



Enthymema XXXV 2024

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità.
Tre esempi nella narrativa italiana degli anni
Sessanta

Silvia Cucchi

Università degli Studi dell'Aquila

Abstract – Questo articolo si propone di analizzare *La noia* (1960) di Alberto Moravia, *Un amore* (1963) di Dino Buzzati e *La bambolona* (1967) di Alba de Céspedes, come tre opere che, ponendo al centro della narrazione l'ossessione erotica di un personaggio borghese, riescono a rendere conto della crisi della mascolinità (Gunsberg) che si sviluppa durante gli anni Sessanta e che trova nella figura dell'inetto (sessuale) la sua più vivida espressione. In primo luogo ci concentreremo sulle le modalità di rappresentazione del desiderio dei tre protagonisti, per poi focalizzarci sulla centralità del tema del possesso e sulle sue forme – borghesi – di espressione (denaro e matrimonio). Infine, studieremo l'evoluzione dei tre personaggi femminili (Cecilia, Laide e Ivana), da cui i protagonisti sono attratti, che da oggetti di desiderio si smarkano dal *male gaze* e si affermano come soggetti di desiderio.

Parole chiave – Moravia; Buzzati; de Céspedes; Inetto; Desiderio; Mascolinità.

Title – *The Bourgeois Inept and the Crisis of Masculinity. Three Examples in Italian Fiction of the 1960s*

Abstract – This article aims to analyze Alberto Moravia's *La noia* (1960), Dino Buzzati's *Un amore* (1963) and Alba de Céspedes's *La bambolona* (1967), as three examples which, by putting the erotic obsession of a bourgeois character at the core of the narration, manage to depict the crisis of masculinity (Gunsberg). This crisis developed during the 1960s and is expressed by the character of the (sexual) inept. Firstly, I will focus on the ways in which the desire of the three protagonists is depicted. Secondly, I will study the topic of possession and its – bourgeois – forms of expression (money and marriage). Lastly, I will investigate the evolution of the three female characters (Cecilia, Laide and Ivana), who from objects of desire, detach themselves from the male gaze and become subjects of desire.

Keywords – Moravia; Buzzati; de Céspedes; Inept; Desire; Masculinities.

Cucchi, Silvia. "L'inetto borghese e la crisi della mascolinità". *Enthymema*, n. XXXV, 2024, pp. 71-86.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/22301>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità. Tre esempi nella narrativa italiana degli anni Sessanta

Silvia Cucchi

Università degli Studi dell'Aquila

Nel suo importante studio *Storia del miracolo italiano* (2005), lo storico Guido Crainz individua il 1958 come anno spartiacque per la storia d'Italia. Tra i numerosi avvenimenti che si susseguono in questo «anno decisivo»¹ (come titola il quotidiano *Il giorno* l'1 gennaio) ve ne sono due nello specifico che trasformano il tessuto sociale italiano e contribuiscono alla ridefinizione dei rapporti tra le identità: l'inizio del boom economico e l'entrata in vigore della Legge Merlin, che abolisce la regolamentazione statale della prostituzione. Gli effetti del repentino sviluppo economico e dell'ingresso dell'Italia nella società di massa impattano soprattutto sulla condizione della donna, che esce dallo spazio domestico e inizia ad avere accesso a sfere da cui fino a qualche anno prima era esclusa (dall'istruzione al lavoro),² facendo saltare la dicotomia produzione/riproduzione che associava l'uomo allo spazio pubblico e alla produzione di capitale e la donna alla casa e alla riproduzione.³ Questo cambiamento di paradigma ha due importanti conseguenze: da un lato la donna diventa la consumatrice ideale, influenzando le scelte di marketing e di pubblicità per la vendita di beni di consumo (lavatrici, frigorifero, televisione, prodotti di cosmesi), rivolte principalmente a un pubblico femminile (come dimostrano i numerosi inserti pubblicitari che riempiono le pagine di riviste femminili come *Annabella*, *Grazia*, *Amica*); dall'altro, la donna diventa essa stessa oggetto di desiderio associato alla merce. Nella nuova società consumistica, il corpo femminile, al centro di molte campagne pubblicitarie tra anni Sessanta e anni Settanta, si afferma come il luogo principale di seduzione e di mercificazione, dove la bellezza diventa strumentale all'acquisto,⁴ orientando non solo lo sguardo maschile, ma anche (e soprattutto) quello femminile. Come scrive Edgar Morin infatti:

Di fatto, il regno della donna-oggetto è l'altra faccia del regno della donna-soggetto. A differenza delle riviste licenziose e dello strip-tease propriamente detto, le immagini erotiche [delle pubblicità] non si rivolgono in modo particolare agli uomini, ma alle donne e agli uomini insieme, e spesso soprattutto alle donne. Le immagini che attraggono il desiderio maschile suggeriscono alla donna i suoi comportamenti di seduzione. [...] Il fatto che nei settimanali femminili predomini il volto della donna e non quello dell'uomo, indica che il punto essenziale è il modello di identificazione della donna-seducente, e non l'oggetto da sedurre. (192)

¹ Sempre nel 1958 muore il papa Pio XII e viene eletto papa Giovanni XXIII, iniziano le mobilitazioni sindacali nelle grandi fabbriche come la Fiat, Fanfani inaugura il primo pezzo dell'autostrada del Sole.

² Solo con la legge n. 66 del 9 febbraio 1963 alle donne sarà consentito l'accesso a tutte le cariche, professioni e impieghi pubblici.

³ Su questa questione, vedi Caldwell 74-6

⁴ Se nelle pubblicità tra la fine degli anni 50 e l'inizio degli anni Sessanta l'immagine della donna molto spesso è ancora associata alla dimensione casalinga, negli anni Settanta il corpo femminile all'interno delle pubblicità subisce un vero e proprio processo di erotizzazione (si pensi alle famose pubblicità della birra Peroni o dei jeans Jesus con le fotografie di Oliviero Toscani).

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

Se il consumismo pone al centro del proprio sistema il potere seduttivo del corpo della donna (filtrato dal *male gaze*), è importante sottolineare come essa si senta in dovere di plasmare il proprio ideale di femminilità⁵ proprio a partire da queste immagini, creando un circolo vizioso: l'uomo desidera la donna per come essa gli si rende desiderabile.

