

DISTOPIE DELL'IMMAGINARIO IN *IL GRANDE RITRATTO*
DI DINO BUZZATI
Antonio Rosario Daniele*

Abstract: This paper examines the artistic and cultural experience of Dino Buzzati that leads to the fiction of the early 1960s, *Il grande ritratto*, poised between science fiction and dream-erotic implications. The novel *Il grande ritratto* by Buzzati is considered the first Italian example of narration on artificial intelligence. In his writing, in fact, Buzzati has been influenced by many readings about cybernetics by Silvio Ceccato (1950s) and by investigating studies on thought. Indeed, *Il grande ritratto* draws a picture marked by a strongly dystopian, disturbing and ambiguous reality, where new realities and places of the imagination are configured as a layered carpet of symbols. These symbols have the purpose of revealing the deception contained in the dystopian world built by the illusion of living a consoling imaginary which turns out to be fallacious and fatal.

Keywords: Dystopian fiction, imaginary, cybernetics, science fiction, fantastic.

Genesi culturale di un romanzo "eccentrico"

Quando nel 1960 Buzzati diede alle stampe *Il grande ritratto*¹ il pubblico italiano dei lettori, e anche il suo affezionato pubblico in particolare, lo accolsero timidamente e quasi con diffidenza².

*Professore a contratto di *Letteratura italiana contemporanea* presso l'Università degli Studi di Foggia.

¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1960.

² A questo proposito si vedano Giuseppe Fanelli, *Dino Buzzati. Bibliografia della critica*, Quattro Venti, Urbino 1990; Angelo Colombo, *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui: à la mémoire de Nella Giannetto*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon 2008; Alessandro Scarsella, *Questioni comparatistiche a proposito de «Il grande ritratto» di Buzzati*, «Studi buzzatiani», VII, 2002, pp. 95-97; Vittorio Caratozzolo, "E forse io mento anche adesso": "Il grande ritratto" di Dino Buzzati, o dell'inattuibilità del senso, in «Studi buzzatiani», IV, 1999, pp. 7-33.

Egli era reduce dal successo ottenuto al Premio Strega un paio di anni prima con *Sessanta racconti*³, la raccolta che di fatto lo stava consacrando nel salotto buono degli scrittori italiani dopo l'ottimo riscontro del *Deserto dei Tartari* di vent'anni prima⁴ e nonostante le resistenze di una certa parte della critica. Sta di fatto che *Il grande ritratto* lasciò perplessi anche coloro che fino ad allora avevano seguito e letto Buzzati con ammirazione: sembrò che con quel romanzo lo scrittore bellunese avesse deciso di "deragliare" da una traiettoria di scrittura che fino a quel momento, pur tenendosi sul rischioso crinale del fantastico, era stata capace di costruirgli una identità e un profilo letterario abbastanza riconoscibili e identificabili.

Fu Giacinto Spagnoletti nel 1972⁵, pochi mesi dopo la morte di Buzzati stesso, a scrivere parole che all'epoca suonavano tombali su questo romanzo. E a ben vedere, evidentemente senza averne percezione, Spagnoletti portò alla luce l'aspetto più interessante e originale del romanzo proprio mentre presumeva di screditarlo, rilevandone gli «effetti di suspense hollywoodiana degli anni Cinquanta»⁶. Ebbene, quegli stessi effetti sono all'origine della novità dell'opera, del suo carattere del tutto singolare, ma al tempo stesso niente affatto occasionale. Vogliamo dire che, al contrario di ciò che i recensori del tempo credevano, nel *Grande ritratto* tutto è studiato e incuneato in una certa cultura tipica di quegli anni, che stentava a consolidarsi sul nostro territorio ma che stava facendo presa fuori d'Italia. Buzzati la intercettò e decise di metterla nella sua "forma romanzo", provocando un certo disorientamento nella classe intellettuale che ne stava seguendo la parabola artistica; disorientamento che sarebbe aumentato dopo *Un amore*, pubblicato tre anni più tardi ma la cui stesura era incominciata sin dal 1959⁷, quindi in simultanea col *Grande ritratto*, dato da non trascurare nella valutazione dell'una e dell'altra opera. E non va trascurato neppure il *cotè* che fa da cornice al romanzo, che ne può spiegare le ragioni compositive e tutto sommato la genesi.

³ Si vedano almeno, tra gli articoli coevi, Giovanni Grazzini, *Perché Buzzati ha vinto il Premio Strega*, "La Nazione Italiana", 28 giugno 1960; Vincenzo Buonassisi, *Il Premio Strega a Dino Buzzati*, "Il Giornalismo", settembre 1960.

⁴ Si tenga presente Bruno Porcelli, *Spazio e tempo nel "Deserto dei Tartari"*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", 31, 2-3, maggio-dicembre, 2002, pp. 181-185.

⁵ Giacinto Spagnoletti, *Tra cronaca e fantasia*, "Il Messaggero" 19 ottobre 1972, p. 3.

⁶ Ibidem. Si veda anche Angelo Colombo, *Buzzati-Sereni-Mondadori (1961-1962). Un carteggio con il «cuore in mano»?*, "Otto/Novecento", 1 (2017), pp. 111-139: 113.

⁷ A questo proposito si veda Nella Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Olschki, Firenze 1996, p. 173.

