si propone di analizzare *Un amore* (1963) di Dino Buzzati, considerandolo come uno dei romanzi che rappresenta in modo emblematico il processo di erotizzazione della cultura e della società sviluppatosi in Italia a partire dagli anni Sessanta, in risposta al progressivo cambiamento dei costumi e all'affermarsi di un discorso teorico sulla sessualità che si stava diffondendo in questo stesso periodo. Come tenteremo di dimostrare in questo articolo, in *Un amore* Buzzati traduce formalmente l'ossessione erotica del protagonista Dorigo verso Laide attraverso una serie di strategie retoriche (uso della metafora, di interrogative retoriche, iperaggettivazione, ecc.) che, associate a temi specifici (la prostituzione, la gelosia, il rapporto tra interdizione e repressione), riprendono alcuni nuclei teorici centrali della riflessione sul rapporto tra desiderio e società borghese e della critica all'erotismo formulata in quegli stessi anni da Georges Bataille, René Girard e Herbert Marcuse.

© Silvia Cucchi, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

“IO SONO LA NUVOLO. IO SONO IL FULMINE. IO SONO L’ARCOBALENO”: FUNZIONI DELL’EROS IN *UN AMORE*

SILVIA CUCCHI

Abstract. L’articolo si propone di analizzare *Un amore* (1963) di Dino Buzzati, considerandolo come uno dei romanzi che rappresenta in modo emblematico il processo di erotizzazione della cultura e della società sviluppatosi in Italia a partire dagli anni Sessanta, in risposta al progressivo cambiamento dei costumi e all’affermarsi di un discorso teorico sulla sessualità che si stava diffondendo in questo stesso periodo. Come tenteremo di dimostrare in questo articolo, in *Un amore* Buzzati traduce formalmente l’ossessione erotica del protagonista Dorigo verso Laide attraverso una serie di strategie retoriche (uso della metafora, di interrogative retoriche, iperaggettivazione, ecc.) che, associate a temi specifici (la prostituzione, la gelosia, il rapporto tra interdizione e repressione), riprendono alcuni nuclei teorici centrali della riflessione sul rapporto tra desiderio e società borghese e della critica all’erotismo formulata in quegli stessi anni da Georges Bataille, René Girard e Herbert Marcuse.

Quando venne pubblicato nel 1963, *Un amore* di Buzzati ebbe una ricezione assai controversa: accolto con entusiasmo dal pubblico, che ne decretò il successo di vendite trasformandolo in un bestseller, il romanzo suscitò invece pareri contrastanti tra i critici. Numerosi furono coloro che sottolinearono l’estrema distanza del libro, che narra in chiave realistica l’ossessione erotica del borghese Antonio Dorigo per una giovane squillo di Milano, dalla precedente produzione dell’autore, maggiormente permeata da una componente fantastico-simbolica¹

¹ Montale in una recensione sul *Corriere della sera* scrisse: “Irrealismo costituzionale, senso del magico quotidiano, novecentismo surreale, disimpegno assoluto (*engagement* alla rovescia) dai problemi del nostro tempo, *art pour l’art* non risolta in senso stilistico, ma concentrata nei giochi di una quasi astratta immaginazione, questi ed altri furono i connotati a lui attribuiti dalla critica. [...] Oggi, col nuovo romanzo *Un amore* (Mondadori) tutte le ricordate definizioni sono saltate. Ci troviamo nel cuore del più acceso realismo e psicologismo.”

(si pensi a opere come *Il segreto del bosco vecchio*, i *Sessanta racconti* o *Il deserto dei tartari*). Fu soprattutto l'ala cattolico-conservatrice della critica a contestare questa svolta buzzatiana, accogliendo il libro con "fastidio, condiscendenza e disapprovazione giustificata da criteri etici" (Panafieu, *Ève* 200). Oltre a chi accusò Buzzati di essersi svenduto alla narrativa di consumo e di aver scritto *Un amore* in un "momento di stanchezza creativa" (Stefanile) vi fu chi, come Castelli, definì espressamente il libro come "inferiore" rispetto alle opere precedenti dell'autore, interpretando la scelta realistica associata al tema erotico come una forma di adattamento conformistico alle mode dell'epoca:

Un amore è un romanzo reale, ma questa realtà non è certo più vera di quella delle opere precedenti; è solo ammantata di una carica erotica che viene ammannita, con ributtante verismo, con insistenza e compiacenza di gusto assai dubbio, per trecentoquaranta pagine. Temiamo che Dino Buzzati, forse vittima d'un complesso d'inferiorità di fronte all'ondata trionfante della pornografia e verismo di bassa lega, non abbia avuto il coraggio di presentarsi soltanto come autore di libri puliti e di gusto signorile. Ma lo scrupolo di accodarsi alla moda gli è stato nocivo. (Castelli 146)

Parallelamente a questi giudizi dai toni moralizzanti non mancarono tuttavia recensioni entusiastiche e capaci di cogliere il valore specifico del romanzo di Buzzati: Montale lo definì "il più bel libro a sfondo erotico uscito dopo *Paolo il caldo* di Brancati," capace di rompere quella "crosta di ipocrisia" borghese così diffusa nella società dell'epoca e di imporre al lettore un "esame di coscienza" (Montale); Baldacci considerò *Un amore* il romanzo più riuscito di Buzzati; Piovene ne colse la potenza espressiva evidenziando le tracce "in forma eccentrica, non critica né riflessiva, di una nuova stagione letteraria che già si avverte," caratterizzata da libri in cui "l'autore apparirà incalzato da un bisogno di sincerità soggettiva totale: sgorgi di esperienza interiore, al di là del dicibile" (Piovene).²

La scelta di scrivere un romanzo sull'ossessione erotica, se da un lato affonda le sue radici nell'esperienza autobiografica dell'autore e nel bisogno personale di attraversare questo tema,³ dall'altro si pone in continuità con un certo clima

² Per un approfondimento della ricezione di *Un amore* cfr. Butcher 37–68.

