



Enthymema XXXV 2024

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

Università del Piemonte Orientale

Abstract – Recensione di Giulio Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*. Quaderni del Centro Studi Buzzati, Fabrizio Serra, 2023.

Parole chiave – Dino Buzzati; Studi culturali; Studi di genere; Studi della mascolinità, intertestualità transmediale.

Title – *Buzzati's Unstable Male According to Iacoli*

Abstract – Review of Giulio Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*. Quaderni del Centro Studi Buzzati, Fabrizio Serra, 2023.

Keywords – Dino Buzzati; Cultural Studies; Gender Studies; Masculinity Studies, Transmedia Intertextuality.

Sini, Stefania. "Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli". *Enthymema*, n. XXXV, 2024, pp. 217-229.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/2497>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

Università del Piemonte Orientale

1. L'impianto

Lo studio che Giulio Iacoli dedica «alle forme e ai significati instabili del maschile» nell'opera di Dino Buzzati coniuga virtuosamente l'analisi letteraria e comparata con un taglio teorico culturalista aggiornato e duttile, sicure competenze storiche e sociologiche con un uso chiarificatore degli strumenti metodologici per l'interpretazione del racconto verbale, filmico e dei processi della transmedialità. Forte di una trentennale frequentazione del corpus buzzatiano e della vasta letteratura critica di riferimento – particolarmente vivace a ridosso delle celebrazioni nel 2022 dei cinquant'anni dalla morte dello scrittore – Iacoli presenta, nei cinque densi capitoli e nelle preziose note informative e di approfondimento di questo libro, un'indagine originale e convincente di un aspetto della produzione di Buzzati rimasto finora – a eccezione di un doppio intervento di Ellen Nereberg del 1997 e del 2002 sul *Deserto dei Tartari* – «non coe- rentemente tematizzato»:

Mi riferisco alla capacità dello scrittore di rappresentare inflessioni, prefigurare o dare concretamente voce a momenti di aperta crisi del soggetto maschile, conducendo chi legge a percepire, attorno al personaggio, lo scenario irrevocabilmente mutato, lo spazio di senso frantumato e in certo senso sconcertante che accoglie gli esiti della sua parabola antierica novecentesca. (Iacoli 15)

La crisi dell'immagine virile, nucleo rovente di molta narrativa modernista – solo per restare in Italia, di Svevo e Pirandello, da Iacoli più volte richiamati, il secondo peraltro ben presente nel teatro buzzatiano oggetto del quinto capitolo – che nelle opere dello scrittore bellunese raggiunge il suo picco negli anni Sessanta, soprattutto nel Dorigo di *Un amore* (1963), segna invero già il protagonista di *Barnabo delle montagne* (1933) e non manca di riaffiorare presto a più riprese in svariati personaggi caratterizzati da «stranezza antierica», «renitenza a rientrare in codici e ruoli di genere prestabiliti» (Iacoli 15).

Prima però di intraprendere l'esame dell'*opus* di Buzzati alla luce del genere *masculine* – inteso con Butler e Worden come costruito culturale performativo, negoziazione di segni, stile – le pagine del capitolo introduttivo «Perché Buzzati e perché gli studi culturali. Punti fermi e primi disallineamenti di genere» definiscono i fondamenti teorici e metodologici della ricerca e ne argomentano l'efficacia euristica su produzioni testuali e visuali tanto del Novecento¹ quanto di epoche precedenti e ancor più della contemporaneità.² Il compito è quello di riflettere sulle «inflessioni e la crisi del personaggio» in Buzzati e di leggerle come «luoghi privilegiati di

¹ L'autore rinvia agli studi sulla mascolinità in letteratura di De Biasio; Pustianaz e Villa; Savettieri; Spinelli; Sica, a quelli di Bazzocchi sul corpo e la sessualità nei testi novecenteschi, oltre che ai lavori di Bellasai, solo per ricordare i più menzionati.

² «[...] nel momento in cui scrivo, le rappresentazioni mediali sembrano tematizzare in maniera fondante (improrogabile, si direbbe) questioni come la frantumazione contemporanea di un'immagine di integrità virile, rispecchiata dalla crisi incontrata dal soggetto maschile nelle relazioni eterosessuali da lui intrattenute, e la risibilità della – e la rinuncia alla – mascolinità tossica» (Iacoli 17-8).

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

osservazione» di una «discontinuità del sentire rispetto al genere di appartenenza» e ai suoi «attributi indicativi, le relazioni che il soggetto attua con i luoghi e gli oggetti tradizionalmente intesi come espressione privilegiata della mascolinità».

Per verificare «i modi, gli stili, le idee caratteristici con i quali i testi performano, riscrivono, mettono letteralmente alla prova lo stesso genere», l'autore individua tra i fenomeni compositivi da sottoporre all'analisi le «descrizioni», i «dialoghi», «le incursioni del narratore nella coscienza e nella storia dei maschi messi in scena» (25) da cui emergono identificazioni e distanziamenti, sdoppiamenti, faglie, coazioni a ripetere. Lo scandaglio di «aree tematiche ben definite dal testo» coopera programmaticamente con «un'attenta interpretazione dello stile»:

Il termine andrà qui inteso in un senso espanso, contemplando le predilezioni della scrittura, la retorica – sulla quale [...] Barbara Spackman fonda con successo l'analisi dello stile fascista della virilità – ma anche lo stile in quanto espressione caratterizzante della persona autoriale, della sua figura pubblica e del suo modo di porsi di fronte agli interpreti e ai lettori, come nel caso emblematico dello “stile militare” che contraddistingue *ethos*, visione del mondo, senso dell'onore e rappresentazione di sé, attraverso le predilezioni e le memorie, per esempio, condivise nelle interviste, l'eleganza distintiva dell'uomo Buzzati. (Iacoli 26)