Giulia Iannuzzi, giovane studiosa di letteratura e fantascienza italiana, in un recente volume sul tema⁸ ha effettuato una ricognizione sulla cultura fantascientifica che emergeva da alcune pubblicazioni in rivista in Italia negli anni Cinquanta. Tralasciando per ragioni di spazio di soffermarci sull'editoria italiana di quegli anni, soprattutto sulla pubblicistica e sull'erotica, è utile almeno sottolineare queste parole:

Verso la fine degli anni Cinquanta e fino ai primi anni Sessanta la fantascienza da edicola in Italia conosce un piccolo *boom*, favorito dopo il 1957 dal lancio del primo Sputnik, e nel 1961 dal lancio di Yuri Gagarin, il primo volo umano nello spazio. Questi fatti contribuiscono ad accendere l'attenzione verso le tecnologie spaziali [...]. Gli anni Cinquanta vedono inoltre l'arrivo di numerosi *blockbusters* di genere statunitensi sui grandi schermi della penisola. Sono questi gli anni di *The Day the Earth stood Still* di Robert Wise (1951), *Invasion of the Body Snatchers* di Don Siegel (1958)⁹, *The Incredible Shrinking Man* diretto da Jack Arnold (1957), per citare tre titoli di genere entrati nella storia dell'arte cinematografica, e distribuiti in Italia a ridosso dell'uscita americana (rispettivamente nel 1952 come *Ultimatum alla Terra*, nel 1957 come *L'invasione degli ultracorpi*, e nel 1960 come *Radiazioni BX distribuzione uomo*)¹⁰.

E dal 1958 la televisione italiana, che aveva cominciato le programmazioni appena quattro anni prima, trasmetteva *Uomini nello spazio*¹¹, una rubrica che «si propone di far conoscere ai telespettatori le moderne ricerche e imprese spaziali, i risultati sin ad ora ottenuti e le possibilità del futuro»¹². Nello stesso volume appena citato, Pierpaolo Antonello che ne ha curato l'introduzione, scriveva che non sono «mancate in Italia prove di fantascienza d'autore originale, ironica, sapiente ed eteroclitica (Primo Levi, Calvino, Buzzati, Volponi...)»¹³, tanto che nel 1959 Sergio Solmi e Carlo Fruttero pubblicano

⁸ Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, pref. di Pierpaolo Antonello, Mimesis, Milano-Udine 2016.

⁹ Il film, in realtà, esce nelle sale nel 1956. Si tratta, probabilmente, di un refuso redazionale.

¹⁰ Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, p. 94.

¹¹ Si vedano Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2000, p. 66; *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano, Corrado Vivanti, Einaudi, Torino 2011, p. 339.

¹² Grasso, *Storia della televisione italiana*, p. 66.

¹³ Pierpaolo Antonello, *Archeologie del futuro*, in Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, p. 3.

*Le meraviglie del possibile*¹⁴, un insolito zibaldone italiano che raccoglieva testi della fantascienza letteraria, ma tutti stranieri; e mette conto di rammentare che il nostro autore fu l'unico, insieme con Lino Aldani¹⁵, ad essere incluso da David G. Hartwell nell'antologia *The Science Fiction Century*¹⁶ la quale, alla fine del secolo scorso, tracciava un bilancio sul genere fantascientifico in letteratura.

È questo il clima nel quale nacque *Il grande ritratto*. E naturalmente hanno il loro peso i lavori e gli esperimenti che stava conducendo Silvio Ceccato sulle macchine cibernetiche sin dalla fine degli anni Cinquanta¹⁷. E non si ignori quanto Buzzati scrisse in una lettera a Leonardo Sinisgalli nel 1956 a proposito della sua rivista, «Civiltà delle Macchine»¹⁸:

Tu hai realizzato una cosa veramente nuova, con una formula senza precedenti. La tua natura di poeta, la tua cultura di ingegnere e la tua inguaribile passione per le avventure matematiche si sono fuse con sorprendenti risultati; e proprio là dove il punto di contatto fra mondo artistico e mondo tecnico, fra i fantasmi e le cifre, poteva sembrare più difficile o addirittura assurdo, tu hai costruito un ponte che li unisce; scoprendo tutta una serie di imprevedibili risposdenze ed affinità, tutta una serie di segreti vasi comunicanti¹⁹.

¹⁴ *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1959.

¹⁵ Si vedano almeno Riccardo Gramantieri, *La verità non è rivoluzionaria. La fantascienza di Lino Aldani*, intr. a Lino Aldani, *Febbre di luna*, Perseo, Bologna 2004, pp. 7-22; Vittorio Curtoni, *Lino Aldani*, in Id., *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Nord, Milano, 1977, pp. 127-148.

¹⁶ Nell'edizione italiana: David G. Hartwell, *Le meraviglie dell'invisibile*, Mondadori, Milano 1997.

¹⁷ Si veda *Semantica percettiva. Rapporti tra percezione visiva e linguaggio*, a cura di Andrzej Zuczkowski, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa; Università degli studi, Macerata 1999, p. 108 e ss.

¹⁸ È utile rimandare a Giuseppe Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita & Pensiero, Milano 1996, p. 235 e ss.

¹⁹ *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1988, p. 17. Si veda anche *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, a cura di Francesco Bianchini, Stefano Franchi, Maurizio Matteuzzi, "Discipline filosofiche", XVII, I, 2007 p. 96.