³ "I frammenti sentimentali della terza esperienza sono nel libro *Un amore*. In questo libro ci sono queste cariche, questi struggimenti spaventosi che provai allora." (Panafieu 135). Interrogato da

letterario di quegli anni, in particolare con una serie di romanzi – come *Lolita* di Nabokov (1955), *La noia* di Moravia (1961), *Senilità* di Svevo (1898) di cui nel 1962 viene realizzata una trasposizione cinematografica – che avevano già affrontato questo argomento da diversi punti di vista.⁴ L'emersione sempre più evidente dell'erotismo nella scrittura di molti autori degli anni Sessanta, e la conseguente risposta censoria della critica ad essa connessa, non è però da intendersi tanto come il frutto di un processo di omologazione o di “abbassamento” ai generi di consumo, quanto più come il sintomo di un progressivo cambiamento dei costumi e di un'apertura dei confini del rappresentabile, in reazione all'affermarsi di un discorso teorico sulla sessualità e sul desiderio sempre più diffuso sia in Italia che all'estero. Come tenteremo di mostrare in questo articolo, in *Un amore* Buzzati traduce formalmente l'ossessione erotica attraverso una serie di strategie retoriche che, associate a determinati temi (la prostituzione, la gelosia, il rapporto tra interdizione e repressione), rinviano a una riflessione sull'erotismo e sul rapporto tra desiderio e società borghese formulata in quegli stessi anni da intellettuali come Georges Bataille, René Girard e Herbert Marcuse.

1. Fenomenologia dell'ossessione

Un amore racconta la passione ossessiva tra l'architetto quarantenne Antonio Dorigo e Laide, una giovane ballerina della Scala, che, per mantenersi, lavora anche come prostituta nella casa di appuntamenti della signora Ermelina, frequentata assiduamente dal protagonista. È qui che i due si incontrano per la prima volta e iniziano ad avere una relazione che, nel corso dei mesi, pur fondandosi sul principio mercenario, diventerà per Antonio sempre più intensa a livello emotivo, sfociando nell'ossessione. Già nei nomi dei due protagonisti si stratificano molteplici significati simbolici: Dorigo, “borghese nel pieno della vita, intelligente,

Panafieu sull'esperienza personale all'origine delle pagine di *Un amore* Buzzati dirà: “Le cose che dal punto di vista umano erano più importanti io le ho dette lì... Naturalmente, questo è stato l'inizio di una storia che un certo momento ha proseguito e finito malamente, com'era logico che finisse... D'altra parte, quando io ti dico che sono molto veridiche le pagine di questo romanzo, in fondo ti ho detto tutto. Vale a dire: la situazione dell'uomo rispetto alla donna, il tipo della donna, gli ambienti frequentati dalla donna e così via, sono quelli del libro. Io poi c'ho aggiunto dei personaggi. Ma precisare di più non ti servirebbe, anche se ti raccontassi tutta la storia...” (Panafieu 138).

⁴ Sul rapporto tra Buzzati e Moravia cfr. Mazzarò; Pudda; Daniele 455–67; Lamberti 153–63. Sul rapporto tra Buzzati, Nabokov e Svevo cfr. Citati; Miceli-Jeffries 353–70.

corrotto, ricco e fortunato” (*Un amore* 8) se da un lato ricorda esplicitamente il nome del protagonista de *Il deserto dei Tartari*, Drogo, dall’altro evoca anche l’idea di assuefazione e di dipendenza data dal consumo di una sostanza nociva; Laide, invece, abbreviativo di Adelaide, rimanda sia a Taide, la meretrice protagonista dell’*Eunuchus* di Terenzio,⁵ sia a un’idea di *laideur*, di sporcizia e deformità (morale più che fisica) legata alla sua professione. Fisicamente Laide è infatti tutt’altro che ripugnante, apparendo a Dorigo già dal loro primo incontro come una lolita, nella sua bellezza al contempo infantile e provocante:

Un faccino pallido, reso arguto dal naso dritto e prominente, dalla bocca piccola, dagli occhi tondi e attoniti. C’era qualcosa di fresco, di popolare, ma non volgare.

Guardò, cercando di misurare il piacere che ne sarebbe presto seguito. Si accorse che l’ovale del volto era bellissimo, puro, benché non avesse niente di classico.

Ma soprattutto colpivano i capelli neri, lunghi, sciolti giù per le spalle. La bocca formava, muovendosi, delle graziose pieghe. Una bambina.

La bocca aveva labbra sottili ma rilevate non apertamente sensuali, però maliziose. Il labbro inferiore, relativamente, sporgeva un poco, tanto più che il mento era piccolo, stretto e di profilo rientrante. Non aveva rossetto.