Close reading del testo, dunque – con opportuni rinvii alle fini analisi linguistiche di Altieri Biagi e Atzori —, e lente narratologica orientata sulla caratterizzazione diretta e indiretta del personaggio. L'esame dello stile contempla altresì la parallela presa in carico dell'autorialità biografica e sociale, nelle sue modificazioni dall'era fascista al dopoguerra al *boom* e soprattutto agli anni Sessanta, allorché la visione del mondo dello scrittore e le sue reazioni ai sopraggiunti scenari civili e culturali manifestano vistose accelerazioni e sterzate, in difficile bilico tra il suo ruolo di araldo della classe dirigente e della morale borghese – che la fortezza *Corriere della Sera* incarna e rappresenta – e spinte trasgressive e sperimentali viepiù flagranti nella produzione artistica – un esempio tra tutti *Poema a fumetti* (1969). Attraverso il costante riferimento alle tumultuose dinamiche in corso nella società, dai costumi ai consumi – e specificamente, come vedremo, alla dimensione urbana sessualizzata – l'atto ermeneutico si consolida nel raffronto intratestuale, intertestuale nonché transmediale del corpus creativo di Buzzati, in dialogo con diverse voci provenienti da territori limitrofi dell'immaginario letterario, teatrale e cinematografico, con particolare riguardo alla commedia all'italiana.

L'impianto del libro persuade perché attraverso «l'attenzione alla componente, o questione, del maschile e delle sue accezioni» l'autore riesce a «richiamare la critica a una precisa opportunità»,

consistente nella valorizzazione di oggetti e sistemi analitici propri degli studi culturali e di genere, per fare dell'*opus* buzzatiano un luogo, o laboratorio, ideale per riflettere sulle trasformazioni del personaggio, sui presupposti della visione autoriale, sui modi con i quali la scrittura contemporanea si rapporta a configurazioni e tendenze presenti nella società. (Iacoli 17)

Il richiamo trova ascolto convinto anche da parte di chi lavora su basi teoriche differenti da quelle degli studi culturali e di genere avvertendone rischi e fragilità molteplici, e che purtuttavia non esita a riconoscere quanto l'autore sappia mantenere saldo il baricentro dell'analisi, il rigore dello sguardo sul testo, la solidità della comparazione, il vaglio delle configurazioni espressive. Senza mai trasformare Buzzati e la sua scrittura in pretesto ideologico, la ricerca ne corrobora e problematizza invece la conoscenza, illuminandone aspetti contraddittori talora intravisti, talora messi a fuoco dagli studiosi, e talora accantonati o liquidati con imbarazzo per

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

lo loro opaca e sfuggente paradossalità, come avviene con le derive misogine da più parti imputate all'intellettuale,³ e ancora con la disturbante questione del suo conservatorismo.

In effetti, «l'intento», scrive Iacoli, «è quello di contribuire a una riflessione critica che ri-configuri in parte l'assunto di un Buzzati prepolitico o addirittura [...] “reazionario”, facendo risaltare, di là dall'accomodante immagine di conservatore impenitente che ne è stata data e che lo stesso autore non ha esitato a fornire di sé» – con la conseguente sua «marginalizzazione, nel canone critico dei contemporanei (31-2), sulla base di riconoscibili pregiudiziali ideologiche» – le disarmonie e le contraddizioni, i soprassalti di ironia feroce, le espressioni moralistiche di sdegno o cocente disillusione di fronte a comportamenti e costanti osservabili nelle interazioni umane. (10-1)⁴

2. Il controtipo e il personaggio-rebus

Il capitolo introduttivo si chiude con l'esame di una «prima perturbazione della raffigurazione standard del soggetto maschile» nella narrativa di Buzzati, costituita, come si accennava sopra, dal personaggio di Bàrnabo, già indicato dalla critica (Panafieu; Ioli; Neremberg) quale figura «in aperta contrapposizione al modello dell'“uomo nuovo” predicato dalle retoriche fasciste» (Iacoli 33). Timoroso e rinunciatario, colpevole di viltà per la fuga davanti ai nemici, sottoposto con ciò stesso alla «sanzione di inettitudine» e alla «perdita di reputazione virile», e di conseguenza rimosso dal corpo dei guardiaboschi, Bàrnabo è il «controtipo mascolino» dell'ardito eroe combattente che popolerà le cronache buzzatiane di guerra navale, sottomarina e aerea tra il 1940 e il 1943, poi confluite, con inevitabili modifiche, nel postumo *Il buttafuoco* (Bizzotto; Colombo, “Il viaggio per mare”). I segni corporei della parabola svirilizzante di Bàrnabo, che «si agglomerano patenti lungo la narrazione» (Iacoli 34), suggellano il suo atto mancato: la rinuncia all'uso delle armi, vale a dire degli «attributi indicativi» del maschio fascista, nonché «oggetti tradizionalmente intesi come espressione privilegiata della mascolinità» (25). La loro dismissione insieme alla perdita del decoro esteriore ritornano, osserva Iacoli, in altri racconti buzzatiani, in particolare della prima raccolta *I sette messaggeri* (1942), come “Il mantello” e “L'eleganza militare” in cui assumono forte rilievo le uniformi lacere e sfilacciate dei protagonisti. I brandelli della divisa alludono così per sineddoche al frantumarsi di una postura granitica e di una inappuntabile distinzione tante volte descritte da Buzzati con ammirata simpatia.