Parallelamente a questo processo di ridefinizione degli spazi e degli equilibri di potere tra uomini e donne avviatosi con il boom economico, sempre nel 1958 viene promulgata la legge Merlin, con cui si abolisce la regolamentazione dello Stato sulla prostituzione, introducendo i reati di sfruttamento e favoreggiamento. L'entrata in vigore di questa legge, dall'iter lungo e fortemente dibattuto,⁶ oltre ad avere delle conseguenze pratiche (la più vistosa è la chiusura delle case di tolleranza), agisce anche a livello simbolico, tantoché viene considerata da diversi storici come un momento fondamentale per la «ridefinizione del desiderio maschile» (Ortoleva 170), non più regolato dallo Stato. In particolare Ortoleva ha sottolineato come il processo di erotizzazione della cultura italiana iniziato negli anni Sessanta potrebbe essere letto come una vera e propria «nostalgia del bordello» (172), luogo che «garantiva la disponibilità incondizionata del corpo femminile» (Maina, *PLAY MEN!* 8) e che, dopo la legge Merlin, verrà sostituito e trasfigurato in forma simbolica da pubblicazioni e produzioni cinematografiche. Gli effetti che questa legge produce sull'immaginario maschile saranno notevoli e andranno a minare l'ideale di mascolinità patriarcale e dominante⁷ di allora, fondato su due tipologie di relazione e su due ruoli femminili polarizzati: la moglie (pudica, casta, madre di famiglia) e la prostituta (lasciva e promiscua).⁸ Come scrive Manzoli, «la sessualità maschile è rigorosamente schizofrenica, completamente scissa, capace di modularsi su entrambe queste figure a intermittenza, sbilanciandosi sull'una o sull'altra in funzione delle urgenze dettate dalla libido» (12).⁹

Per cercare di capire come i mutamenti storico-culturali fin qui analizzati interagiscano con il campo letterario e migrino anche nelle opere,¹⁰ in questo articolo ci concentreremo su tre romanzi pubblicati a pochi anni di distanza tra loro: *La noia* di Alberto Moravia (1960), *Un amore* di Dino Buzzati (1963) e *La bambolona* di Alba de Céspedes (1967). Si tratta di tre testi che pongono al centro della narrazione il desiderio maschile e che hanno come protagonisti personaggi borghesi animati da un'ossessione erotica nei confronti di giovani ragazze appartenenti a classi subalterne. In primo luogo, metteremo a fuoco le modalità di rappresentazione del desiderio dei tre protagonisti, per poi riflettere sulla centralità della questione del possesso e sulle sue forme di espressione; infine, studieremo l'evoluzione, particolarmente significativa, dei tre personaggi femminili da cui i protagonisti sono attratti. Prima di procedere con questa analisi comparata è necessario tuttavia fare una precisazione di ordine metodologico. I tre autori presi in esame sono, per poetiche e per itinerari di scrittura, molto distanti tra loro: se la

⁵ A questo proposito particolarmente interessante sono le riflessioni di Betty Friedan ne *La mistica della femminilità* (1963), in cui emerge proprio la discrasia tra questo ideale di femminilità e le reali aspirazioni di molte donne di quegli anni.

⁶ Un inquadramento storico efficace del lungo iter che ha portato alla promulgazione della legge Merlin è stato fornito da Bellassai, *La legge del desiderio*.

⁷ Cfr. Connell; Bellassai, "Mascolinità, mutamento, merce".

⁸ «In other words, pre-capitalist, patriarchal constructions of stereotypical feminine sexuality (madonna-whore) are not removed, but merely given a new, historically appropriate gloss, as capitalism accelerates into consumerist mode» (Gunsberg 85).

⁹ Sul paradigma Cfr. Gunsberg e Wood.

¹⁰ Per il cinema, sarà la commedia all'italiana il genere che meglio rende conto non solo del cambiamento prodottosi dal boom economico, ma anche degli effetti che questo cambiamento produce nell'universo maschile: «È tuttavia il genere commedia – e nella fattispecie la cosiddetta 'commedia all'italiana' – a presentarsi come un vero e proprio "macrosistema produttivo, economico, narratologico, divistico, linguistico, [...] nel quale si depositano, nella maniera più rappresentativa, i segni, lo stato euforico e le paure dell'Italia che cambia", con quasi esclusiva attenzione all'impatto che tali segni, euforie e paure hanno avuto sull'universo maschile». (Maina, "Magnifici cornuti" 137; Comand 84).

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

dimensione erotico-sessuale rappresenta un tratto distintivo e trasversale della produzione di Moravia, non è così pronunciata in quella di Buzzati e di de Céspedes. Quando venne pubblicato *Un amore*, infatti, molti critici giudicarono negativamente il romanzo, accusando Buzzati di essere vittima del clima culturale di quegli anni e dell'ondata trionfante di «pornografia e verismo di bassa lega» (Castelli 146). Anche *La bambolona* rappresenta un *unicum* nella produzione romanzesca di de Céspedes, essendo molto lontano dall'esplorazione dell'universo femminile raccontata nelle sue opere più note (si pensi a *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*). Non a caso il romanzo viene pubblicato un anno prima della partenza definitiva di de Céspedes dall'Italia (dal 1968 in avanti vivrà a Parigi), diventando espressione del disincanto nei confronti della società italiana e delle sue derive neocapitaliste. In questa sede, tuttavia, più che riflettere su rotture o continuità di questi romanzi rispetto alla produzione dei/delle loro autori/ici, proveremo a leggerli in chiave comparata, inserendoli dentro lo stesso quadro storico culturale per farli diventare spia ed espressione delle contraddizioni e delle ambivalenze di quel periodo.

1. Light of my life, fire of my loins. My sin, my soul

Il primo punto di contatto tra *La noia*, *Un amore* e *La bambolona* concerne i protagonisti: Dino, Dorigo e Giulio sono tutti e tre borghesi di mezza età, senza relazioni stabili o famiglia, che restano folgorati dalla visione di tre giovani ragazze (Cecilia, Laide e Ivana), incontrate all'inizio della narrazione, e oggetto principale della loro ossessione. Dino è un artista in crisi, che non riesce più a dipingere perché è affetto da un male esistenziale (la noia) che gli impedisce di entrare in contatto con la realtà. Pensando inizialmente che questa condizione dipenda dalla sua appartenenza borghese, Dino decide di abbandonare la casa della madre per trasferirsi nel suo studio in via Margutta, dove portar avanti la sua passione per la pittura. Questa scelta, tuttavia, non modifica il suo disagio esistenziale. L'unico evento che sembra scuotere Dino sarà proprio l'incontro con Cecilia, una giovane modella che quotidianamente si reca a posare presso il vicino di casa Balestrieri, vecchio artista erotomane, che morirà a poche pagine dall'inizio del romanzo proprio mentre stava facendo sesso con Cecilia. Nel romanzo *Un amore* Dorigo¹¹ è un architetto milanese frustrato e scapolo, anch'egli di buona famiglia, che frequenta con una certa routine una casa di appuntamenti gestita da Ermelina (sono passati alcuni anni dalla legge Merlin e le case di tolleranza sono state chiuse e sostituite da bordelli gestiti da privati). Durante uno di questi incontri sessuali organizzati Dorigo si infatua di Laide, una giovanissima ballerina che per arrotondare si prostituisce, e che egli cercherà di vedere con sempre maggiore frequenza. Giulio, ne *La bambolona* invece, è un avvocato annoiato e molto ricco che vive e lavora a Roma e che un giorno in un bar scorge da lontano il corpo attraente di una giovane diciassettenne aspirante dattilografa, di nome Ivana. Mosso dal desiderio di conoscerla, egli inizia a seguirla fino a casa e, nonostante la giovane lo abbia più volte allontanato durante il tragitto, decide di presentarsi ai genitori di lei e di chiedere loro il permesso di frequentarla ufficialmente. Oltre alla differente appartenenza sociale (tre borghesi *vs* tre sottoproletarie), tra i protagonisti e le personagge vi è anche una vistosa differenza anagrafica (uomini adulti *vs* minorenni) che contribuisce a dare a quest'ultime un fascino carico di ambivalenza:

Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia che pareva sostenuta da una crinolina, *ella dava l'idea di un fiore capovolto, dalla corolla sbilenca e oscillante*, che andasse in giro camminando sopra i pistilli. Il volto l'aveva rotondo, *da bambina; ma una bambina cresciuta troppo in fretta e iniziata troppo presto alle esperienze*

¹¹ Nome che ricorda l'antieroe Drogo del *Deserto dei Tartari*.