La bocca era ferma e tesa, molto piccola in proporzione alla faccia, ma importante. Tutta la faccia era compatta per la tensione estrema della giovinezza. Era una faccia decisa, spiritosa, ingenua, furba, pulita, provocante. (13)

A questa descrizione fisica dettagliata, dove l’iperaggettivazione traduce il tentativo di carpire il segreto della bellezza della ragazza, è associata una riflessione del protagonista sulla condizione paradossale di quell’incontro (e più in generale degli incontri sessuali con le prostitute). Dorigo infatti constata che alla fusione dei corpi data dall’atto sessuale non corrisponde un’effettiva conoscenza interiore reciproca, lasciando già intravedere quella sensazione di inconoscibilità dell’altro che diventerà il tratto distintivo del loro rapporto:

⁵ Cfr. Parisi; Guariglia 49.

Fra pochi minuti quella creatura, fresca e graziosa, di cui aveva sempre ignorato l'esistenza, che aveva dietro a sé una famiglia, un'infanzia, una giovinezza, un mondo intero popolato da un'infinità di personaggi, fatto di un tessuto complicatissimo di ricordi, di abitudini, di conoscenze, di speranze, di particolarità fisiche, di giorni lieti e di ore tristi, a lui completamente ignoti, quella creatura tanto più giovane di lui, fra pochi minuti egli la avrebbe avuta nuda fra le braccia, distesa sul letto, e anche lui nudo. E tutto sarebbe stato *come se* loro due fossero marito e moglie, o si fossero prima lungamente amati o frequentati, o per lo meno ci fosse stata una preparazione logica di conoscenza, di inviti, di promesse, di lusinghe, di inganni, forse. E invece non si erano mai visti, lui non sapeva niente di lei e viceversa, eppure fra pochi minuti lei avrebbe accolto in sé la sua carne. (14)

Già qualche settimana dopo il loro primo incontro Laide si afferma come l'oggetto privilegiato del desiderio di Dorigo, subendo a livello testuale e descrittivo un doppio processo di disumanizzazione: da un lato, più in Dorigo si incista l'ossessione erotica – e la percezione della realtà esterna viene sostituita dalla realtà interna dell'io – più il corpo della ragazza viene trasfigurato metaforicamente, abbandonando la sua dimensione concreta e particolare per acquisire significati simbolici e totalizzanti: “era il mondo stesso, la vita, il sangue, la luce del sole, la gloria, la ricchezza, l'appagamento dei sogni” (127);⁶ dall'altro lato, a causa della sua professione, Laide, più che una persona, viene considerata come un oggetto, su cui il protagonista si arroga il diritto di proprietà, veicolando così l'idea fallace che il sesso in cambio di denaro possa garantire il possesso totalizzante dell'altro.⁷ È proprio la verifica di questa mancata corrispondenza tra possesso corporeo e possesso del mondo interiore di Laide a far entrare Dorigo nel turbine

⁶ Numerosi sono gli esempi di questo processo metaforico: “era il simbolo di un mondo plebeo, notturno, gaio, vizioso, scelleratamente intrepido e sicuro di sé che fermentava di insaziabile vita intorno alla noia e alla rispettabilità dei borghesi. Era l'ignoto, l'avventura, il fiore dell'antica città spuntato nel cortile di una vecchia casa malfamata fra i ricordi, le leggende, le miserie, i peccati, le ombre e i segreti di Milano” (81); “lei ossessione incubo fatalità mistero vizio segretezza chic malavita grande città perdizione amore” (132); “era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione, l'amore” (260).

⁷ Cfr. Volpato 108–09.

dell'incertezza. La sua ossessione si sviluppa proustianamente proprio dalla consapevolezza dell'inafferrabilità della ragazza, traducendosi a livello testuale e stilistico nell'uso diffuso e prolungato delle interrogative retoriche: "Perché se la prendeva tanto? Perché continuava a pensarci? Di che cosa aveva paura? Che la Laide scomparisse? [...] Dove andava? Chi frequentava?" (63).⁸ Emblematico in questo senso è l'episodio al teatro della Scala, in cui il protagonista incontra la ragazza per la prima volta al di fuori della casa di appuntamenti. Laide però finge di non riconoscerlo e mostra "un'indifferenza assoluta," suscitando in lui delusione, incomprensione e un tarlo interiore che in seguito gli farà dubitare di qualsiasi suo comportamento e azione. In questo caso l'uso dell'interrogativa retorica ha una funzione razionalizzante, dando al linguaggio il compito di contrastare l'incertezza e l'incapacità di comprensione dell'altro:

Era per aver constatato che lui, Antonio, non esisteva in lei più neppure come ricordo? Era perché la sua qualità di scenografo non le aveva fatto la minima impressione? Era perché lei si ostinava a vedere in Dorigo un puro e semplice cliente, cioè una larva fisica indifferenziata e non era affatto disposta a considerarlo un compagno di lavoro? Era per questa impossibilità di interessarla, se non di piacerle, di entrare in qualche modo nel suo mondo?