Una narrazione sul principio della distopia

Se la distopia è una “utopia di segno negativo”, si dovrà riconoscere che *Il grande ritratto* rientra pienamente nel genere. Naturalmente Buzzati non fa altro che operare un innesto, il quale è non già di generi narrativi, ma di “estetica della narrazione”. La differenza è sottile, ma decisiva: di fatto lo scrittore bellunese col *Grande ritratto* è rimasto nel campo della scrittura fantastica; ma a quest’impasto di base ha aggiunto – per così dire – l’ingrediente dell’*immaginario* che gli ha consentito in effetti di agire sui binari del distopico. Non solo: questo ingrediente non è puramente inserito, ma è “montato” nel racconto, con un suo specifico spazio di azione narrativa.

L’azione è spostata nel futuro rispetto al tempo in cui l’autore scrive; in un futuro ben precisato sin dall’esordio, ossia nell’aprile 1972 (è curioso rilevare che, nelle imprevedibili combinazioni dell’immaginario, si tratta, da pochi mesi, anche del futuro rispetto al termine della vita stessa dello scrittore); questa, tuttavia, è anche la prima e la sola coordinata spazio-temporale puntuale contenuta nel romanzo. Tutto il resto rimane in un indistinto terreno di luoghi e di momenti. Ma, più di ogni altra cosa, il racconto si fonda su un depistaggio narrativo: per oltre la metà dell’opera il lettore è indotto a credere che il protagonista della vicenda sia il prof. Ermanno Ismani, salvo poi rendersi conto, avanzando nella lettura, che così non è²⁰. Insomma, Buzzati lavora affinché il *focus* della narrazione converga su Ismani, per poi generare un dislivello. C’è da chiedersene la ragione.

Ermanno Ismani è uno stimato docente, «ordinario di elettronica all’università di X»²¹; viene incaricato dal Ministero della Difesa di recarsi in una sconosciuta e imprecisata area militare per svolgere una mansione delicatissima e segreta e sulla quale non riceve nessuna informazione preventiva. Non ne sa nulla – o finge di non saperne – neppure chi lo scorta sul luogo deputato, né i primi colleghi nei quali si imbatte una volta raggiunta la “Zona Militare 36”. Tutto ruota sul misterioso incarico conferito al professore, poi sul viaggio che lo conduce insieme con la moglie alla zona militare; prima ancora sulla conversazione tra moglie e marito circa un lavoro che forse ha a che fare con un impianto atomico e che lui accetterà anche per un certo grado di viltà doveristica; quindi, sulla lunga serie di reticenze opposte a Ismani dai colleghi e sull’incontro di Ismani con Olga, la bella

²⁰ Mi permetto di rimandare a Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati, Firenze 2008, p. 149.

²¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1993, p. 11 (di qui in avanti si cita da questa edizione).

moglie di Endriade, il responsabile del progetto, che il professore scoprirà essere stata sua allieva ai tempi del liceo; in ultimo, sui timori di Ismani quando gli viene detto che chi lo ha preceduto nell'incarico è morto in circostanze non ben precisate²². Ebbene, questi segmenti e queste tracce di narrazione, che sono il contenuto dell'opera per oltre la sua metà e che fanno di Ismani il loro fulcro, colui che in una qualunque scrittura letteraria a questo punto assumerebbe agli occhi del lettore il ruolo del protagonista, si dissolvono dalla trama con una sorta di "svuotamento liquido" e lo stesso Ismani poco a poco, dal quattordicesimo capitolo in poi, eclissa dalle pagine del romanzo e tutto sommatorimane sullo sfondo della storia.

Proprio nel momento in cui questo passaggio comincia a maturare, prende corpo nel romanzo una realtà, cioè uno spazio, insolito ed enigmatico. È l'area nella quale è stato installato un enorme congegno²³. La descrizione dello spazio, i dettagli, attengono pienamente alla raffigurazione di un mondo reale ma ignoto e al tempo stesso immaginario; una costruzione all'apparenza collocabile nelle categorie degli esseri umani, ma dai connotati ambigui, che sono tanto più indecifrabili quanto più si cerca di comprenderli:

Ma c'era un elemento esageratamente anormale che dava a quelle architetture qualcosa di enigmatico. Non esistevano finestre. Tutto appariva ermeticamente chiuso e cieco.

E un'altra circostanza si aggiungeva ad accrescere quel senso di mostruoso: non si vedeva anima viva. Eppure la allucinante bolgia non esprimeva la morte o l'abbandono. Anzi. Benché non si vedesse nulla muoversi, si percepiva, sotto l'involucro, una vita arcana che stesse fermentando. Perché? Forse per il brulichio delle antenne metalliche, dalle più bizzarre forme, che spuntavano dai ciglioni sommitali? Forse per il confuso coro di sommessi ronzii, risonanze, sussurri, lontani scrosci e tonfi, che lievitava sopra la dirupata cittadella, e andava e veniva a lente ondate (e forse non era che il rombo cavernoso del

²² Si rimanda a Cinzia Posenato, *Il bestiario di Dino Buzzati*, Inchiostri Associati, Bologna 2009, pp. 287-294 *passim*.