Nel secondo capitolo “L'eleganza militare. Angustina accerchiato o l'eccezione all'imperativo virile”, Iacoli affronta *Il deserto dei Tartari* (1940) da una specola laterale, soffermandosi in profondità, con una serrata argomentazione multiprospettica effettivamente accerchiante, e con felice intuito interpretativo confortato da paragoni e riscontri intermediali interni ed esterni al testo – l'*ekphrasis* del dipinto di una sala della Fortezza Bastiani che ritrae la fine del principe Sebastiano, l'adattamento cinematografico di Valerio Zurlini del 1976 –, sulla figura di un personaggio minore, il tenente Angustina, esempio di una mascolinità alternativa a quella «attiva e vincente» della retorica fascista, e purtuttavia non affatto risolvibile nella linea modernista dell'inetto:

³ Ne chiarifica distesamente declinazioni storiche, antinomie e motivazioni Daniele, *Ombre femminili*, a cui Iacoli rinvia in più luoghi del suo volume.

⁴ «Non può non apparire singolare che questo “minore” fuori d'Italia sia considerato, a torto o a ragione, un gigante della letteratura universale» (Giannetto 238). Analoghe perplessità esprimono per es. Perale, *Dino Buzzati dentro la creazione* 37; Daniele, “Stranieri in patria” 458-9; 464-6. Sul viscerale anti-comunismo di Buzzati, sulle sue argomentazioni di carattere storico-politico discutibili se non «inaccettabili» e sul «principale nodo irrisolto della sua ideologia» discorre Giovannetti.

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

Progettato come eccezione significativa, Angustina partecipa sì delle caratteristiche, dell'*ethos* militare e dei fini condivisi dagli ufficiali in servizio alla Fortezza, inserendosi nel *continuum omosociale*, nei termini di Sedgwick, ovvero lungo l'asse del genere che raccorda fra loro diversi personaggi, cementando legami, ma è anche colui che vi esercita una funzione di aperta discontinuità rappresentativa, facendo vacillare in più punti linearità e compiutezza della descrizione. (Iacoli 44)

«La costruzione di Angustina sta ad attestare una diversità interrogatrice» «non solamente di ordine caratteriale», che tocca una materia «inesprimibile, trattenut[a] tra le righe» (45), e che pur trapela dall'intero essere del personaggio: dalla sua eleganza ricercata nel vestire, nel portamento e nel linguaggio; dai «tratti di vulnerabilità quasi infantile che si svelano dietro i modi altezzosi» (68); dalla sua metamorfosi in «piccolo bambino nel sogno di Drogo» (55); dall'ostilità di classe, tradotta in crescente insofferenza, quindi in sadismo aperto, che suscita nel ruvido capitano Monti; dalla fine eroica in cui si intrecciano inestricabilmente fragilità e superbia, malattia e gioco, dolore e sprezzatura. Angustina è un «personaggio-rebus» espressione di una «mascolinità deviante (44-5), dispensatore di «panico omosessuale» (Sedgwick, *Stanze private*), «elemento perturbante di dissonanza cognitiva» (Iacoli 47) rispetto «alla norma virile e militare del tempo» (64). Un personaggio che «mostra una renitenza particolare a essere sbrogliato in maniera chiara, inconfutabile» anche perché «posto alla confluenza» tra più idee, modelli e intenti rappresentativi:

Figura della decadenza e di un individualismo aristocratici avvertiti come censurabili dall'«uomo nuovo» del ventennio, è altresì colui che incarna l'eredità del martire del primo conflitto mondiale. [...] figura di un ineffabile potere contaminante, di una diversità che si coniuga in maniera pressoché ideale all'indefinito «mania» che promana dalla Fortezza, è anche colui che riporta il segno più certo, la risposta più chiara al perseguimento delle sue azioni. (68)

Il fatto è che «Buzzati non sembra amare Angustina, o comunque prova sentimenti contrastanti verso di lui, non potendo consentire con le sue pretese di distinzione, né, più in generale, approvare la sua natura, o condotta, ambigua, decadente; è, si può dire, tollerante nei suoi confronti» ma con una distanza che «raffredda la possibilità in chi legge di empatizzare» con questo «maledetto snob» (69).

Dal momento allora che, secondo Iacoli, «quello omosessuale non si configura come motivo, o campo tematico, autonomo, di continuità, nel pensiero e nell'opera buzzatiani, si rende necessario interpretare il suo significato nell'espressione contingente dell'ambiguità e della mascolinità divergente che la forte tensione individuante nei confronti di Angustina [...] autorizza a leggere» (67). Il personaggio minore rappresenta, in conclusione, un'ulteriore incrinatura, dopo quella di Barnabo, «nella percezione e nella gestione della mascolinità» da parte di Buzzati, il quale appalesa con questa figura indecidibile «un'adesione imperfetta, solo provvisoria e fallace, ad aspettative e presupposti copioni di genere che, [...] non di rado disposto a ritrarre, sembra avere a cuore». Siffatta discrasia tra obbedienza convintamente conforme ai dettami tradizionali riguardo a identità e relazioni di genere e loro mancata, o problematica, o aporetica o contraddittoria traduzione in esiti rappresentativi trova nuova potente linfa nell'esperienza e produzione buzzatiane degli anni Sessanta trasformandosi «in un'aperta crisi dei ruoli e delle identità maschiline rivestite dal personaggio» (64).

3. I fatali anni Sessanta

Ecco dunque che il terzo capitolo «Verso la conflagrazione del maschile. Gli anni Sessanta, *Un amore* e dintorni» entra nel merito del «consistente e protratto «inurbamento» buzzatiano», vale a dire del «periodo che si apre con gli anni Sessanta e vede modificazioni significative nella raffigurazione del soggetto femminile, e nelle relazioni uomo-donna che promanano dai

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

romanzi (*Il grande ritratto*, che apre il decennio; *Un amore*, al centro del presente capitolo; e, romanzo in forma “grafica”, il *Poema a fumetti*, 1969) e racconti di Buzzati del periodo – nonché [...], nella (auto)percezione e rappresentazione del soggetto maschile (Iacoli 71, con riferimento a Daniele, *Ombre femminili* 15; 117-8 e *passim*).