Ma a questo punto gli veniva la rabbia della rabbia. Perché se la prendeva così? Perché stava a smangiarsi il fegato? Che gliene importava in fondo della Laide? [...] O forse agiva su di lui il fascino romantico della ballerina? Possibile? Così ridicolmente provinciale? E poi di che ballerina si trattava? (49)

Conseguenza diretta dell'ossessione erotica e della sfuggevolezza che caratterizza il personaggio di Laide è – e ancora una volta Proust *docet* – la nascita della gelosia. Circa a metà del romanzo, infatti, Dorigo inizia a sospettare che Laide frequenti altri uomini e in particolare un cugino di Modena di nome Marcello. La sola ipotesi che la ragazza possa concedersi a qualcun altro non solo fa divampare il desiderio di Dorigo, ma gli fa anche prendere atto della sua condizione avvilita

⁸ Gli esempi di questo uso dell'interrogativa sono numerosi: *Un amore* 72; 84; 114; 150; 169; 200; 203; 215; 254.

di dipendenza da lei.⁹ Le pagine centrali del romanzo rendono conto di questa dinamica triangolare tra i personaggi, che ricorda da vicino la teoria del desiderio formulata proprio in quegli stessi anni da René Girard. In *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), l'intellettuale francese definisce la natura stessa del desiderio come mimetica, ossia fondata sul principio imitativo che è la base di ogni rapporto tra individui. Secondo Girard l'uomo desidera sempre ciò che è desiderato da altri. L'esistenza stessa del desiderio è determinata dalla presenza di due esseri umani che desiderano lo stesso oggetto: il rapporto tra desiderante e desiderato non è dunque lineare bensì triangolare, poiché il desiderio non è veicolato dalle qualità intrinseche di ciò che si brama, ma dal fatto che anche un'altra persona (che Girard definisce “mediatore”) desidera la stessa cosa e tenti di impossessarsene. Nel caso di Dorigo, in effetti, l'ossessione per Laide si acuisce proprio con l'ingresso in scena del cugino. Il pensiero di perderla lo porta a compiere gesti umilianti (come accompagnarla dall'amante a Modena e tenerle il cagnolino mentre è con lui, o andare al cinema insieme a loro e vederli in atteggiamenti ambigui), che sanciscono la sua totale sottomissione alla ragazza.

La centralità della tematica dell'ossessione erotica, oltre a determinare la dinamica interna tra i personaggi, agisce anche sulla percezione del tempo e dello spazio. Nel romanzo sono infatti distinguibili due livelli temporali, in costante compenetrazione: il primo è il tempo cronologico e lineare, trasposto nel testo grazie all'uso del discorso diretto; l'altro è il tempo interiore dell'ossessione, ciclico e ripetitivo, reso attraverso diverse strategie formali. Una di queste è lo *stream of consciousness*, che permette a Buzzati di riprodurre sulla pagina il mondo interiore di Dorigo e i suoi pensieri ossessivi. Alla rapidità degli scambi dati dal discorso dialogato si alternano infatti lunghe pagine joyciane che riportano il flusso di pensieri di Dorigo senza segni di interpunzione e senza coerenza logico-sintattica.¹⁰ Non

⁹ Questa dipendenza è sancita nel momento in cui Dorigo diventa l'amante “ufficiale” di Laide: se inizialmente la sensazione dell'uomo è quella di aver guadagnato una posizione di supremazia e di dominio nei confronti della donna, ben presto egli si renderà conto della fallacità di questa condizione: “Non si era liberato, ecco la questione, non si era affatto liberato. Il pensiero di lei, tormento, inquietudine, angoscia, totale infelicità, lo possedeva come prima. Peggio di prima anzi perché il patto con la Laide [...] ora gli dava un barlume di diritto su di lei, da quel pomeriggio egli non era più l'amico occasionale o l'affezionato cliente, era qualcosa di più” (135).

¹⁰ Un esempio: “Accende una sigaretta e poi un'altra sono già le dieci e dieci ma la Laide sarà poi dietro a pulire la casa o magari sta con un altro uomo? può darsi benissimo che la sorella sia via ma può anche darsi che lei ne abbia approfittato per farsi venire in casa qualche fusto chissà

a caso i momenti in cui il monologo interiore si fa più denso e prolungato corrispondono ai momenti che precedono o seguono gli incontri con Laide: come ha notato Wood “syntax is broken into short, not necessarily sequential fragments as reason, and with its linguistic structure, are shattered by Dorigo’s experience [...]”. The lack of standard punctuation and a disjunction of narrative sequencing in the text, the abandonment of linearity, are the corollary of the disruption of Antonio’s life” (337). Un’altra tecnica utilizzata da Buzzati per rendere conto della fissità dell’ossessione erotica in contrasto con il tempo lineare della realtà è l’uso insistente della ripetizione, vero e proprio tratto distintivo del romanzo.¹¹ Oltre alle più evidenti forme anaforiche ravvicinate (“*Come se* qualcosa lo avesse toccato dentro. *Come se* quella ragazza fosse diversa dalle solite. *Come se* fra loro due dovessero succedere molte altre cose...”; “Ma la faccia? L’importante era la faccia. La faccia corrispondeva alle descrizioni della Laide. [...] Ma la faccia? La faccia era importante. La faccia corrispondeva, corrispondeva fino in fondo”; 37 e 123; corsivo nostro), Buzzati inserisce anche delle ripetizioni “a distanza,” che hanno la funzione o di scandire il tempo dell’attesa – è il caso del capitolo 1 in cui il tempo che precede l’incontro di Dorigo con la squillo è cadenzato dall’accensione di sigarette – o di creare un motivo tematico associato all’ossessione, come dimostra la ripresa, per sei volte in punti diversi del testo, dell’immagine delle screpolature di intonaco sul soffitto osservate da Dorigo, che diventano una sorta di “simbolo grafico della sua stessa afflizione” (Atzori 64). Insieme al tempo, anche lo spazio viene pervaso dall’ossessione erotica, caricandosi di valori soggettivi e simbolici che lo trasformano in un vero e proprio paesaggio dell’anima. È ciò che si realizza per esempio nelle pagine (tra le più belle del romanzo) in cui è narrato il viaggio di Dorigo verso Modena durante il quale, come in un’epifania, egli prende atto