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità

Silvia Cucchi

muliebri. Era pallida, con un'ombra leggera sotto gli zigomi che faceva parere smunte le guance, e una folta capigliatura bruna e crespa tutto intorno il viso. La bocca piccola, di forma ed espressione infantile, faceva pensare ad un *bocciolo avvizzito* precocemente sul ramo, senza aprirsi; ed era segnata agli angoli da *due rughe sottili* che mi colpirono in maniera particolare, per il senso di *aridità* intensa che ne emanava. Infine gli occhi, la sua cosa più bella, grandi e oscuri, anch'essi di *forma infantile* sotto una fronte un po' sporgente, avevano uno *sguardo senza innocenza, indefinibilmente distante, indiretto e incerto*. [...] D'altra parte, proprio durante il bacio, si rivelava la doppia natura di Cecilia, *insieme infantile e donnesca*. (Moravia 54 e 84; corsivo mio)

Un faccino pallido, reso arguto dal naso dritto e prominente, dalla bocca piccola, dagli occhi tondi e attoniti. C'era qualcosa di fresco, di popolaresco, ma non volgare. [...] 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*. [...] Era una faccia *decisa, spiritosa, ingenua, furba, pulita, provocante*. (Buzzati 13; corsivo mio)

Era giovanissima: il viso tondo, la fronte nascosta da una pesante ciocca di capelli neri, e il seno grosso, tremolante nel vestito chiuso fino al collo. Aveva un'aria *infantile che contrastava con le sue forme*, gli occhi grandi, fissi come quelli delle bambole. Dall'espressione spaurita e insieme proterva si vedeva che *era ancora adolescente*, anzi, quasi una *bambina cresciuta prima del tempo*. [...] In realtà più che belle, le mani di Ivana per la loro apparenza *insieme infantile ed esperta*, esercitavano un forte richiamo sensuale. (de Céspedes 9 e 21; corsivo mio)

È difficile non individuare in queste descrizioni il rimando comune a *Lolita* (1955) di Nabokov, che in Italia verrà tradotto nel 1959. Il romanzo, dal grande successo di pubblico (così come la sua trasposizione cinematografica del 1962 ad opera di Kubrick), fornisce ai tre autori il modello della ninfetta dalla bellezza ambivalente, al contempo infantile e sensuale, dal corpo acerbo ma già abitato da un eros e da una sensualità adulti. Sarà proprio questa ambivalenza, percepibile anche nelle tre descrizioni riportate in citazione, dove trionfano gli accostamenti ossimorici, e questa incapacità di incasellarle a fomentare nei protagonisti il desiderio di possesso.

Oltre alla corporeità, un altro elemento che accomuna le tre giovani è l'indifferenza come tratto psicologico distintivo:

A questo punto mi accorgevo, però, che all'appetito erotico, il quale, anche se non pareva riguardarmi direttamente, si serviva tuttavia di me per appagarsi, subentrava in lei l'indifferenza. Ma quando dico indifferenza non voglio già designare un atteggiamento di freddezza o di distacco. No, l'indifferenza di Cecilia verso di me, subito dopo l'amore, era semplicemente una mancanza completa di rapporti molto simile a quella che mi faceva tanto soffrire e che io chiamavo noia. (Moravia 54)

Bensì un'indifferenza assoluta, anzi la assoluta assenza di reazione, perché anche l'indifferenza è un modo di comportarsi verso la realtà esterna. Come se lei, pur guardandolo in faccia, non l'avesse neppure visto. Come se lui fosse stato un muro, un mobile o un essere tanto consueto da non esistere più. [...] E questo era inspiegabile. E gli metteva dentro l'inquietudine. [...] Ma più lei guardava attorno, quasi guatando, più diventava lontana, irraggiungibile personaggio di un mondo a lui vietato. (Buzzati 49 e 56)

Tuttavia nell'ombra che separava i lampioni del viale, gli pareva che stabilisse un'intesa tra quel corpo e il suo; che lei stessa lo invitasse, mediante caparbia indifferenza. (de Céspedes 10)

Se nel caso di Moravia l'indifferenza rappresenta una vera e propria condizione esistenziale che, oltre a *La noia*, accomuna molti dei suoi romanzi (primo tra tutti *Gli indifferenti*, con i

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

personaggi di Carla e Michele), nel caso di Buzzati e di de Céspedes essa rappresenta un elemento profondamente connesso al rapporto erotico e al desiderio. Si riconferma così un'idea già teorizzata magistralmente da Marcel Proust nella *Recherche* (anch'esso modello attivo per questi autori), ossia l'idea che l'Altro non sia mai conoscibile al soggetto nella sua totalità e che più si intravede l'impossibilità di conoscerlo (e quindi di possederlo/controllarlo), più il desiderio nei suoi confronti si accende e si potenzia. Mentre per Giulio il desiderio erotico si fomenta proprio perché Ivana non si concede fisicamente (tanto che il matrimonio tra i due per lui è funzionale esclusivamente a consumare l'atto sessuale), Dino e Dorigo, nonostante abbiano numerosi rapporti con Cecilia e Laide, dovranno constatare che il possesso fisico non garantisce la conoscenza totale dell'Altro:

Il possesso pareva confermare, invece, la mia incapacità di possederla davvero: per quanto la malmenassi, la stringessi, la mordessi e la penetrassi, io non possedevo Cecilia e lei era altrove, chissà dove. Alla fine ricaddi stremato ma tuttora rabbioso, uscendo dal suo sesso come da una ferita inutile. (Moravia 134)

Per poter vivere aveva bisogno di Laide ma Laide non gli apparteneva in alcun modo, la Laide andava e veniva, gli telefonava e non gli telefonava, finora per la verità era sempre stata di parola ma se avesse cominciato a non telefonargli? Era insomma un bene incerto e fluttuante sul quale lui non poteva contare. E proprio da tanta incertezza venivano il tormento e lo spasimo. (Buzzati 131)¹²