In questo decennio decisivo per la modernizzazione dell'Italia, lo scrittore vive la forte accelerazione in corso degli assetti e delle configurazioni sociali e culturali, tenendo alacremente il passo e seguendoli dall'osservatorio privilegiato di Milano attraverso il suo autorevole impiego in via Solferino. Le sue cronache, anche quelle di ‘nera’, accumulano e trasmettono esperienza della vita milanese sovrapponendo spesso il filtro di figure dell'immaginario collettivo contemporaneo – attinte sia al mondo dei mass media, sia all'universo letterario e soprattutto cinematografico e fumettistico – sulla percezione e il racconto dei fatti (Sini). Inaugurato dal Premio Strega nel 1958 e, nel dicembre dello stesso anno, dalla prima mostra delle sue opere pittoriche, “Storie dipinte”, presso la Galleria Re Magi di Milano, sono questi per Buzzati «i tempi del successo», ed è questa la «fase di più intensa e fortunata produttività» (Colombo, *Il romanzo* 66). La sua identità pubblica appare sfaccettata e talora contraddittoria, fra rigore morale e mondanità frivola, conservatorismo ossequioso e disinvolta spregiudicatezza, quest'ultima evidente per esempio nella scelta nel 1967 «di scrivere su riviste [...] dirompenti e “difficili” per il mondo borghese che si riconosceva in Buzzati, come [...] il *Playmen* di Adeline Tattilo, che in quello stesso primo anno di uscita aveva pubblicato interventi o interviste a personaggi come Allen Ginsberg, Eugene Ionesco, Leonard Cohen o Jean-Luc Godard» (Perale, *Dino Buzzati dentro la creazione* 36).

Immerso appieno negli spazi metropolitani, che percorre e descrive, negli anni Sessanta Buzzati offre al pubblico opere fortemente discontinue rispetto all'orizzonte d'attesa perimetrato da *Il deserto dei Tartari*. A cominciare da *Un amore*, ascrivibile al sottogenere del «romanzo urbano» (Scarsella) o «romanzo dell'esperienza urbana, o della modernità urbana» (Iacoli 73), oggetto in questo capitolo, con irradiazioni nei successivi, di una accuratissima lettura a tutto campo che rende conto della articolata strutturazione stilistica dell'opera e del suo «carico di implicazioni tematiche ed esistenziali, al cui interno conflitti e allineamenti di genere e classe, attenzione al mobile sfondo sociale e introspezione malinconica si intersecano, nel segno di una forse non del tutto, o sempre, riconosciuta complessità caratterizzante (Iacoli 101). È necessario, secondo l'autore,

che vada riasserita la forte corrispondenza, se non propriamente integrazione, fra stile e tema, tra le coordinate della smodata vita urbana e la vicenda privata dai tratti conturbanti alla base del genere di derivazione modernista della narrazione dello choc urbano qui istituita. Non dimentichiamo l'equazione che il narratore formula in maniera esplicita tra Milano e Laide, suo «fiore maligno» [...]: «In lei, Laide, viveva meravigliosamente la città, dura, decisa, presuntuosa, sfacciata, orgogliosa, insolente. Nella degradazione degli animi e delle cose, fra suoni e luci equivoci, all'ombra tetra dei condominii, fra le muraglie di cemento e di gesso, nella frenetica desolazione, una specie di fiore». (Iacoli 74, con riferimento a Buzzati, *Un amore* 413; 480)

Se non proprio di «un'operazione neomodernista», nell'accezione di Toracca, si tratta per Iacoli di una «ripresa plurivoca del modernismo», in virtù dei molteplici fili che legano il romanzo a una folta costellazione di opere collocabili in tale orizzonte, su cui l'autore non manca di ragionare, come per esempio lo sveviano *Senilità*. Al di là delle possibili «fonti tematiche», due sono «i versanti principalmente interessati dall'operazione»:

da un lato, il frequente ricorso, da parte della narrazione, a interrogativi che sfruttano la risorsa dell'indiretto libero, e dunque avviati nell'intimo del personaggio maschile, che in Svevo contribuiscono a sfaldare tenuta e affidabilità del narratore onnisciente della tradizione, e che nel Buzzati di *Un amore*, dove questo processo si è definitivamente compiuto, traducono, con un'impressione di estrema immediatezza, vulnerabilità e instabilità di Antonio in seguito all'incontro con

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

Laide; dall'altro, la comune capacità della narrazione di dare forma alla consapevolezza intristita del protagonista della predilezione dell'amata per il «vero maschio». (Iacoli 75-6)

Antonio Dorigo è per Iacoli incarnazione di una «specifica antinomia rivelatrice» del «lato in ombra del boom», della fase che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, «segna per il nostro paese l'ingresso da un lato in una ben nota dinamica di generalizzata pienezza socioeconomica, e dall'altro in uno stato di massima realizzazione sociale e personale del soggetto maschio borghese, stimato *pater familias* o scapolo dalle ampie possibilità» – si pensi alla figura paradigmatica di Marcello protagonista della *Dolce vita*» (Iacoli 76). E purtuttavia, «proprio in questo apice di realizzazione maschile leggibile come conseguenza e reazione allo smarrimento e alla momentanea mancanza di aspettative del povero dopoguerra, si origina un vorticoso movimento di dissoluzione delle certezze nel soggetto maschile stesso» (76-7).