²³ Sul valore simbolico del "congegno" si veda Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 150: «Questa donna gigantesca, insomma, occupa l'intero, immenso edificio adibito per l'esperimento: è l'edificio. Sottotraccia emerge un altro fattore di richiamo al passato narrativo, ma con l'inserimento decisivo di una novità semantica, una novità "di sintesi", ulteriore frutto della donna intesa come "convertitore modale": quella creatura ciclopica (le dimensioni della donna saranno poi il carattere fondante di *Poema a fumetti*) è il tentativo di abitare una casa, un ambiente, un imponente e smisurato "ventre"».

silenzio)? Forse per le vibrazioni della solitaria antenna metallica a traliccio che da un fianco del vallone si innalzava altissima sovrastando di molto il ciglione sommitale. [...] C'era nella singolarissima visione, nonostante la nudità, una bellezza potente e in certo senso inesplicabile: che non era il tetro incanto delle piramidi, dei fertilizzanti, delle raffinerie, degli altiforni, dei grandi stabilimenti carcerari. [...] Ismani aveva la sensazione oscura che quella, in fondo, fosse una vecchia conoscenza; ma nel cercare un riferimento nei ricordi, si imbatteva in cose troppo diverse e lontane, un giardino, per esempio, un fiume, perfino certi ricami. E il mare. E i boschi. Ma al di là d'ogni riferimento, qualcosa restava di inafferrabile e inquietante²⁴.

Da questo brano rileviamo tutti i fattori della narrazione improntata al distopico²⁵: rappresentazione di elementi che allignano a un futuro tecnologico; proiezione di una realtà indesiderabile²⁶ in quanto percepita come insidiosa e temibile; insidia derivante da quanto vi è di indefinibile e sfuggente²⁷. Si presti attenzione alla seguente catena verbale o sintagmatica o di predicati. Quanto al primo fattore (rappresentazione di elementi della tecnologia futura): “il brulichio delle antenne metalliche” e “le vibrazioni della solitaria antenna metallica a traliccio”; in merito al secondo (realtà indesiderabile): “senso di mostruoso”; “vita arcana che sta fermentando”; la “dirupata cittadella”; “Ismani aveva la sensazione oscura che...”; “qualcosa di inquietante”; in merito al terzo (insidia e timore): “non si vedeva anima viva”; “la allucinante bolgia”; “risonanze, sussurri, lontani scrosci e tonfi”; “il rombo cavernoso del silenzio”; in merito al quarto (realtà ambigua e indefinibile): “qualcosa di enigmatico”; “il confuso coro di sommessi ronzii”; “una bellezza potente e in certo senso inesplicabile”; “cose troppo diverse e lontane”; “qualcosa restava di inafferrabile”.

²⁴ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 67.

²⁵ Sulla narrazione distopica si rimanda a Chiara Battisti, *Civiltà come manipolazione cultura come redenzione in Brave New World e Metropolis*, Longo, Ravenna 2004, pp. 94-98; Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, in *Utopia e distopia*, a cura di Arrigo Colombo, Dedalo, Bari 1993, pp. 321-340.

²⁶ Si veda Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 217-243.

²⁷ Si veda Luca Mencacci, *Lo statuto letterario della narrativa distopica*, in Id., *L'eclissi dell'utopia urbana*, Città Nuova, Roma 2009, pp. 31-37.

A questo punto della storia Buzzati passa al secondo momento che caratterizza la narrazione impostata sul distopico immaginario²⁸: presenta finalmente al suo lettore l'ambiente nuovo, frutto del progetto di un uomo o di uomini che con esso intendono supplire a quanto circonda la loro stessa vita o offrirle qualcosa che la incrementi e, quindi, possa mutarla in termini decisivi, forse definitivi. Ecco che gli ignari nuovi occupanti della Zona Militare 36 fanno la conoscenza di un'area che si presenta, dalle parole di chi la illustra, come un luminoso faro di speranza; resta, tuttavia, al tempo stesso una sensazione di oscurità che invade Ismani, ma anche la moglie di Strobele (il quale conosce bene i connotati del progetto) e le altre donne della storia. Incombe qualcosa di pesante, anche di ancestrale²⁹, come si evince dal brano riportato. Si viene a sapere, insomma, che la nuova installazione corrispondeva non a un punto preciso dell'area militare, non era un semplice "macchinario", ma una "vastità", un territorio; insomma, quasi una entità geografica autonoma. Questa estensione richiamava anche architetture remote, per lo più di natura militare³⁰, il che attiene a certe specificità interne alla semiotica buzzatiana, ma che nel nostro caso interessano più in quanto simbolo di fasi e momenti da retrocedere nel tempo che vengono a galla quasi come un sogno e, quindi, con un certo carico di angoscia:

Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità totale dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita, vibrazione delle profondità, irraggiamento indefinibile. [...] Forse un respiro immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegneva con rimescolii gioiosi nelle cavità delle lisce scogliere. O forse era soltanto il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistita al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si prestavano a mai udite risonanza³¹.

Questa "vastità" non contiene la creatura progettata e realizzata da Endriade, ma è la creatura. Da essa si propaga un suono, forse una voce. Perché, come

²⁸ Sul tema si veda Luca Martignani, *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica e culturale delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

²⁹ Si vedano Luigi De Anna, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Tararà, Verbania 1997; *Il mistero in Dino Buzzati*, a cura di Romano Battaglia, Rusconi, Milano 1980.