Sempre di memoria proustiana e in stretta correlazione con l'idea di inafferrabilità dell'oggetto d'amore è il tema della gelosia e della minaccia di tradimento, che in tutti e tre i romanzi rappresenta un vero e proprio elemento catalizzatore non solo per lo sviluppo della trama, ma anche per la nascita dell'ossessione erotica nei tre protagonisti. L'apparizione sulla scena di altre figure maschili, che le tre personaggi iniziano a frequentare, crea una forma di rivalità in Dino, Dorigo e Giulio, poiché l'esclusività del rapporto con le tre ragazze viene minata: ne *La noia* fa la sua apparizione Luciani, un giovane produttore cinematografico che secondo Cecilia potrebbe aiutarla a entrare nel mondo del cinema, ma che in realtà sarà il suo amante; in *Un amore* compare Marcello, un fantomatico cugino che Laide vede regolarmente (e che anche in questo caso diventerà il suo amante), spesso chiedendo a Dorigo di accompagnarla da lui; ne *La bambolona* aleggia lo spettro di Zìù, uno zio molto affezionato a Ivana ed evocato da tutta la sua famiglia, che spesso chiama al telefono per parlare con lei e controllare i suoi spostamenti. Alla fine del romanzo si scoprirà che dietro la figura di questo zio (morto da tanti anni) c'è un giovane fruttivendolo con cui Ivana ha una relazione da diversi mesi e di cui è innamorata. Le modalità e le dinamiche con cui viene rappresentata l'ossessione e la gelosia nei tre romanzi ricalcano le riflessioni sul desiderio triangolare che in quegli stessi anni René Girard formula in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), dove l'intellettuale francese definisce la natura 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. Il desiderio dei protagonisti viene quindi fomentato non solo

¹² In *Un amore* Buzzati traduce a livello formale questa idea di inconoscibilità attraverso l'uso diffuso sia di metafore, che disumanizzano Laide e la trasfigurano in oggetti astratti, sia di interrogative retoriche, che ribadiscono l'idea di ricorsività dell'ossessione e di inafferrabilità dell'altro. Per un approfondimento sulla questione mi permetto di rinviare a Cucchi.

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

dall'assenza di un possesso totale delle tre donne, ma anche dalla presenza di un rivale (mediatore) che li allontana da loro, facendo così esplodere l'ossessione e conducendoli a un vero e proprio processo di autoannullamento e degradazione del sé.¹³ Ciò è particolarmente evidente in una scena di *Un amore*, dove Dorigo, in preda all'ossessione, accetta di occuparsi del cane di Laide mentre lei si intrattiene sessualmente con Marcello:

Alla sua età, con un ridicolo cagnolino in braccio, ad aspettare una ragazza squillo che, mentre lui faceva colazione al ristorante, magari era andata in letto con l'amato bene, e con l'amato bene aveva magari riso lungamente di lui, imbecille, che aveva bevuto tutte le bagole che lei era stata capace di inventare e magari ancora in questo momento stava ridendo, a cavalcioni del bidet, mentre lui si asciugava il sudore della galoppata. [...] Ma perché farlo aspettare così in mezzo alla strada con un cagnolino in braccio? Laide lo considerava dunque così poco? Perché umiliarlo così? Se i suoi colleghi avessero saputo, se i suoi amici lo avessero visto. Era proprio quel pestilenziale cagnolino a rendere estremamente ridicola la situazione. Le due e venticinque, dieci minuti di ritardo. Perché? Era un uomo di quasi cinquant'anni, serio, stimato, rispettato, un uomo quasi importante. Era un bambino, era solo, era maltrattato, era umiliato, nessuno sapeva la sua pena nessuno al mondo anche se avesse saputo avrebbe avuto pietà di lui. [...] Fu proprio in uno di quei momenti che l'attesa spasmodica cede per stanchezza fisica e gli occhi stanchi non guardano più intorno, che comparve la motoretta di Marcello con la Laide sul seggiolino. (Buzzati 201)¹⁴

Proprio in relazione a questo processo di perdita del sé in relazione all'ossessione erotica, i tre protagonisti dei tre romanzi, incarnano a pieno titolo quello che Jacqueline Reich ha definito come uno dei modelli culturali dominanti di mascolinità che si sviluppa dalla fine degli anni Quaranta in avanti sia nel cinema che in letteratura, ossia l'inetto, «un uomo che si trova a essere fuori posto e in conflitto con un ambiente in rapido cambiamento dal punto di vista politico, sociale e dell'identità sessuale» (14).¹⁵ Nell'accezione di Reich questa figura è da intendersi non solo e non tanto come il vecchio modello di inettitudine di stampo modernista, quanto più come un personaggio che incarna una crisi che dalla psicologia investe la sessualità e l'identità maschile:

un personaggio che mostra chiaramente la propria inadeguatezza nei confronti del modello tradizionale di mascolinità, del quale ha introiettato valori, norme e comportamenti senza tuttavia riuscire a riproporli pienamente nel presente in cui vive – in un quadro, cioè, in cui questi stessi valori, norme e comportamenti stanno soccombendo sotto il peso di una generalizzata riconfigurazione dell'identità maschile. (Maina, “Magnifici cornuti” 141)

Dino, Dorigo e Giulio sono «maschi maldestri ed egocentrici che non riescono ad assumersi il ruolo di adulti responsabili» (Reich 15), personaggi che vivono una sessualità compulsiva e totalizzante ma al contempo costantemente frustrata e che assume delle forme morbose, ossessive e nevrotiche, sintomo di una inadeguatezza di ordine più generale, connessa alla loro mascolinità e al ruolo che essa ha all'interno di una società in cambiamento. Un cambiamento che impatta non solo i modi e gli stili di vita, ma che investe anche i ruoli e i posizionamenti di genere all'interno di essa. Ad entrare in crisi sarà, infatti, proprio la dinamica di controllo e di potere su cui questa stessa mascolinità (di stampo patriarcale) si era fondata.

¹³ Per uno studio più approfondito sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore cfr. Sturli “Armida e il professore”; *Professori di desiderio*.

¹⁴ Per uno studio sulla crisi della mascolinità in Buzzati, vedi Iacoli.

¹⁵ Al cinema si pensi, tra i molti esempi possibili, a Mastroianni ne *La dolce vita* (1960) o in *Divorzio all'italiana* (1961), a Tognazzi ne *I Mostri* (1963) a Gassman in *Brancaleone* (1966) o a Walter Chiari ne *Il giovedì* (1963), da Nino Manfredi in *Adulterio all'italiana* (1966).

2. Forme di controllo borghese: il denaro e il matrimonio

Una volta constatata la presenza di un rivale e l'impossibilità di possesso totale dell'oggetto del desiderio i tre protagonisti dei romanzi di Moravia, Buzzati e de Céspedes, in preda all'ossessione, tentano di esercitare un controllo su Cecilia, Laide e Ivana, mediante quelli che possono essere considerati gli elementi fondativi e strutturanti della borghesia, classe a cui i tre appartengono: il denaro e il matrimonio.