Il protagonista perdente di *Un amore* subisce registrandola nel suo ossessivo monologo narrato (Pennacchio) la coazione a ripetere dell'altalena logorante tra masochistica accettazione «del ruolo [...] attivo e manipolativo di Laide» (Iacoli 82) e la «impossibilità di una coesistenza tra il mondo sociale» di lei «e il suo, da cui la giovane è statutariamente esclusa» (81); tra l'autopercezione di sé «come recettivo, svirilizzato e finanche vittima di una manipolazione perturbante, anziché soggetto attivo della seduzione» (82), e il rabbioso velleitario desiderio di rivalsa, con la presentificazione di «un codice, o copione, della virilità, rudemente egemonica, orientato a ristabilire energicamente il predominio maschile» (93). Una rivalsa in ogni caso avvilita: nelle sue fantasticherie paranoiche, e altresì nella desolante realtà dei fatti, Antonio si trova spodestato da «beniamini del proprio tempo [...], fusti protagonisti di fotoromanzi e commedia all'italiana» (93-94), «robusti tangheri sicuri di sé i quali all'occorrenza sanno gonfiare la faccia delle ragazzette carogna a suon di ceffoni» (92, con riferimento a Buzzati, *Un amore* 538-9).

Occorre richiamarsi a un'ulteriore opposizione fondativa, in *Un amore*, romanzo della vitalità e della sofferenza del corpo, romanzo delle opportunità colte da Laide e di quelle inseguite e perdute da Antonio, romanzo della Milano dubbia, alveo formicolante di relazioni snaturate e impari in tanti racconti, tavole, tele: riguarda la vigoria e l'impeto di giovani fusti, la mobilità di posizioni, l'incessante proliferazione di tattiche escogitate dalla giovane mentitrice e, d'altro lato, lo sfinimento, la stasi psicofisica del protagonista, la sua più generale, totalizzante crisi. (Iacoli 96-7)

Tale opposizione fondativa corrisponde altresì a uno «schema valutativo che il borghese Antonio applica alla realtà: una rigorosa geografia morale, sovrapposta alla mappa urbana, che determina una cesura e partizione netta tra spazi diurni della *civitas* e spazi notturni del vizio, luoghi della distinta società milanese e indistinti margini della città, da cui provengono i tratti popolareschi di Laide» (97) – schema che peraltro ritorna anche nella cronaca nera buzzatiana di questi anni (Sini). La Milano di Laide, come poi, flagrantemente, quella di *Poema a fumetti*, è «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?». Da queste «pendici malsane» la giovane «muove, assieme alle altre “streghe”, spietate mentitrici, o Circi della vita metropolitana, verso il centro della città, minando con la propria azione seduttiva le norme della decenza, il raziocinio residuo cui Antonio si aggrappa» (98; con riferimento a Buzzati, *Un amore* 413).

4. La città erotizzata. Espansioni, prolungamenti, prosecuzioni transmediali

Gli anni Sessanta, dunque, «trovano in Buzzati non solo un efficiente trascrittore di umori sociali in fermento, in divenire, di ansie di superamento e trasformazione profonda dell'esistente [...] ma anche una voce caratteristica fra le tante che nei primi anni del decennio restituiscono, a livello narrativo, l'esperienza di un personaggio maschile diminuito e friabile, in perdita» (Iacoli 78), oltre che stritolato fra l'attrazione e la repulsione di una città adescatrice.

È la città, dicevamo, che torna di frequente nella 'nera' di Buzzati, e che il cronista attribuisce alle fantasie dei poveri immigrati circuiti dall'immaginario collettivo:

[...] nella fantasia del meridione, si espandeva la città famosa, la metropoli, la capitale dell'industria, romanzesco scenario di stabilimenti sterminati, grattacieli, luci folli, cateratte di macchine, eserciti di ragazze stupende e facili, cinema, luna-park, Milan-Inter, la vita insomma, la vera vita fatta di febbre, di desideri, di successi, che tante volte laggiù, nel meridione, i film, i giornali, le leggende, facevano balenare come un favoloso miraggio. (Buzzati, "Una tragedia della città")

Questa città tentacolare, la cui rappresentazione nondimeno scivola alle volte nel cliché,⁵ è intrisa ormai irreversibilmente – contaminata anche ontologicamente – dalle figure e dagli scenari dell'immaginario collettivo contemporaneo che letteratura, cinema, fumetto allestiscono a profusione. Sotto questa luce, denuncia irritato l'illustre giornalista, l'opinione pubblica considera i criminali:

E poi ci sono i romantici (specialmente donne). Per i quali i grassatori di via Montenapoleone rappresentano una specie di eroi da romanzo a puntate. Rocambole e Arsenio Lupin. Pallidi e misteriosi avventurieri delle grandi città, dagli occhi magnetici e dalla grinta di ferro, temerari e inafferrabili, lì si poteva ritenere una gratuita invenzione di romanzieri d'appendice o di soggettisti di film-brivido. E invece eccoli in carne ed ossa nel cuore più *chic* di Milano. Che consolante sorpresa. Sì, era ancora lecito dunque credere nell'esistenza di questi Passatori degli asfalti, artisti di una vita sfrenata e palpitante, tra grandi alberghi, *nights*, case da gioco, espressi e aviogetti internazionali, travolgenti e peccaminose donnine innamorate. Non solo: Milano, che come ambiente di film gialli aveva sempre fatto ridere, veniva promossa autorevolmente all'invidiato rango delle grandi metropoli della malavita. (Buzzati, "Mai abbastanza brivido?")

Eppure di questo stesso immaginario collettivo l'arte buzzatiana si nutre, come Iacoli mostra nel terzo capitolo e nei successivi quarto e quinto, intitolati rispettivamente "Anatomia di un insuccesso: sul Dorigo cinematografico di Vernuccio" e "Arene urbane della sessualità in un Buzzati laterale: la produzione per il teatro". Offrendo diversi esempi letterari, cinematografici e teatrali dell'epoca – buzzatiani e altrui – che «lavorano sulle crepe evidenti nell'identità del personaggio, o narratore-protagonista» (Iacoli 77), l'autore salda con efficace padronanza metodologica i differenti percorsi di indagine di cui si è fatto carico nelle pagine precedenti.