anzi come si diverte pensando a lui che aspetta per strada magari due son lì dietro la tapparella che lo spiano, nudi, e lui se la tiene ben stretta e lei magari gli racconta che quello là che aspetta per la strada ha perso la testa per lei e lei ci va insieme perché sgancia dei bei bigliettoni, tanto lei non ci rimette niente perché a lui non gli tira e si accontenta di condurla fuori a pranzo e al cinema ma si può essere più coglioni di così? Ecco ricominciano le pestilenziali immaginazioni del cervello che gli avvelenano la vita e gli rendono la vita un inferno...” (158).

¹¹ “Ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la progressione, l’altro, che però non ho praticato molto, ma che è una delle cose più potenti – di cui Peguy ha fatto addirittura un abuso – è la ripetizione. [...] In quanto alla ripetizione, è una cosa che butta giù i muri di Gerico, ed è una forma semplicissima. Difficile, però. Alle volte ci sono riuscito abbastanza, alle volte una cosa un po’ artefatta...” (Panafieu 202)

del legame inscindibile che intercorre tra la percezione del paesaggio e lo stato d'animo, tra l'osservazione della bellezza della natura e il sentimento d'amore:

Allora, egli all'improvviso capì il senso di quel naturale incantesimo. Che cosa infatti volevano dirgli filari di pioppi all'orizzonte che vanno in corteo e sembrano sfuggirlo e nello stesso tempo corrergli incontro, per poi allontanarsi alle sue spalle, nella nebbia, consumati, mentre nuove schiere appaiono dinanzi inesauribili precipitandosi su di lui?

Di colpo egli capì ciò che dicevano, capì il significato del mondo visibile allorché esso ci fa restare stupefatti e diciamo “che bello” e qualcosa di grande entra nell'animo nostro. Tutta la vita era vissuto senza sospettarne la causa. Tante volte era rimasto un'ammirazione dinnanzi a un paesaggio, a un monumento, a una piazza, a uno scorcio di strada, a un giardino, a un interno di chiesa, a una rupe, a un viottolo, a un deserto. Solo adesso, finalmente, si rendeva conto del segreto.

Un segreto molto semplice: l'amore. Tutto ciò che ci affascina nel mondo inanimato, i boschi, le pianure, i fiumi, le montagne, i mari, le valli, le steppe, di più, di più, le città, i palazzi, le pietre, di più, il cielo, i tramonti, le tempeste, di più, la neve, di più, la notte, le stelle, il vento, tutte queste cose, di per sé vuote indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore. (*Un amore* 110)

La percezione stessa della città di Milano, che fa da sfondo a gran parte della vicenda, dal realistico sfuma costantemente verso il simbolico ed è in rapporto stretto con Laide, come dimostra l'ultimissima scena del romanzo, in cui la ragazza dormiente viene descritta librarsi sui tetti della città, diventando tutt'uno con essa.¹²

2. Le ambivalenze del desiderio borghese

Se i capitoli centrali di *Un amore* attraversano la passione ossessiva del protagonista proponendone un'analisi accurata e progressiva, quelli iniziali e finali alludono invece a questioni di ordine teorico-sociologico sull'erotismo e sul rapporto con

¹² Sulla centralità della città di Milano nel romanzo cfr. Zangrandi 117–18.

la sessualità, due questioni attorno a cui, nel corso degli anni Sessanta, si sono prodotti innumerevoli dibattiti.¹³ Particolarmente rappresentativa dello “spirito del tempo” è la riflessione del borghese Dorigo sulla prostituzione nelle prime pagine del romanzo, in cui viene decantata la facilità del possesso e la consapevolezza sadica alla base del desiderio di sottomissione maschile:

Che cosa meravigliosa la prostituzione, pensava Dorigo. Crudele, spietata, quante ne restavano distrutte. Però che meravigliosa. Si stentava a credere che possibilità del genere potessero esistere nel mondo d’oggi, così regolamentato e squallido. Il sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire. [...] Una donna per bene, che fosse andata a letto con lui per amore disinteressato, gli sarebbe piaciuta infinitamente meno. Sadismo forse? Il perverso compiacimento di vedere una cosa bella, giovane e pulita, assoggettarsi come schiava alle pratiche più sconce? L’assaporare lo spasimo dell’umiliazione corporale di cui la ragazza certamente non è consapevole, anzi lei quasi se la spassa e si diverte e ride ma nel fondo del suo animo qualcosa intanto si contorce e si ribella e vomita ma lei ride, fa i giochetti, arrovescia indietro la testa, gli occhi chiusi, la boccuccia anelante, come fosse in paradiso? (10–11)