Ne *La noia*, dopo aver spiato per giorni Cecilia e aver scoperto la sua relazione parallela con Luciani, Dino, per assicurarsi di continuare a vederla settimanalmente e avere rapporti sessuali con lei (illudendosi così di possederla più a lungo del rivale), decide di pagarla. Il denaro diventa così al contempo uno strumento di possesso e di reificazione del corpo femminile. Particolarmente emblematiche sono due scene del romanzo: la prima è quella in cui, a seguito di una terribile sfuriata in cui Cecilia dichiara di voler stare sia con il protagonista che con Luciani, Dino prima la insulta («“io” urlai fuori di me “ho invece qualcosa da dire. Ed è che sei una volgare puttana”, Moravia 200), poi, animato dal desiderio di fare l'amore con lei, per convincerla, le inserisce in mano delle banconote:

Attirai Cecilia a me con violenza; e nello stesso tempo, mentre lei stornava un poco il viso e il mio bacio si perdeva nel collo, le introdussi i due fogli nella mano. La vidi, distintamente, abbassare gli occhi in un rapido sguardo all'oggetto insolito che le stava nella palma, come per riconoscerlo; poi la mano si chiuse, sentii che il suo corpo non resisteva più, e vidi che Cecilia aveva abbassato le palpebre [...] che era la sua maniera di farmi capire che accettava il mio amore. [...] La presi in silenzio; ma nel momento dell'orgasmo, le soffiai in faccia: “Troia”. Mi parve, o m'ingannavo, che un tenuissimo sorriso le sfiorasse le labbra. (Moravia 201)

Attraverso il denaro, Dino, pur tentando di negare il sistema borghese da cui proviene – nel romanzo incarnato nello specifico dalla figura della madre –, in realtà non fa che reiterarlo e riprodurne i meccanismi. Così come la madre lo tiene legato a sé continuamente dandogli i soldi che lui le chiede, allo stesso modo, lui cerca di mantenere un controllo su Cecilia attraverso il denaro. La seconda scena che riassume la centralità del denaro come strumento di possesso è quella, quasi alla fine del romanzo, in cui Cecilia, nuda nel letto della madre, dopo aver rifiutato la proposta di matrimonio di Dino (su cui ritorneremo tra poco) e avergli comunicato la sua volontà di partire per Ponza con Luciani, viene ricoperta di banconote dal protagonista, che, con questo gesto di potenza e di disperazione, la supplica (invano) di non partire:

Cominciai dal basso, simbolicamente, stendendo sul pube buio e ricciuto un solo biglietto ben spiegato. Quindi, risalendo, ricoprii di biglietti il ventre bianco e infantile, la snella vita e il bel seno bruno, un biglietto per mammella. Avvolsi intorno al collo un altro biglietto; quattro ne misi sulle spalle e quattro sulle braccia. Poi ridiscesi sotto il ventre e ricoprii di biglietti le gambe, fino ai piccoli piedi [...] Dissi brevemente: “Son ventiquattro biglietti da diecimila lire l'uno. Se non vai a Ponza, te li do tutti”.

Si mise a ridere di nuovo e poi esclamò: “Credevo che sarebbero stati di più”. (Moravia 265-6)

Anche nel romanzo di Buzzati il protagonista, una volta constatato l'interesse di Laide per Marcello, per garantirsi che lei (con cui ha già un rapporto fondato sul sesso in cambio di denaro) lo venga a trovare con costanza nonostante l'amante, le propone una quota fissa mensile:

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

“Senti io ti do cinquantamila lire alla settimana e tu mi prometti che ci troviamo due o tre volte alla settimana, per il resto non aver paura ti lascio libera non voglio neanche sapere quello che fai, e se tu un giorno non puoi me lo dici [...] ma così, vedi, io so che ci vediamo di sicuro e non occorre mica che ogni volta si faccia l'amore, è bello anche andare al cinema, al teatro, a pranzo insieme... per il resto ti lascio libera...” [...]

Lei subito, con gesto fermo e sicuro, volse la testa a guardarlo:

“Non ho bisogno di pensarci su» disse. «Io accetto senz'altro”. (Buzzati 133-4)

Nel caso de *La bambolona*, la presenza del denaro non è tanto legata all'ossessione erotica di Giulio, quanto più al processo di reificazione della donna (già evidente nel titolo dell'opera).¹⁶ Circa a metà romanzo infatti, il protagonista decide di regalare a Ivana un anello di fidanzamento. La ricerca di questo regalo si estende per diverse pagine: in un primo momento Giulio sembra orientato a comprare una pietra poco preziosa, proprio in virtù del fatto che la ragazza, inesperta di gioielli, non si sarebbe mai accorta del suo reale valore (considerazione, questa, che rimarca la differenza di classe tra i due e la svalutazione ad essa connessa). Poi, invece, Giulio decide di acquistare una pietra costosissima da cui rimane folgorato, sin dalla prima volta in cui l'orefice gliela mostra: «nella glaciale purezza delle sue linee rigide, tratteneva un bagliore azzurro. Non si lasciava possedere, non concedeva nulla in cambio, se non la certezza della sua perfezione» (de Céspedes 132). Nell'immagine della folgorazione a prima vista e nella descrizione della pietra è ravvisabile un parallelismo con la percezione che Giulio ha di Ivana, dando vita a una vera e propria identificazione tra la ragazza e il gioiello. La scelta di una pietra così preziosa, oltre a sancire simbolicamente il prossimo matrimonio tra i due, rappresenta soprattutto una forma di assicurazione per il protagonista circa la propria onnipotenza borghese: «le pietre che aveva sotto gli occhi, pareva non dovessero servire a un dono – o a un mercato – ma a dargli la possibilità di misurarsi con se stesso: col proprio potere. Quello economico e quello necessario ad affermare la libertà di comperare anche una donna, se ne aveva voglia» (de Céspedes 134).

Se il denaro rappresenta il principale strumento attraverso cui la disposizione al possesso incontra l'ossessione erotica dei protagonisti, l'altra forma di controllo che tentano di esercitare sulle donne di cui sono infatuati è il matrimonio. Istituzione borghese per eccellenza, il matrimonio diventa per Dino l'estremo gesto compiuto per vincolare Cecilia a lui e per annullare quell'aura di inafferrabilità che la caratterizza:

La presente inafferrabilità di Cecilia forse non era che l'espressione di un'ambizione matrimoniale; forse Cecilia cercava d'istinto, fra i suoi amanti, un marito col quale fermarsi e stare tranquilla. Pensavo di sposarla con tutte le pompe religiose e borghesi e, una volta sposata, farle fare un gran numero di figli che, anche loro, avrebbero contribuito a definirla e chiuderla nell'immagine per niente enigmatica della maternità. (Moravia 176)

Sposare Cecilia (e quindi rientrare a pieno titolo dentro quell'ordine borghese più volte criticato e da cui egli stesso aveva tentato di affrancarsi) rappresenta per Dino un modo per “normalizzare” il rapporto con lei facendola passare dal paradigma della prostituta a quello

¹⁶ Il titolo *La bambolona* rimanda a una delle prime scene del romanzo in cui il protagonista, dopo aver visto Ivana dentro il bar, camminando per la strada si ferma davanti a una vetrina e vede un manichino, su cui proietta l'immagine di Ivana: «Si fermo davanti a una vetrina illuminata nella quale era esposta biancheria femminile. Nel centro un manichino indossava una camicia da notte di velo bianco, ornata di pizzo: sulla parrucca nera cotonata era posato un rametto di fiori d'arancio simile a quello che aveva tra le dita e che tendeva nel vuoto al compratore, sgranando i neri occhi di cristallo. “La mia bambolona”. Giulio gemé, riacceso dal desiderio:” Voglio la mia bambolona”» (de Céspedes 39). La centralità del corpo e la totale assenza di interesse per l'interiorità della ragazza è il presupposto fondamentale al processo di reificazione.