L'esame dell'adattamento di *Un amore* di Gianni Vernuccio (1965) apre una riflessione, che si prolunga nel capitolo successivo, sia sulla «cinematograficità o meno dello stesso scrittore» (Iacoli 103) sia sulla «sua doppia, o plurima vocazione»: sul suo «costante impegno con i linguaggi delle arti e dell'illustrazione» che contempla le dimensioni audiovisive e drammaturgiche «come espansion[i], prolungament[i] o prosecuzion[i] in parallelo di quella narrativa». «In una visione aperta della cinematograficità, rientra anche la considerazione della transmedialità propria di alcune narrazioni dell'autore, ovvero di più ampie tangenze tematiche ed espressive che

⁵ «[...] va osservato che Buzzati non teme di rimettere in circolo una serie di luoghi comuni intorno alla "Milano sconosciuta" di fine Ottocento, con tutta la sua retorica della perdizione e del male, condita in salsa tardo-romantica» (Giovannetti 64).

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

la scrittura di Buzzati esprime nei confronti della cinematografia del periodo» (105, con riferimento a Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality and Remediation”; “Percorsi transmediali”).

Riprendo qui, al proposito, un discorso accennato nel corso del capitolo precedente, riguardante una precisa politica della rappresentazione buzzatiana, ovvero la costanza con la quale, attraverso la raffigurazione del personaggio femminile, lo scrittore attua un processo di interpretazione sociologica della realtà contemporanea, e delle trasformazioni profonde nei modi con i quali vengono a essere affrontate la vita quotidiana e la sessualità. Mi sembra che si possa parlare di un’espansione transmediale del *continuum* fra *Un amore* e le altre rappresentazioni delle giovani seduttrici in due direzioni precipue, dalla narrativa di Buzzati alla cinematografia del periodo, e viceversa. (105)

La comparazione concerne in particolare il film di Pietrangeli *Io la conosco bene* (1965) nel quale Iacoli individua diverse tracce che sembrano «alludere per più aspetti al nostro autore e alla sua capacità di raccontare le “ragazzette” di quegli anni, che si lega senz’altro, memorabilmente alla risonanza *osée* di *Un amore*, nonché alla violenza con la quale il romanzo denuncia una generale crisi di valori, nel 1963 alle immediate spalle – per tacere dei numerosi racconti e quadri buzzatiani nei quali simili situazioni vengono ritratte» (Iacoli 106).

Se tale crisi di valori trova in effetti una rappresentazione parziale e approssimativa nell’adattamento di Vernuccio, la dettagliata analisi proposta da Iacoli dello sfortunato film riesce a mostrare che «la mascolinità in crisi, o in pura perdita [...] di Antonio incontra una rispondenza plausibile, ancorché altamente tipizzante e un poco semplificatoria, nello sguardo desiderante e remissivo, nelle esitazioni e nella smorfia supplice del personaggio filmico» interpretato da Rossano Brazzi (116). Soprattutto, la competenza dello studioso di geografia letteraria e di semiotica degli spazi narrativi illumina l’insieme complessivo dello *storyworld* del film e i suoi dettagli trascurati o fraintesi dalla critica. Per esempio ci offre una brillante comprensione dell’inquadratura della scena iniziale – che si scoprirà «essere racchiusa in un flashback: una soggettiva della Torre Velasca, ornata dai fregi del palazzo laterale, che, mediante un carrello all’indietro, rileva il soggetto che sta vedendo dall’edificio prospiciente, ovvero Antonio, inquadrato ora in semisoggettiva; questi si gira di 180 gradi, ne vediamo per la prima volta il viso, mentre in controcampo appare la padrona di casa, la signora Ermelina, che gli viene incontro dal corridoio».

Mi pare in realtà che non si sia colta l’antitesi a distanza che la pellicola struttura. Da un lato si ha l’apertura affidata alla torre-emblema della (post-)modernità architettonica che viene in quegli anni riscrivendo i caratteri urbani, cui si associa lo spazio del vizio, la casa d’appuntamenti, e che racchiude dunque le premesse alla vicenda d’amore “moderna”, svincolata dalle norme tradizionali e dalle preoccupazioni borghesi, su cui si incentrerà il film: i due mondi, la Milano del presente e Laide, appaiono in tal modo da subito intrecciati. D’altro lato, verso la conclusione, accanto ad Antonio e Luisa che camminano a braccetto su una terrazza, prossimi alle nozze, compare, per mezzo di un carrello a destra, la fiancata del Duomo, a siglare la scena. L’emblema della città, lo spazio sacro per eccellenza dei milanesi viene a suggellare, qui, per contrasto, il rinsavimento presunto di Antonio, il suo rientro nel grembo borghese, approvato dalle leggi di Dio e degli uomini. (121, con riferimento a Iacoli, “Critica della vertigine”)

Ecco dunque che anche lo *storyworld* del film di Vernuccio non manca di esibire i caratteri della «città buzzatiana degli anni che vanno dalla fine dei Cinquanta al ’69 del *Poema a fumetti*, «arena ideale per misurare le trasformazioni sociali, riflesse dallo sguardo critico dello scrittore, come per vedere il posizionamento dei soggetti maschili e femminili all’interno di una mappa urbana fortemente erotizzata, e gli effetti prodotti dall’attante-città su di essi». Lo spazio milanese è oggetto di ulteriore riflessione nel quinto e ultimo capitolo dello studio di Iacoli, in cui l’esame si volge in particolare alla produzione drammaturgica di Buzzati che sembra

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

amplificare sotto molti aspetti il massimalismo rappresentativo della sua «topografia morale» e approfondirne la complessa articolazione: il centro, la periferia, «la città notturna, dei tabarin e dei ritrovi per i gaudenti [...] contrapposta a quella diurna e del *negotium*»; «la città sommersa delle case d'appuntamenti “chic”[...] e quella dei postriboli di rango deteriore e del marciapiede [...] spazialità degradata e svilente». (Iacoli 137-8).