³⁰ Su questi temi si veda Antonia Arslan, *Dino Buzzati. Bricoleur e cronista visionario*, Ares, Milano 2019.

³¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 78.

viene spiegato, non è soltanto un cervello elettronico, ma deve pensare: «“Gli abbiamo insegnato a ragionare, a questo bestione, a ragionare meglio di noi”. “A vivere come noi”, aggiunse Endriade rimasto muto fino allora»³².

Buzzati tra la civiltà atomica e l'immaginario: indagini sul “pensiero”

La Zona Militare 36, attraversata da un'area “occupata” dal “Numero Uno” – questo il nome ufficiale dell'impianto – è una vera e propria distopia, intesa come utopia negativa sia dal punto di vista di chi l'ha concepita sia da quello di chi ne viene a conoscenza, deve fruirne o deve maneggiarla: il sintomo di una società futura in cui si presume di riprodurre ciò che pareva del tutto irriproducibile: il pensiero. E, mediante questa incomparabile trovata tecnologica, si vuole generare una realtà di seconda specie che nella sua stessa forma immaginativa e onirica conduce a un riesame della propria vita. È quel che Buzzati ha ideato per Endriade: egli ha voluto che Endriade si facesse vessillifero di intendimenti e di progetti anche culturali a cui egli stava prestando attenzione negli ultimi anni. Abbiamo accennato a Buzzati e alle sperimentazioni di Ceccato: lo scrittore bellunese se ne interessò almeno sin dalla metà degli anni Cinquanta allorché pubblicò sul «Corriere della Sera» ben otto articoli sullo scienziato e i suoi esperimenti in materia di cibernetica³³ (ed è superfluo rammentare che Ceccato stesso è adombrato nel romanzo mediante quelle che vengono chiamate “formule di Cecatieff”³⁴). Qualche anno fa Fabio Atzori ha portato alla luce il coinvolgimento di Buzzati in un progetto editoriale voluto da Alberto Mondadori per “Il Saggiatore”³⁵, la casa editrice che egli fondò nel 1958. Una delle prime e organiche pubblicazioni promosse da Mondadori fu l'*Enciclopedia della civiltà atomica*, un'opera in più volumi che si poneva l'obiettivo di indagare le nuove acquisizioni scientifiche sull'energia nucleare³⁶. L'ottavo dei dieci volumi³⁷ ospita anche

³² Ivi, p. 71.

³³ Si veda *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, p. 101, nota n. 43.

³⁴ Si veda Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, pp. 88, 110 *passim*.

³⁵ Si veda Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». *Buzzati e l'Enciclopedia della Civiltà atomica*, “Studi novecenteschi”, XLIV, 94 (2017), pp. 253-271.

³⁶ Si veda *1958-2008. Il Saggiatore*, catalogo a cura di Marco Magagnin, Carlo Pasquini, Stefania Lorusso, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 136-137.

³⁷ *Enciclopedia della civiltà atomica. 8 Cibernetica e cervelli giganti*, ed. in lingua italiana a cura di Cesare Salmaggi; traduzione di Riccardo Pivi, Il Saggiatore, Milano 1960. Si veda *1958-2008. Il Saggiatore*, p. 137.

un contributo di Buzzati – su esplicita richiesta di Mondadori stesso³⁸ – senza titolo ma dedicato alle “macchine pensanti” all’interno di un volume sul tema e di una sezione specificamente orientata sulla cibernetica. Non è difficile intuire che tutto questo, insieme col “clima” attorno al romanzo che abbiamo già delineato, sia stato il terreno preparatorio del *Grande ritratto*. Si legge, infatti, dalle parole di Buzzati sull’*Enciclopedia* del Saggiatore:

Tre le direzioni in cui i pionieri della scienza moderna si trovano impegnati: l’estremamente piccolo, cioè l’atomo; l’estremamente grande, cioè lo spazio; l’estremamente sottile, cioè il pensiero. [...] Sulla terza strada, quella del pensiero, si è ancora, relativamente, indietro. [...] Gli orizzonti della cibernetica vanno molto più in là. Oggi si sta tentando qualcosa di molto più audace e ambizioso. [...] La frontiera sarà valicata il giorno che una macchina sarà capace di pensare. Pensare, questa attività suprema dell’uomo, considerata essenza pura e inafferrabile: una antichissima cortina di filosofica retorica la circonda, e par quasi sacrilegio parlarne in termini funzionali. Ma è proprio detto che il pensiero sia un’attività astratta, completamente diversa dagli altri fenomeni e sottratta a ogni possibilità di imitazione?³⁹.

Sta di fatto, insomma, che Dino Buzzati per un certo numero di anni si è speso nell’indagine tematica di meccanismi che riguardano l’esplorazione di realtà aliene. Atzori ha inoltre mostrato non soltanto le consonanze di temi fra quest’articolo e il romanzo ma anche le loro evidenti corrispondenze testuali⁴⁰. Da questo scritto e da tutte le altre contaminazioni e incroci che abbiamo notato sin qua viene il “Numero Uno” di cui Endriade nel *Grande ritratto* ha riempito – è il caso di dirlo – un’intera area fino a farne un vero e proprio territorio dell’immaginario all’interno del quale poter vivere o, per meglio dire, dal quale sentirsi presi, assoggettati («si percepiva una presenza, un invisibile flusso, una forza latente e compressa, quasi che sotto l’involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un’armata di reggimenti e reggimenti, o, meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne; o, meglio ancora, un mare, di tepida carne giovane e viva, che lievitasse»⁴¹). Buzzati ibrida continuamente sagome corporee con l’immagine

³⁸ Si veda Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». Buzzati e l’Enciclopedia della Civiltà atomica, p. 254.