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

della madre di famiglia, le due immagini di femminilità che, come abbiamo visto, fondano l'immaginario sessuale maschile.¹⁷

Una funzione simile del matrimonio è quella dipinta da Buzzati, anche se per il suo protagonista questa istituzione non rappresenta un reale orizzonte desiderato. Dorigo infatti vorrebbe continuare a perpetuare il suo desiderio ossessivo, che però si estingue nel momento in cui, alla fine del romanzo, Laide gli comunica di essere incinta. Nel momento in cui Laide condivide con Dorigo la sua aspirazione a diventare madre e moglie di famiglia, la giovane perde agli occhi del protagonista tutto il suo fascino e tutto il suo mistero:

Eccola dunque la ragazzina tremenda e senza cuore che doveva portarlo alla rovina. Che cosa le è successo? Chi l'ha cambiata? [...] Trasmessi per recondite vie da antiche vene di sangue, in lei stavano nel fondo dell'animo i desideri per le gioie semplici ed eterne, domestiche, rassicuranti, banali forse, che sono il sale della terra. 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 biecchi 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? (Buzzati 310)

La possibilità di vedere Cecilia come madre e moglie non è mai stato un orizzonte considerabile per Dorigo (sia per la sua appartenenza sociale, sia per la sua professione), come infatti gli viene fatto notare da Piera, un'altra prostituta amica di Laide, in un dialogo fondamentale per lo smascheramento delle innumerevoli contraddizioni borghesi incarnate dal protagonista:¹⁸

“Tu la odi, adesso, la disprezzi chissà che accidenti le mandi, la strangoleresti non è vero?” “Ammetterai che con me si è comportata da...”
“Da puttana vuoi dire? Ma credi tu di essere meglio di lei?”
“Io le volevo bene, io con lei sono sempre stato onesto.”
“Sii sincero: tu l'avresti sposata?”
“Che discorsi. Basterebbe pensare alla differenza d'età, lei stessa avrebbe detto di no.”
“La differenza d'età, non farmi ridere. Non ne eri innamorato?”
“Purtroppo.”
“E allora: tu l'avresti sposata?”
“Ma pensa solo alla vita che ha fatto.”
“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. Cosa vuoi che se ne facesse la Laide della tua rispettabilità borghese? E tu che cos'eri per lei?”
“Io le ho voluto bene sul serio.”

¹⁷ «Nell'organizzazione borghese della sessualità esistevano due tipologie polarizzate di donne: la moglie e la prostituta: tendenzialmente pudica, se non frigida, la prima, lasciva e inesauribilmente promiscua la seconda» (Manzoli 15; cfr. anche Gunsberg 84-6, Caldwell 74-6).

¹⁸ Queste contraddizioni saranno riprese e analizzate nel dettaglio da Liliana Caruso e Bibi Tomasi in *I padri della fallocultura* (1974), testo in cui le due femministe passano in rassegna la produzione letteraria di molti scrittori del Novecento (tra cui Moravia e Buzzati) per osservare le diverse modalità con cui viene ritratta e rappresentata la donna, facendo emergere come la letteratura agisca come forza conservatrice per quanto concerne la condizione femminile: «Perché una delle più palesi contraddizioni del nostro moderno patriarcato, è che mentre da una parte si pretende il possesso esclusivo della donna, dall'altra le si offre il rapporto più disimpegnato possibile: quindi una donna che non dia fastidi, da usare come una macchina e poi rimandare a casa» (Caruso e Tomasi 12).

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

“Bene sul serio? Semplicemente te ne eri ammalato, ne avevi bisogno, hai fatto di tutto per averla, in modo bestiale ma l'hai fatto. Ma la consideravi una disgrazia, è vero o no che la consideravi una disgrazia?”

“Era, una disgrazia.”

“E questo lo chiami amore? Ma l'hai fatta entrare nella tua vita? L'hai ammessa in casa tua? L'hai fatta conoscere alla tua famiglia? Queste sono assurdità [...] Ci considerate di una razza inferiore, voi borghesi, anche se di noi avete bisogno, anche quando ci strisciate ai piedi. E tu lo chiami amore questo? La posizione sociale, la stima del mondo, la dignità, il prestigio familiare, bella roba, chi ci ha fatto come siamo? io ci sputo sopra, alla vostra dignità.” (Buzzati 288-9)

Nel caso de *La bambolona* l'istituzione matrimoniale viene completamente irrisa e svuotata del suo valore simbolico, diventando un mero strumento attraverso cui il protagonista Giulio si vuole garantire il possesso sessuale di Ivana:

“Un mese fa – Il 27 maggio, precisamente – Le chiesi di lasciarmi frequentare sua figlia. Oggi, Le chiedo la sua mano”.

Soddisfatto di quell'abile mossa, s'abbandonò all'indietro sulla poltrona, pervaso da un'inaspettata felicità. Non altrimenti una donna – arrendendosi all'innamorato cui ha resistito tenacemente – si lascia vincere dai dolci sentimenti colpevoli. [...] Vedeva Ivana al posto del manichino, nella vetrina illuminata: la mano, ornata dalla fede nuziale, non scacciava, non *poteva* più scacciare la sua come un tafano molesto. Era padrone di quel corpo: poteva palpeggiarlo, toccarlo, senza che nessuno gliene contestasse il diritto. (de Céspedes 65)

La degradazione del valore assunto dall'istituzione matrimoniale in questo romanzo è resa evidente dal fatto che, una volta fatta la proposta, Giulio penserà in continuazione a come poter annullare il matrimonio (non esiste ancora la legge sul divorzio), considerato come un fardello e non come uno spazio di felicità. Tutto il romanzo di de Céspedes, infatti, veicola una critica al trionfo del materialismo sfrenato e al processo di reificazione dei corpi (soprattutto femminili) che l'autrice riscontra nella società degli anni Sessanta, dove l'unica legge vigente sembra essere quella del desiderio compulsivo.

Il matrimonio, da un lato, e il denaro, dall'altro, rappresentano quindi il modo attraverso cui i protagonisti borghesi tentano di incasellare le personagge dentro lo schema binario di controllo moglie/prostituta. In tutti e tre i casi, tuttavia, nonostante questo irrigidimento identitario che ha la funzione di «tracciare una barriera psicologica contro il temuto sconvolgimento delle gerarchie consolidate» (Bellassai, “Mascolinità, mutamento, merce” 107), Cecilia, Laide e Ivana sfuggono a questi due paradigmi, aderendo solo parzialmente ai ruoli a cui i personaggi maschili vorrebbero appiattirle, e lasciando intravedere, come vedremo nel prossimo paragrafo, lo scarto tra i loro desideri e la percezione dei tre protagonisti.

3. Dentro e fuori l'ossessione

Dopo aver individuato le analogie tematico-contenutistiche dei tre romanzi, particolarmente utile ai fini del nostro discorso risulta l'analisi delle modalità enunciative con cui Moravia, Buzzati e de Céspedes espongono le vicende. Che sia in prima o in terza persona, infatti, tutte e tre i romanzi sono narrati attraverso il punto di vista dei tre protagonisti maschili, con esclusivi affondi nella loro interiorità. Cecilia, Laide e Ivana non solo hanno un minor spazio di parola, ma, quando si esprimono, lo fanno attraverso forme di discorso diretto spesso cariche di reticenza. In nessuno dei tre romanzi il lettore ha accesso all'interiorità delle personagge, insondabili e percepite solo attraverso il filtro del *male gaze*.