Milano si configura pertanto come «una città plurale, multilivellare, una mappa aperta a più direzioni, che continuamente ci rinvia alla natura erotizzata dell'universo urbano, ai meccanismi di genere e alle forme della sessualità che la innervano». Una città, osserva Iacoli – consapevole di lavorare su un terreno poco frequentato dalla critica buzzatiana –, «solcata da una ferita originaria, dalla nostalgia della giovinezza e delle scoperte nell'ambito della sessualità e dal compianto sulla recente [...] chiusura delle case di tolleranza» (138). Vediamo allora come «la fine degli spazi funzionali [al «meretricio»] decretata dalla legge Merlin e il “lutto” per la loro scomparsa, in Buzzati provochino, quasi per contraccolpo, la proliferazione di figure, motivi e spazi prostitutivi nella sua città letteraria». Lo si rileva soprattutto nel teatro, in cui non soltanto «il tipo-Laide prospera, con un rilievo che si direbbe ossessivo» (141), ma altresì si riscontra «una forte unitarietà raffigurativa, garantita dal saldo ricorso al punto di vista maschile, [e d]al modo con il quale vengono a essere concepiti, in una maniera che si direbbe sfiduciata e cinica, i rapporti fra gli uomini e le donne».

Lo sviluppo tematico del nesso città-prostituzione in questione riflette, a sua volta, l'angolatura specifica, e con esso la pregiudiziale misogina, le paure, dunque, insite in tale visione prospettica della realtà, la sostanziale incapacità di empatizzare con la controparte, e la sensibilità, femminile. (140)

Già il libretto di *Ferrovia sopraelevata* del 1955, quindi altre opere di varia tipologia come l'atto unico *I suggeritori* (1960), i due tempi di *L'uomo che andrà in America* (1962), il rifacimento della manzoniana *Colonna infame* (1962), e ancora gli atti unici *Spogliarello* (1964) e *La telefonista* (1964), – solo per menzionarne alcune – su cui si sofferma l'analisi, mostrano una «radicalizzazione» (Iacoli 147) del nodo tra «città come territorio dell'*homo homini lupus*» (150), «azione seduttiva del soggetto femminile» (145), aggressività del maschio, talora con derive brutalmente sadiche (per esempio nella *Colonna infame*), e un insistito «intento di oggettivazione» nei confronti della donna, con un tenace «*male gaze* (nella definizione classica di Laura Mulvey, lo sguardo che, nel cinema, controlla il corpo delle donne, rendendolo passivamente esposto a godimento maschile, e orientando in tal senso la ricezione spettatoriale), l'investimento desiderante e la manipolazione dell'autore che indaga, mette a nudo e riscrive la soggettività femminile» (Iacoli 143). Dietro tanto oltranzismo trapela però sovente, ineluttabile, la fragilità del personaggio maschile, con la sua identità vacillante e remissiva.

Tutti questi nuclei tematici già rilevati nei capitoli precedenti, attivi nel teatro di Buzzati in diversa proporzione, ora congiuntamente, ora disgiuntamente, a conferma della coesa coerenza della sua intera opera e dei suoi differenti linguaggi, in un frastagliato *continuum* rappresentativo di storie, caratteri e scenari, trovano nel libro di Iacoli una compiuta, originale trattazione, dall'impianto persuasivo, come si affermava in apertura. Senza mai distogliere lo sguardo dalla resa stilistico-espressiva dei testi esaminati, con una capacità non consueta di comparazione tra diversi territori artistici oltre che critici e teorici, e con una scrittura elegante, sensibile, analiticamente minuziosa, l'autore ci offre uno studio a nostro parere importante, sia per la conoscenza di Buzzati, sia per l'analisi letteraria, sia, non da ultimo, per la comprensione della storia non lontana delle nostre mentalità e relazioni sociali.

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

6. Bibliografia

- Altieri Biagi, Maria Luisa. "Sintassi dell'incipit in Buzzati." *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 249-270.
- Atzori, Fabio. *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Fabrizio Serra, 2012.
- . "Parola di Buzzati. Ritratto di un critico 'cronista'." *Buzzati e la parola*, a cura di Silvia Zangrandi, Fabrizio Serra, 2022, pp. 96-112.
- Bazzocchi, Marco Antonio. *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. il Mulino, 2017.
- Bellassai, Sandro. *La mascolinità contemporanea*. Carocci, 2008.
- . *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carocci, 2011.
- Bizzotto, Lorenza. "Buzzati e il ritratto eroico: 'Un comandante'." *Buzzati giornalista*, a cura di Nella Giannetto, Mondadori, 2000, pp. 471-479.
- Butler, Judith. *Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*. 1990. Traduzione di Sergia Adamo, Laterza, 2023.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.
- . *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Buzzati, Dino. *Barnabo delle montagne*. Treves-Treccani-Tumminelli, 1933.
- . *Il deserto dei Tartari*. Rizzoli, 1940.
- . *I sette messaggeri*. Mondadori, 1942.
- . *Ferrovia sopraelevata. Racconto musicale in sei episodi*. Edizioni della Rotonda, 1955.
- . "I suggeritori." 1960. *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Mondadori, 2006, pp. 359-378.
- . *Il grande ritratto*. Mondadori, 1960.
- . "La colonna infame." 1962. *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Mondadori, 2006, pp. 493-571.
- . "L'uomo che andrà in America." 1962. *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Mondadori, 2006, pp. 407-478.
- . *Un amore*. Mondadori, 1963.
- . "Una tragedia della città." *Corriere della Sera*, 31 agosto 1963, p. 4.
- . "Mai abbastanza brivido?" *Corriere della Sera*, 25 aprile 1964, p. 3.
- . "La telefonista." 1964. *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Mondadori, 2006, pp. 589-600.
- . "Spogliarello." 1964. *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Mondadori, 2006, pp. 571-588.
- . *Poema a fumetti*. Mondadori, 1969.
- . *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*. Mondadori, 1992.
- Colombo, Angelo. "Il viaggio per mare, il tempo dell'attesa, le menzogne della notte. Buzzati e le cronache navali del *Buttafuoco*." *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-*