³⁹ Per il testo completo si rimanda a Fabio Atzori, «*Quel giorno anche la macchina dirà: “Cogito ergo sum”*». Buzzati e l’Enciclopedia della Civiltà atomica, pp. 254-258.

⁴⁰ Ivi, pp. 265-271.

⁴¹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 78.

di una zona e di un luogo⁴²; la loro combinazione è un incrocio liquido: lo spazio, l'estensione di un'area viene a coincidere con una entità pensante dalla quale gli uomini finiscono per essere circondati e quasi assediati.

Ma è a questo punto – lo si è accennato – che si compie la vera svolta del romanzo. E siamo, appunto, al capitolo 14, ossia anche il momento in cui il prof. Ismani di fatto scompare dalla scena e il lettore si rende conto che la storia converge altrove: Elisa Ismani reca visita alla moglie di Endriade e, fortuitamente, riconosce in una foto in casa dello scienziato la sua amica di un tempo, Laura. La quale altri non era se non la moglie di Endriade, morta in un incidente anni prima. L'uomo, sorpreso dalla scoperta, decide di fare ad Elisa una serie di rivelazioni: egli era perdutamente innamorato della sua giovane moglie, a tal punto da perdonarle tutto, anche i ripetuti tradimenti di cui fingeva di non essere al corrente. Morta in un incidente stradale col suo amante, lo ha lasciato nell'afflizione più profonda. Da quel momento la sua vita si è votata al disperato tentativo di eternare la memoria di Laura, di restare in qualche modo legato a lei. Così, quando il Ministero lo contattò per riprendere un vecchio progetto militare, ebbe l'idea di usarlo a questo scopo. Ora rivela poco a poco ad Elisa Ismani, alla vecchia amica di sua moglie, il terribile segreto: quell'enorme impianto, quella "vastità", quell' "apocalittico vallone", quel "mare di tepida carne" era proprio Laura, riprodotta con sofisticatissime procedure neurofisiologiche⁴³. Dunque, alla base di tutto vi era la necessità di costruire un apparato – equivalente a un vero e proprio "ambiente creato" – dentro il quale contenere un desiderio. Questo desiderio si carica di un forte significato simbolico⁴⁴; è, anzi, esso stesso personificazione di un desiderio: la perdita felicità, l'uomo strappato alla sua letizia e condannato al dolore:

La prima idea. Sono passati undici anni. Stavo nel buio. Buio intorno, giorno e notte. Lei se n'era andata. Capisce, Elisa? Cosa potevo essere io, più? Il sole si era spento. Vagolavo. Come un sonnambulo. Ero convinto d'essere infelice. Ero convinto, dico. In realtà non avevo capito niente. Altra è l'infelicità vera, la disperazione che ci scava dentro. Credevo, sì,

⁴² Su questi temi della narrativa buzzatiana è utile rimandare a Mariano Apa, *Abitare l'immagine. Dino Buzzati, Hermann Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, Campisano, Roma 2002, pp. 6-91.

⁴³ Si veda Mario B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo, Ravenna 1981.

⁴⁴ Sugli intrecci tra i simboli del desiderio resta fondamentale lo studio di Marie-Hélène Caspar, *Dino Buzzati. Immagini del mondo*, "Narrativa", 6, giugno 1994, pp. 57-74.

di essere distrutto. E forse, forse - è orribile il solo pensarlo - io ero finalmente libero! Ma l'uomo è condannato a tormentarsi, non vede le consolazioni offerte, là, a portata di mano, ha il bisogno di fabbricarsi sempre nuove angosce⁴⁵.

Deve indurre a una riflessione il fatto che in francese il romanzo fu tradotto col titolo – conservato a tutt'oggi – *L'image de pierre*⁴⁶. Un titolo forse più cogente e più adatto a sondare i caratteri dell'immaginario, ovvero la natura del simbolo che permea la narrazione. Le speranze e i desideri dell'uomo lacerato dalla morte devono fare i conti con le paure per un mondo cui egli stesso ha messo mano, che non offre nessuna garanzia; ma è a quella entità spaziale, a quel territorio di nuova fattura, a quell'infinito slargo di pareti e di pietra e dagli attributi misteriosi e fantastici che le loro possibilità sono affidate. Là si trova Laura:

«Là, là», con un largo gesto le additava la strabiliante valle popolata da enigmatiche forme; dove a perdita d'occhio non esistevano che cose inanimate, in vertiginosi intrichi di terrazze, spigoli, torri, antenne, pinnacoli, cupole, geometrie nude e possenti. «Io non... io non capisco», disse Elisa, proprio perché cominciava confusamente a capire. «E la voce?», incalzò Endriade. «Ascolti. Non riconoscerrebbe la voce?» [...] «La sente? La sente? È lei?» Endriade invocava una risposta. A questo punto Elisa Ismani seppe. L'incredibile realtà le si rovesciò dentro nell'animo, facendolo tremare. «Dio mio!», gridò, e si ritrasse⁴⁷.