Se Moravia segue la forma più classica di narrazione memoriale in prima persona, in cui l'io protagonista (che coincide con il narratore) riporta la propria esperienza passata alternando la

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

narrazione degli eventi a inserti saggistici che gli consentono di rielaborare il proprio vissuto e dargli un senso (si pensi alle numerose riflessioni sulla condizione di noia a cui il protagonista riconduce molti comportamenti ed eventi), Buzzati opta invece per una narrazione in terza persona con affondi nella vita psichica del protagonista attraverso quello che Dorrit Cohn definisce monologo narrato («una semi-citazione dei pensieri del personaggio non virgolettata e fondamentalmente imprecisa, perché in essa i confini tra ciò che appartiene alla voce narrante e ciò che appartiene al personaggio sono labili e sfumati», Cohn 105; Scarfone 23). Nei momenti in cui l'ossessione invade la mente del protagonista il monologo narrato si trasforma però in flusso di coscienza,¹⁹ traducendo su pagina le peregrinazioni ossessive della mente di Dorigo:

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 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... (Buzzati 158).

Alba de Céspedes, invece, ne *La bambolona* costruisce una narrazione in terza persona, in cui i pensieri del protagonista vengono riprodotti attraverso quello che Cohn definisce il *quoted monologue* (monologo citato), ossia una citazione puntuale dei pensieri del personaggio segnalata solitamente attraverso virgolette (Cohn 58). I pensieri di Giulio, a differenza dei personaggi di Dino e di Dorigo, non si traducono mai in forme di monologo narrato o flusso di coscienza, ma vengono sempre riportati attraverso l'uso del virgolettato:

“Sono un idiota. Che m'importa di questo famoso Ziù? Se la goda. Se la goda pure. Ce la godremo in due. La ragazza mi piace e stasera ho avuto la conferma che posso arrivare dove voglio, purché non le chieda di partecipare e nemmeno di accorgersi di ciò che vado facendo. Tanta diplomazia, tanta pazienza, una così divertente invenzione, e cioccolatini, doni, parole spese accortamente, per poi rovinare tutto alla vigilia del traguardo”. Rivedeva Ivana china sul parapetto, col seno nudo, bianco nell'arco dell'ascella, e non sentiva più niente. “M'è passata, per fortuna”. (de Céspedes 76)

La scelta del *quoted monologue* da parte di de Céspedes non è casuale: l'autrice infatti in questo modo crea una distanza non solo tra il narratore e il protagonista ma anche tra quest'ultimo e la voce autoriale, discostandosi così in modo evidente dalla sua assiologia²⁰ (cosa invece non

¹⁹ «L'attenzione della mente può essere o condotta a posarsi deliberatamente sui suoi oggetti (quello che è chiamato “associazione controllata”), o può essere distratta dall'uno all'altro oggetto da uno stimolo improvviso, inopinato o per altri versi interessante o sorprendente (quello che viene chiamato comunemente “libera associazione”). È soprattutto il procedimento della libera associazione che caratterizza le opere con “flusso di coscienza”, non perché vi manchino le associazioni controllate, ma piuttosto perché la diretta presentazione delle libere associazioni di solito manca negli altri metodi di scrittura» (Kelly 7).

²⁰ Cfr. il saggio “Intervento sul discorso indiretto libero”, in cui Pasolini discute l'uso dell'indiretto libero come tecnica che porta l'autore ad avvicinarsi e ad aderire all'assiologia nel personaggio, attraverso «l'immedesimazione o osmosi o comunque rapporto di simpatia tra l'autore e il personaggio, come se le loro esperienze vitali fossero le stesse». Parlando de *La noia* Pasolini dirà: «Moravia, anche lui, tende a omologare

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

evidente invece per Moravia e Buzzati). Questa distanza tra autrice e personaggio è resa ancora più esplicita dall'uso sferzante dell'ironia che la voce narrante spesso utilizza nei confronti dei personaggi maschili (soprattutto Giulio, ritratto spesso in modo grottesco,²¹ e il padre di Ivana, incarnazione macchietistica del fascista nostalgico e di una virilità patriarcale e possessiva).²² Non a caso *La bambolona* è anche l'unico romanzo dei tre il cui finale segna il completo fallimento della visione del mondo del protagonista, a cui corrisponde una rivincita esplicita del personaggio femminile. A differenza degli altri due romanzi, il cui finale è aperto e i destini dei protagonisti sono incerti (Dino risolve nella contemplazione momentanea il dolore per la perdita di Cecilia e la temporanea fine della condizione di noia; Dorigo, dopo aver riaccolto Laide nel suo letto e averne scoperto la gravidanza, la immagina librarsi leggera sui tetti di Milano) nelle ultime pagine del romanzo di de Céspedes Ivana va a casa di Giulio per visitare l'appartamento in cui i due si sarebbero dovuti trasferire dopo le nozze e gli confessa di essere incinta di un altro (il giovane fruttivendolo con cui ha una relazione da diversi mesi). Nonostante la gravidanza, Giulio, rendendosi ridicolo e accecato dal desiderio di possederla, si dichiara disposto comunque a sposarla, ma Ivana rifiuta e confessa le vere ragioni che l'hanno spinta, complice la sua famiglia, ad accettare la proposta matrimoniale di Giulio:

“No” disse Ivana: “La cosa principale è proprio che non voglio sposarti. Direi sempre no, pure in tribunale o in chiesa. No, hai capito?» ripeteva fissandolo, il collo un po' teso in avanti e gli occhi infoschiti dall'odio: «Non ti sposo e a letto con te non ci vengo. Non ci verrò mai”
“Se non mi vuoi sposare, (...) Che vuoi da me? Pazza”
Lei lo fissò un momento e disse: “I soldi”. (de Céspedes 261)

Se il denaro è il mezzo con cui il protagonista ha reificato Ivana, la sua rivincita si esplicita proprio a partire dal piano economico. Oltre a tenersi l'anello di fidanzamento da dieci milioni di lire, la ragazza chiede a Giulio altri soldi, che lui, da inetto, finisce per darle e con cui lei si compra un'automobile:

“Allora, addio, Giulio, e auguri... Che vuoi fare? Mi dispiace... In fondo, non t'è costato che un po' di soldi, no? Nient'altro.”

ogni psicologia alla psicologia borghese. [...] Anche *La noia* è un solo discorso libero indiretto, dal principio alla fine: e l'io anche qui non è che un egli che, per far rivivere meglio i suoi pensieri all'autore, diventa io» (Pasolini 1356-7).

²¹ «“Devo trovare il modo di farla uscire dalla macchina. Non c'è nessuno. Le dico: ‘Sediamoci qui’ e la rovescio sull'erba. Se strilla, la copro di botte, l'obbligo a farmi fare ciò che voglio e poi me ne vado, scappo. La dove?” Era lui il cadavere di cui non poteva disfarsi» (de Céspedes 143).