Questa visione orientata e parziale del “consumatore” maschile sarà ribaltata non tanto da Laide – che continuerà a incarnare passivamente l’oggetto di desiderio del protagonista – ma da Piera, un’altra prostituta incontrata verso la fine del romanzo. La donna sarà l’unico personaggio capace di rompere la rete di illusioni alla base del desiderio di Dorigo, sia mettendolo di fronte alla sua ingenuità e ai limiti della sua relazione con Laide, sia rivelando il paradosso alla base del sentimento dell’uomo, profondamente connesso alla sua condizione di borghese e alla disuguaglianza sociale con la ragazza. La non appartenenza di Laide al suo stesso gruppo sociale rende infatti impossibile inquadrare il loro rapporto

¹³ Basti pensare al fiorire di inchieste sul tema (“Inchiesta ‘Sesso e letteratura’” sul *Corriere Lombardo*; “Otto domande sull’erotismo in letteratura” su *Nuovi Argomenti*; “L’erotismo nel cinema” su *Film selezione*) in cui numerosi intellettuali (Calvino, Morante, Montale, Solmi, Buzzati, Bo, Moravia, Cases e molti altri) riflettono sulla funzione dell’erotismo in letteratura e nel cinema tentando di definirne i confini rispetto alla pornografia, che in quegli anni si stava sempre più diffondendo, soprattutto a livello cinematografico.

all'interno di un ordine costituito, togliendo Dorigo dagli obblighi sociali di una relazione seria e giustificando le scelte della ragazza in virtù di una necessità di sostentamento:

Qui ti volevo, caro il mio signore di buona famiglia. Un borghese, sei, ecco la questione, schifosamente borghese, con la testa piena di pregiudizi borghesi, orgoglioso della tua rispettabilità borghese. [...] Ci considerate di una razza inferiore, voi borghesi, anche se di noi avete bisogno. [...] Te lo sei mai chiesto dove è nata Laide, in che ambiente è cresciuta, fra che gente è vissuta, che educazione ha avuto, chi le ha voluto veramente bene quando era bambina? (247)

Il desiderio di Dorigo nei confronti della giovane risulta profondamente connesso a questa *impasse* sociale. Come aveva teorizzato Bataille qualche anno prima, l'erotismo è una pulsione che nasce e si sviluppa proprio in relazione al concetto di interdizione. Nel corso dei secoli, infatti, le società occidentali avrebbero sviluppato la propria idea di civiltà a partire da un insieme di paradigmi e divieti atti a controllare ed escludere la violenza dalla vita civile (primo tra tutti l'incesto, che, come insegna Lévi Strauss, può essere considerato come il primo vero grande *interdit* della storia dell'uomo, capace di condurlo da uno stato di natura a uno stato di cultura). La presenza di un divieto, sia a livello individuale che a livello collettivo, produce immediatamente nell'uomo il desiderio di infrangerlo: l'erotismo si sviluppa dunque secondo Bataille “dall'associazione inestricabile tra piacere sessuale e interdizione” (Bataille 289)¹⁴ e si afferma come una pulsione che deriva dal desiderio di infrangere le leggi sociali, senza le quali non potrebbe però esistere. Questa stessa idea di erotismo viene veicolata dal romanzo di Buzzati, in cui Dorigo confessa di desiderare Laide anche in virtù di un illecito morale legato alla sua giovane età e alla sua professione:

C'era forse in questo suo sentimento la traccia incancellabile dell'educazione avuta: cattolica, severamente avversa ai fatti sessuali. Per cui fra lui e le donne giovani c'era stata sempre una barriera, e le donne erano qualcosa di illecito e l'atto carnale una specie di mito. [...] Perciò la prostituzione assumeva qui un aspetto conturbante, in certo

¹⁴ Cfr. sempre di Bataille anche *L'histoire de l'érotisme* (1976) in cui vengono riprese ed approfondite alcune questioni affrontate nel precedente volume.

senso illogico e di ben maggiore attrazione. Perciò ogni volta Antonio aveva la sensazione di varcare un confine vietato; le regole entro cui era sempre vissuto, per le quali la donna era un frutto proibito da conquistare con lunghissime e spesso vane fatiche, miracolosamente si rompevano, per compiacere alla sua lussuria. (11 e 16)

Il concetto di interdizione in relazione allo sviluppo del desiderio erotico è anche strettamente connesso a quello di repressione, su cui riflette un altro filosofo attivo in quegli anni, Herbert Marcuse, la cui eco si risente nella scrittura di Buzzati soprattutto in relazione alla riflessione sul rapporto tra erotismo e borghesia, la classe di appartenenza del protagonista. In *Eros e civiltà*, il filosofo tedesco, riprendendo il Freud di *Al di là del principio del piacere* e de *Il disagio della civiltà*, mostra come la civiltà borghese fondi la propria esistenza sul metodico sacrificio della libido ai fini della produzione e ponga al centro della propria moralità il principio di repressione (“la civiltà comincia quando si è rinunciato efficacemente all’obbiettivo primario – alla soddisfazione integrale dei bisogni”; Marcuse 59). Tuttavia, come già Freud aveva sottolineato, ogni contenuto represso è inestinguibile dalla realtà, riemergendo e manifestandosi nelle forme: “ciò che la civiltà ha dominato e represso continua ad esistere nella civiltà stessa. [...] Fatta deviare dalla realtà esterna, o perfino incapace di raggiungerla, la piena forza del principio del piacere non soltanto sopravvive nell’inconscio, ma incide anche in vari modi su quella realtà che aveva soppiantato il principio di piacere. Il ritorno del represso costituisce la storia ostracizzata e sotterranea della civiltà” (Marcuse 63). Nel romanzo di Buzzati la passione di Dorigo per Laide rappresenta la riemersione di una libido repressa, che si colloca al di fuori delle strutture borghesi di appartenenza dell’uomo. Egli desidera Laide anche (e proprio) per la sua alterità rispetto al modello borghese che lo circonda: non è un caso che Dorigo non pensi mai di sposarla (perché sposarla vorrebbe dire farla entrare nel sistema borghese; 246–47) e che la sua passione si estingua nel momento in cui scopre la gravidanza della ragazza. Questa rivelazione, che colloca Laide al di fuori dell’immaginario perverso e peccaminoso in cui Dorigo l’aveva sino ad allora inserita, annulla drasticamente la sua carica erotica agli occhi del protagonista, che da quel momento la percepisce in tutta la sua ordinarità:

D’improvviso il mondo segreto e peccaminoso e scellerato che stava dietro alla Laide, da cui lei pareva uscita, non esiste più, non

è mai esistito? Si dissolvono i biechi e affascinanti sipari? I pericolosi fantasmi si convertono in brava gente qualunque, o spariscono in sbigottita frotta laggiù in fondo, riassorbiti dai vicoli umidi e neri della vecchia città? Perde così la Laide perde così l’alone di romanzo, perde l’enigma, non è più la irraggiungibile? (254)

Tutto il romanzo risulta attraversato da un’ambivalenza nel rapporto – di classe e di genere – tra Dorigo e Laide. Se infatti non ha torto Gramigna ad affermare che *Un amore*, benché affronti esplicitamente un tema tabù per l’epoca, non miri realmente ad una critica dell’universo erotico istituzionalizzato della classe borghese né tantomeno allo sconvolgimento di “tutte le sue strutture pratico morali” (30); così come non hanno torto le femministe Bibi Tommasi e Liliana Caruso che nel 1974 inseriscono Buzzati tra i “padri della fallocultura,” cioè tra i tanti scrittori di sesso maschile che in quegli anni ripropongono un’immagine della donna sottomessa ai valori e ai modelli patriarcali;¹⁵ è anche vero però che quest’opera, in modo forse inconsapevole, fa emergere per contrasto alcuni limiti e aspetti ingannevoli del mondo borghese e dell’universo maschile. Benché l’intera narrazione si fondi sullo squilibrio e sulla disparità sociale tra il personaggio maschile (un adulto borghese di buona famiglia che considera il denaro uno strumento di possesso) e il personaggio femminile (una giovane prostituta appartenente a una classe sociale inferiore che vende il suo corpo per il proprio sostentamento), in realtà nel corso del romanzo si realizza una sorta di ribaltamento simbolico della condizione della ragazza. Laide, infatti, trova una forma di emancipazione paradossale dall’uomo attraverso la consapevolezza della mercificazione del proprio corpo: è una donna-oggetto che sa di esserlo e proprio questa coscienza di sé la rende libera, trasformando invece l’uomo borghese in un essere prigioniero e sottomesso alla sua volontà.¹⁶ L’immagine conclusiva di Laide che si libra dormiente sui tetti di

¹⁵ Numerose sono le occasioni testuali in cui emerge questo aspetto. Cfr. soprattutto il cap. 2 e cap. 35. Questa dinamica sbilanciata nel rapporto uomo (soggetto attivo) e donna (oggetto del desiderio passivo) rimanda inoltre al concetto di *male gaze*, formulato per la prima volta nel 1975 da Laura Mulvey in relazione al cinema di Sternberg e Hitchcock. In seguito questo concetto sarà ripreso e riformulato anche in Italia e applicato anche alla letteratura, come dimostrano gli studi di Bellasai, Contarini, Ventura, Dell’Agnese e Ruspinì.

¹⁶ Questo tratto avvicina il romanzo di Buzzati alla *Noia* di Moravia, con cui condivide numerosi aspetti anche in relazione alla dinamica tra desiderante e desiderato. Per un confronto tra i due romanzi cfr. Daniele 455–67; e Lamberti 153–63.

Milano, lasciando Dorigo immerso nelle sue angosce e nei suoi pensieri di morte, riassume alla perfezione questo capovolgimento simbolico di posizioni e di ruoli.

Con *Un amore*, Buzzati si confronta sapientemente con un argomento complesso e sfaccettato come quello dell'erotismo, attraversandone la fenomenologia e mostrandone la parabola evolutiva.¹⁷ Grazie all'uso diffuso di ripetizioni, metafore, interrogative retoriche e del monologo interiore, l'autore traduce a livello formale l'ossessione erotica, mostrandone la ricorsività e la circolarità viziosa. La scelta del realismo associata a un tema così universale e al contempo così peculiare di quegli anni, permette di far emergere una serie di questioni legate a un rimosso borghese che Buzzati non interroga mai criticamente, ma che appare in controtuce nel testo intersecandosi con le principali teorie sull'erotismo formulate in quegli anni: le stesse alla base di quel processo di liberalizzazione dei costumi che sfocerà nel Sessantotto e in una vera e propria lotta politica contro il modello borghese.

Università dell'Aquila

OPERE CITATE

Atzori, Fabio. "Ripetizione e progressione in *Un amore* di Buzzati." In Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*. Serra Editore, 2012, pp. 53–74.