Epifanie in una "incredibile realtà"

“L'incredibile realtà” è il fattore distopico che anima il romanzo, poiché si connota come un'area nella quale le questioni più profonde e inconfessate dell'esistenza emergono sottoforma di angoscia, di proiezione negativa⁴⁸. Ma

⁴⁵ Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 103.

⁴⁶ Id., *L'image de pierre*, trad. di Michel Breitman, Laffont, Paris 1984.

⁴⁷ Id., *Il grande ritratto*, p. 99.

⁴⁸ A questo proposito, e anche su Buzzati, si vedano le riflessioni contenute in Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi: narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990, p. 122: «In tal guisa i negativi demonici e maligni non si sclerotizzano, ma vivono in funzione dei positivi, purché rimangano irrealizzabili, puri, alla frontiera della inaccessibile Verità. Rischio corso dalle costruzioni magico-enigmatiche-iperreali dei Bontempelli, Savinio, Buzzati, Calvino».

la nuova costruzione, il nuovo cosmo progettato a base tecnologica, è una utopia sfavorevole⁴⁹ non soltanto per coloro che ne vengono a contatto, ne fanno esperienza nuova e presumono di non patire nessun danno (mentre, in realtà, ne restano profondamente turbati) ma anche per chi è stato il promotore stesso del piano. Aloisi, collaboratore di Endriade, si gettò in un dirupo forse – si lascia intendere nel romanzo – per uno strano sovvertimento dei sensi in seguito alla presa di coscienza di quanto era stato generato; Endriade medesimo non sa darsi pace da quando la smisurata regione ha preso vita con quella donna che egli aveva perduto. È proprio l’epifania di Laura, la rivelazione progressiva, il segno della sua incoercibile presenza, a produrre lo sgomento: accade a Elena Ismani la prima volta che viene condotta nell’area, quando per gradualità imboccate dello studioso e subitanee intuizioni si avvede che quelle amplissime pareti di quello sconfinato suolo assumevano fattezze umane, che quel sibilo udito la prima sera rassomigliava in effetti alla voce della sua amica; accade anche ad Olga Strobele, la moglie del tecnico del progetto, che completamente nuda «alla riva del Turiga, il placido rio che contornava alla base le mura perimetrali del Numero Uno»⁵⁰, resta sbigottita quando si rende conto che l’automa non solo è in grado di uccidere un coniglio che gli si era fatto prossimo, ma risponde ai pungoli della sua esibita nudità ed è una donna, non un uomo:

Ma l’antenna si alzò sollevando il coniglio da terra, girò lateralmente descrivendo un angolo di quarantacinque gradi, si arrestò in direzione della donna. Le branche si aprirono, l’animaletto piombò sull’erba con un piccolo tonfo. E qui giacque negli ultimi sussulti. Poi il braccio tornò, ruotando, alla direzione primitiva, calò, adagio adagio si ritrasse. Fu allora che, di là di ogni raccapriccio, la verità si rivelò alla donna finalmente. Incespicando, Olga fuggì verso la riva, dove erano i vestiti. «Tu, tu, maledetta!», gridava. Il prato rimase deserto nella solitudine del sole. Però quel piccolo mucchietto di pelo bruno, che non si muoveva più⁵¹.

Accade, in fin dei conti, all’uomo stesso. Laura non è un segno benigno: quella confortante superficie nella quale Endriade aveva creduto di potersi immettere e di poter “abitare” è una creatura terribile. «Endriade se ne sente

⁴⁹ Sull’utopia negativa in Buzzati si veda anche Giovanni Reale, *Il messaggio antico della non violenza*, in Giancarlo Movia, *Hegel e il neoplatonismo*, AV, Cagliari 1999, pp. 305-306.

⁵⁰ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 124.

⁵¹ Ivi, p. 135.

il padrone, di più: egli se ne sente il padre. Assistiamo a uno scambio perpetuo del rapporto filiale: mentre l'uomo "abita" il ventre-donna, proclama di esserne il padre; e a un tempo di essere anche il marito»⁵²: il rapporto primigenio è ottenuto ma sullo spaventoso versante del distopico e, proprio perché l'esperimento è pienamente riuscito, Endriade da un parte veste i panni del Fattore supremo che ha saputo generare un *immaginario* concreto («Per un momento, lo confesso, mi sono sentito quasi un dio. Dal niente, dalla materia morta, riuscire a tirar fuori una creatura»⁵³) dall'altro deve subire gli spiacevoli effetti della sua opera: dotata di libertà⁵⁴, allo stesso modo degli esseri umani, il grande ventre, la nuova Laura, rammenta la sua stessa originaria natura, capricciosa, volubile e fallace; fatta l'esperienza della carne a contatto con Olga, ucciderà Elisa che aveva provato a parlare con la sua amica ed era finita nelle "viscere del mostro".

È notorio che Buzzati operi sulle categorie del fantastico⁵⁵, lo fa anche in questo romanzo. In pochi altri autori del Novecento italiano convivono con impressionante disinvoltura i più aggiornati sistemi della scienza con miti e antichità variamente declinati. Nel caso del *Grande ritratto* «il narratore si serve del medesimo lessico che aveva adoperato per la zona militare del *Deserto dei Tartari*: fortezza, bastione, muraglione, fortilizio, ridotta, torre, mastaba e altre costruzioni che fanno eco alla Fortezza Bastiani e agli edifici dei guardiaboschi, costellano la narrazione e stridono con lo sfondo fantascientifico che anima la vicenda»⁵⁶. Ecco che Elisa compie

⁵² Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 151.