²² «“Caro avvocato, il guaio è che gli uomini di oggi non sono più uomini; non hanno più il coraggio di dire queste cose; o forse - poveri loro - non le sentono più. Ho paura che sia proprio così. Adesso si fanno crescere i capelli, ha visto? Se c'era ancora quello... primo: non avrebbero mai pensato di farseli crescere; secondo: li mandava a farseli tagliare a Ponza. Quello, capiva tanto bene queste cose che faceva la battaglia demografica, il premio alle madri prolifiche... Dicevano che era per l'espansione coloniale, per il numero. Fesserie. Fesserie della propaganda. Lo faceva perché gli uomini, così, si sentivano virili anche sul lavoro, nello sport, in guerra. Dica un po': che si parlava mai d'alienazione, quando c'era Quello? Si vendevano droghe, sonniferi, tranquillanti? Il logorio della vita moderna, era lui che lo subiva per noi, noi non dovevamo pensare a niente. [...] Adesso, a forza di controllo delle nascite, di diritti delle donne, si sono svirilizzati. Vanno dentro perché non vogliono fare la guerra e fanno prendere le pillole alle donne per non avere figli. Le donne, prima, prendevano le pillole per avere più latte: Adelina, magra com'è, aveva due fontane che, le bagnavano pure il vestito. La mia opinione è che stiamo già scontando il delitto di averlo ammazzato, Quello, e di averlo attaccato a un gancio come un maiale. Un uomo che, all'estero, tutti ci invidiavano! Dicevano: ce ne vorrebbe uno anche da noi. Tra cent'anni, quando si farà il processo alla storia, Piazzale Loreto dovremo pagarlo, e caro, non s'illuda”» (de Céspedes 175).

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità Silvia Cucchi

“Nient'altro, sicuro”.

“Se t'affacci, vedi pure la macchina che abbiamo comperato”, disse lei, entrando in ascensore. Poi volgendosi, aggiunse con un sorriso soddisfatto: “Rossa”. (de Céspedes 275)

La scelta dell'auto come immagine conclusiva del romanzo non è casuale (in tutti e tre i romanzi, peraltro, i protagonisti hanno una macchina e passano molto tempo viaggiando per la città insieme alle tre ragazze). Se infatti da un lato essa incarna lo *status symbol* della società dei consumi, dall'altro, come ha affermato Fullwood l'automobile diventa un vero e proprio simbolo di mascolinità che dà accesso al corpo femminile: «the car is a requirement for successful masculinity, as it also provides access to that other essential lifestyle accessory: the body of a beautiful woman. [...] Car bodies and female bodies become concomitant material accessories to a certain type of consumer lifestyle» (Fullwood 137). La scelta di terminare su questa immagine rappresenta quindi il modo attraverso cui de Céspedes rielabora attivamente e criticamente un modello e rappresenta la donna oltre lo stereotipo: dall'avere un ruolo passivo e reificato, arriva ad appropriarsi dell'oggetto simbolo della virilità, sancendone in modo esplicito la crisi.

Per concludere, quindi, Cecilia, Laide e Ivana, pur restando delle personaggi insondabili, descritte e percepite solo attraverso il desiderio e lo sguardo reificatore maschile, nell'evoluzione delle vicende riescono a smarcarsi dal desiderio dei protagonisti per affermare il loro proprio desiderio e per trovare il loro spazio di azione. Dino, Dorigo e Giulio sono invece personaggi nevrotici e compulsivi che traducono sul piano specifico dell'ossessione erotica una crisi e un'alienazione più generale che investe tutta la classe borghese appena entrata nel neo-capitalismo. Essi, tuttavia, incarnano anche le conseguenze che questo momento cruciale della storia produce sulla mascolinità e sull'immaginario: l'ossessione e l'ostentazione di possesso di questi personaggi non è che un modo per riaffermare un ideale di mascolinità volitiva e dominante che nasconde un sentimento di inadeguatezza e di inettitudine, conseguenza diretta dei cambiamenti di paradigma nella società di quegli anni. La conquista di una sempre maggiore autonomia da parte delle donne e il loro ingresso in sfere che fino ad allora erano a stretto appannaggio maschile è percepita dall'uomo come un declino della mascolinità tradizionale, a cui egli tenta di rispondere con una riaffermazione identitaria passante per una sessualità volitiva (benché votata al fallimento) e che trova nell'immaginario letterario e cinematografico la sua espressione più efficace e carica di ambivalenza.

Bibliografia

- Bellassai, Sandro. “Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom.” *Genere, generazioni e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, a cura di Paolo Capuzzo, Carocci, 2003, pp. 105-137.
- . *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*. Carocci, 2006.
- Buzzati, Dino. *Un amore*. 1963. Mondadori, 2015.
- Caldwell, Lesley. “Church, State and Family: The Women's Movement in Italy.” *Feminism and Materialism. Women and Modes of Production*, a cura di Annette Kuhn e AnnMarie Wolpe, Routledge and Kegan Paupp, 1978, pp. 68-95.
- Castelli, Ferdinando. “Quattro romanzi in vetrina.” *La Civiltà Cattolica*, n. 114, 5 ottobre 1963.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978.

L'inetto borghese e la crisi della mascolinità
Silvia Cucchi

- Comand, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Il Castoro, 2010.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*, Allen & Unwin, 1995.
- Crainz, Guido. *Storia del miracolo italiano*. Donzelli, 2005.
- Cucchi, Silvia. "Io sono la nuvola. Io sono il fulmine. Io sono l'arcobaleno": Funzioni dell'eros in *Un amore*." *Quaderni di Italianistica*, vol. 43, n. 3, 2022, pp. 121-136.
- De Céspedes, Alba. *La bambolona*. Mondadori, 1967.
- Friedan, Betty. *La mistica della femminilità*. 1963. Edizioni di Comunità, 1964.
- Fullwood, Natalie. *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*. Palgrave MacMillan, 2015.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. 1961. Grasset, 2017.
- Günsberg, Maggie. *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, 2005.
- Iacoli, Giulio. *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzžati*, Fabrizio Serra Editore, 2023.
- Kelly, H.A. "Consciousness in the Monologues of Ulysses." *Modern Language Quarterly*, n. 24, 1963, pp. 3-12.
- Maina, Giovanna. "Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana." *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di Alessandro Benassi e Serena Pezzini, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- . *PLAY, MEN! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*. Mimesis, 2019.
- Manzoli, Giacomo. "Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta." *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta – Forme, figure e temi. Cinergie. Il cinema e le altre arti*, a cura di Giovanna Maina e Federico Zecca, n. 5, 2014, pp. 11-22.
- Moravia, Alberto. *La noia*. 1960. Bompiani, 2005.
- Morin, Edgar. *Lo spirito del tempo*. Meltemi, 2002.
- Ortoleva, Peppino. *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Il Saggiatore, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, vol. 1, Mondadori, 1999.
- Reich, Jaqueline. *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Indiana University Press, 2004.
- Scarfone, Giulia, a cura di. *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* di Dorrit Cohn, Pacini editore, 2021.
- Sturli, Valentina. "Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore." *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani e Luca Danti, Cesati, 2020, pp. 285-300.
- . *Professori di desiderio. Seduzione e degrado nel romanzo del Novecento*. Carocci, 2024.
- Caruso, Liliana e Bibi Tomasi. *I padri della fallocultura. La donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzžati e altri narratori italiani d'oggi*. SugarCo Edizioni, 1974.
- Wood, Mary. *Italian Cinema*. Bloomsbury Publishing PLC, 2005.