Baldacci, Luigi. "Buzzati trascina l'architetto Dorigo all'inferno." *Epoca*, 9 maggio 1963.

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Éditions de Minuit, 1957.

Bataille, Georges. *L'histoire de l'érotisme*. Gallimard, 1976.

Bellaisai, Sandro. *La mascolinità contemporanea*. Carocci, 2004.

Buzzati, Dino. *Il deserto dei tartari*. Mondadori, 2001.

Buzzati, Dino. *Un amore*. Mondadori, 2019.

Buzzati, Dino. *Poema a fumetti*. Mondadori, 1991.

¹⁷ Buzzati ritornerà nuovamente sul tema erotico a distanza di qualche anno con *Poema a fumetti* (1969), in cui rielabora il mito di Orfeo ed Euridice in chiave moderna e attraverso uno stile meno ossessivo e più ironico.

- Butcher, John. “Dino Buzzati under Fire: The Italian Press and ‘Un amore’.” *Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati*, vol. 8, 2003, pp. 37–68.
- Capelli, Luigi (a cura di). Inchiesta “Sesso e letteratura.” *Corriere Lombardo*, n. 4–5; 11–12; 18–19, 1961.
- Caruso, Liliana, Bibi Tomasi. *I padri della fallocultura. La donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*. SugarCo Edizioni, 1974.
- Castelli, Ferdinando. “Quattro romanzi in vetrina.” *La Civiltà Cattolica*, no. 114, 5 ottobre 1963.
- Citati, Pietro. “I gentili automi di Buzzati.” *Il Giorno*, 15 maggio 1963.
- Contarini, Silvia (a cura di). “Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000.” *Narrativa*, vol. 30, 2008.
- Daniele, Antonio R. “Stranieri in patria. Alberto Moravia e Dino Buzzati fra identità e canone.” In *La letteratura degli italiani 3: gli italiani della letteratura*. A cura di Clara Allasia, et al. Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 455–67.
- Daniele, Antonio R. *Ombre femminili in Dino Buzzati: Indizi di donne prima di Un amore*. Franco Cesati, 2018.
- De Marchi, Luigi. “Inchiesta: L'erotismo nel cinema.” *Film selezione*, n. 9–12, 1962.
- Dell'Agnesse, Elena, Elisabetta Ruspini. *Mascolinità all'Italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*. Utet, 2007.
- Ferrari, Mariateresa. *Dino Buzzati: La donna, la città, l'inferno*. Associazione Dino Buzzati, 1997.
- Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Bompiani, 2002.
- Gramigna, Giuliano. Prefazione. In Dino Buzzati, *Romanzi e racconti*. Mondadori, 1975, pp. XI–XLV.
- Lamberti, Enza. “Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità.” *Sinestesia*, vol. 11, 2013, pp. 153–63.
- Marcuse, Herbert. *Eros e civiltà*. Einaudi, 2001.
- Mazzarò, Maurilio. “L'ultimo romanzo di Buzzati. Laide, creatura del nostro tempo.” *Il Lavoro*, 21 novembre 1963.
- Miceli-Jeffries, Giovanna. “Per una poetica della senilità: la funzione della donna in *Senilità* e *Un amore*.” *Italica*, vol. 67, no. 3, Autunno 1990, pp. 353–70.
- Montale, Eugenio. “*Un amore*.” *Corriere della Sera*, 18 aprile 1963.
- “Otto domande sull'erotismo in letteratura.” *Nuovi Argomenti*, n. 51–52, luglio–ottobre, 1961.

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. A cura di Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford UP, 1999, pp. 833–44.
- Panafieu, Yves. *Ève, Circe, Marie: ou la femme dans la vie et l'œuvre de Dino Buzzati*. Y.P. Éditions, 1989.
- Panafieu, Yves. *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*. Mondadori, 1973.
- Parisi, Luciano, e Alessandra Guariglia. "Sulle innovazioni stilistiche del romanzo *Un amore*." *Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati*, vol. 9, 2004, pp. 47–55.
- Piovene, Guido. "Il nuovo, sorprendente romanzo di Dino Buzzati, poeta-bambino." *La Stampa*, 10 aprile 1963.
- Pudda, Marco. "Sulla rincorsa angosciata della realtà che sfugge, scivola. Buzzati e Moravia." *XÁOS. Giornale di confine*, vol. 3, Novembre–Febbraio 2003/2004, http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/6.htm.
- Pullini, Giorgio. "*Il deserto dei Tartari* e *Un amore*: due romanzi in rapporto speculare tra metafora e realtà." In *Dino Buzzati*. A cura di Alvisè Fontanella, Olschki, 1982, pp. 169–193.
- Stefanile, Mario. "Buzzati e l'amore." *Il Mattino*, 9 maggio 1963.
- Ventura, Renato. *Mascolinità all'italiana: cinema, teatro e letteratura*. Nerosubianco Edizioni, 2003.
- Volpato, Chiara. *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*. Laterza, 2011.
- Wood, Sharon. "Love and Death in the Later Work of Dino Buzzati." *Forum Italicum*, vol. 26, no. 2, 1992, pp. 333–43.
- Zangrandi, Silvia. *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*. Patron Editore, 2014.
- Zangrilli, Franco. *Le muse di Buzzati: Realtà e mistero*. Metauro, 2012.