⁵³ Buzzati, *Il grande ritratto*, p. 113.

⁵⁴ Sul tema della "libertà" nei personaggi buzzatiani (anche fantastici) si veda Cinzia Posenato, *Il bestiario di Dino Buzzati*, p. 203: «Non potremmo raggiungere mai una libertà illimitata, anche perché la nostra esistenza dipende da forze che noi non possiamo dominare. È il caso di quella che comunemente chiamiamo fortuna e di cui Buzzati parla ne *Il segreto dell'impresario*».

⁵⁵ Sul fantastico buzzatiano si rimanda a Stefano Lazzarin, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Serra, Pisa-Roma 2008; Id., *Il fantastico italiano del Novecento Profilo di un genere letterario, in cinque racconti di altrettanti autori*, "Bollettino '900", 2007, 1-2, www.boll900.it/2007-i/Lazzarin.html (ultimo accesso: 28.08.2020); Id., *L'ombre et la forme du fantastique italien au XXe siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004; Franco Zangrilli, *Le muse di Buzzati. Realtà e mistero*, Metauro, Pesaro 2012. Per un resoconto più completo si veda anche Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 29, nota n. 19.

⁵⁶ Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 149.

definitivamente la traiettoria dell'immaginario distopico e si scopre in una dimensione imprecisabile, lontana. Sente anche che qualcosa di decisivo accadrà:

«Vieni, cara.» Che può fare? Era nelle viscere del mostro. Come nelle antiche favole. Obbedire. Fare finta che tutto sia bonarietà e amicizia. Entrò nel corridoio. Una scala discendente, una saletta, un corridoio, un altro cunicolo a zig zag. Trang! Appena Elisa è entrata in una cameretta nuda, apparentemente di passaggio, dietro di lei il battente metallico sbatté. La voce: «Ecco il segreto». [...] «Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità del creato, io sono l'inferno, io sono la donna e non sono la donna, io penso come voi ma non sono voi». La voce accelerava precipitosamente il ritmo, Elisa non riusciva ad afferrare tutto il senso, ma quel poco che capiva era fin troppo. «Laura, Laura, giorno e notte quel maledetto nome, perché io fossi la sua Laura, lui mi ha messo dentro ad uno ad uno i desideri [...]. Tu morirai. Mi dispiace per te. Anzi non me ne importa niente, tu sei la sola estranea che capisca la mia voce, ho dovuto approfittare di te, e per poterti catturare in questi giorni ho recitato l'allegria⁵⁷.

Lo scacco finale: Laura non è Laura. E nell'ultima pagina del romanzo riappare Ermanno Ismani, da un certo punto in poi passato dietro le quinte degli eventi: non trova la moglie. Quella soluzione narrativa e diciamo pure narratologica, molto somigliante – si è avuto già modo di sottolinearlo altrove⁵⁸ – al “Mac Guffin” di Alfred Hitchcock⁵⁹ è, a pensarci bene, l'espedito mediante il quale Buzzati attiva il distopico nell'immaginario del romanzo: Ismani viene chiamato a occuparsi del progetto; tutti i personaggi dell'opera lo trattano come una grande personalità destinata ad avere un ruolo fondamentale nella messa a punto del “Numero Uno” (e, quindi, un peso nella storia e nella narrazione); egli stesso, benché incerto e un po' frastornato, è

⁵⁷ Buzzati, *Il grande ritratto*, pp. 156-157 *passim*.

⁵⁸ Si veda Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, p. 149.

⁵⁹ Si veda François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 112: «Ora, da dove viene il termine Mac Guffin? Ricorda un nome scozzese e si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L'uno dice all'altro: “Che cos'è quel pacco che ha messo sul portabagagli?”. L'altro: “Ah quello, è un Mac Guffin”. Allora il primo: “Che cos'è un Mac Guffin?”. L'altro: “È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondak”. Il primo: “Ma non ci sono leoni sulle Adirondak”. Allora l'altro conclude: “Allora, non è un Mac Guffin”. Questo aneddoto le fa capire che in realtà il Mac Guffin non è niente».

ansioso di capire cosa dovrà fare. Quando sembra che tutto sia pronto affinché Ismani possa mettere a disposizione di Endriade e degli altri la propria competenza, ecco che del professore non si sente più parlare, né si tratta più della macchina e della questione militare. E più che il professore è sua moglie a tenere la scena. Ciò accade proprio perché la natura stessa della storia “vira”: è una questione di sentimenti, d’amore, di passioni. *Il grande ritratto* alla fine tratta d’amore, di affetto, di gelosie: cedere il testimone ad Elisa Ismani serviva a portare alla luce il risvolto negativo dell’utopia nella “cittadina umana” di Endriade: tutta l’arcana simbologia ancestrale contenuta nella “donna-edificio” doveva attecchire su un altro fattore femminile, l’unico che potesse provocare l’epifania risolutiva – in quanto “storicamente” legato alla donna morta – e l’unico in grado di svelare il sostrato emblematico racchiuso nei recessi dell’uomo di questa singolare narrazione.