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

- Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di Delphine Gachet, Cristina Vignali, et alii, Fabrizio Serra, 2021, pp. 36-45.
- , a cura di. *Il romanzo, «la stessa mia vita». Carteggio editoriale Buzzati-Mondadori (1940-1972)*. Mondadori, 1922.
- Daniele, Antonio Rosario. “Stranieri in patria. Alberto Moravia e Dino Buzzati tra identità e canone.” *La letteratura degli italiani. 3. Gli italiani della letteratura*, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura, Nay, Dell’Orso, 2012, pp. 455-467.
- . *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*. Cesati, 2018.
- De Biasio, Anna. “Studiare il maschile.” *Allegoria*, vol. XXII, n. 61, 2010, pp. 9-36.
- Giannetto, Nella. *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell’opera buzzatiana*. Olschki, 1996.
- Giovannetti, Paolo. “Paura di ricostruire. Buzzati e la Milano del dopoguerra.” *Milano e la memoria: distruzioni, ricostruzioni, recuperi*, a cura di Polo Giovannetti e Simona Moretti, Mimesis, 2020, pp. 51-79.
- Iacoli, Giulio. “Critica della vertigine.” Le forme dell’architettura nei *reportages* di Buzzati. *Studi Buzzatiani*, n. X, 2005, pp. 9-38.
- Ioli, Giovanna. *Dino Buzzati*. Mursia, 1988.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” 1975. *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989, pp. 14-26.
- Neremberg, Ellen. “Tartar Control: Masculinity and *impegno* in Buzzati’s *Il deserto dei Tartari*.” *Italica*, vol. LXXIV, n. 2, 1997, pp. 217-234.
- . “Mascolinità al margine. Buzzati e l’allegoria de *Il deserto dei Tartari*.” *Dino Buzzati trent’anni dopo*, a cura di Marie-Hélène Caspar, *Narrativa*, n. 23, 2002, pp. 37-44.
- Panafieu, Yves. “Aspetti storici, morali e politici del discorso sull’impotenza.” *Dino Buzzati*, a cura di Alvisè Fontanella, Olschki, 1982, pp. 23-47.
- Pennacchio, Filippo. “Il mimetismo problematico di *Un amore*.” *Buzzati e la parola*, a cura di Silvia Zangrandi, Fabrizio Serra, 2022, pp. 133-142.
- Perale, Marco. *Dino Buzzati. Dentro la creazione*. Prefazione di Giuseppe Mendicino, Introduzione di Paola Bristot, DBS – SMAA, 2022.
- Pietrangeli, Antonio, regista. *Io la conosco bene*. Ultra Film, Les films du siècle e Roxy Film, 1965.
- . *Corrispondenze. «pregoti scridipingere ancora» caro Buzzati*. DBS – SMAA, 2022.
- Pustianaz, Marco e Luisa Villa, a cura di. *Maschilità decadenti*. Sestante, Bergamo University Press, 2004.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality.” *Intermedialité(s)*, n. VI, 2005, pp. 43-64.
- . “Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate.” *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di Francesca Agamennoni, Matteo Rima, Stefano Tani, *Between*, vol. VIII, n. 16, 2018, ojs.unica.it/index/php.
- Savettieri, Cristina. “Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra.” *Allegoria*, vol. XXVIII, n. 47, 2016, pp. 9-40.

Il maschio instabile di Buzzati secondo Iacoli

Stefania Sini

- Scarsella, Alessandro. "Buzzati e il mito della città nella letteratura italiana contemporanea." *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Mondadori, 1992, pp. 415-429.
- Sedwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985.
- . *Stanze private. Epistemologia politica della sessualità*. 1990. A cura di Federico Zappino, prefazione di Silvia Antosa, Carocci 2011.
- Sica, Beatrice. "Il Duce e il popolo-cavallo: politica, pedagogia e propaganda nell'immagine di Mussolini condottiero." *Studi culturali*, vol. XV, n. 2, 2018, pp. 159-188.
- Sini, Stefania. "Attraverso l'immaginario: figure e percezioni della 'nera' di Buzzati." *Buzzati e il segno. Scrittura e visività*, a cura di Cristina Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Laboratoire LSSETI, 2023, pp. 205-218.
- Spackman, Barbara. *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. University of Minnesota Press, 1996.
- Spinelli, Manuela, a cura di. *Mascolinità nella cultura italiana contemporanea. Narrativa*, n. 40, 2018.
- Toracca, Tiziano. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palumbo, 2022.
- Vernuccio, Gianni, regista. *Un amore*. Produzioni Vernuccio e Prima Film Roma, 1965.
- Viganò Lorenzo, a cura di. *La «Nera» di Dino Buzzati*, schede storiche di Riva & Viganò, Nuova edizione, Mondadori, 2020.
- Worden, Daniel. *Masculine style. The American West and Literary Modernism*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Zurlini, Valerio, regista. *Il deserto dei Tartari*. Cinema Due, 1976.