

GIACOMO DE FUSCO, *Il grande ritratto di Dino Buzzati ed
il concetto di “pneuma”. Rivalutare un romanzo
incompreso*

Il romanzo *Il grande ritratto* viene pubblicato, in sette puntate, sul settimanale «Oggi» tra il luglio e l'agosto del 1959, con l'iniziale titolo *Il grande incantesimo*, poi modificato per la stampa a cura di Mondadori dell'anno successivo. L'opera ha l'ambizione di presentare un argomento ancora poco trattato nell'Italia dell'epoca, ponendosi a capostipite di quel filone della narrativa che, nato in America nel decennio precedente, verrà poi denominato *science fiction*. Narra infatti della costruzione di un gigantesco computer, in grado di pensare (e non solo) come un uomo e anzi ancor meglio.

La fortuna ottenuta dal genere, tuttavia, non ha reso più popolare il romanzo buzzatiano, che da subito ottenne una bocciatura unanime da parte di critica e pubblico. Sebbene lo scrittore attribuisse parte dell'insuccesso delle vendite ad una negligenza da parte di Mondadori, che, a detta sua, non sponsorizzò abbastanza l'uscita del romanzo sul mercato¹, fu poi lo stesso Buzzati a riconoscere *Il grande ritratto* come un momento «piuttosto debole»² della propria produzione.

Ciononostante, permangono diversi elementi interessanti da analizzare in relazione al repertorio di temi dell'autore e alle influenze che possono avere avuto un impatto sul suo pensiero. In particolare, si vuole in questa sede

¹ Colombo (2018), pp. 83-97.

² Buzzati (1973), p. 156.

evidenziare un aspetto della genesi dell'opera che finora sembra essere stato ignorato e che costringe a rivalutare almeno in parte le intenzioni autoriali e il senso del romanzo, mettendo poi in evidenza un tema della narrativa buzzatiana finora poco analizzato.

Su un fondamentale elemento della genesi de *Il grande ritratto* si è già espresso Fabio Atzori³, cui si deve anche la corretta individuazione della cronologia di redazione dell'opera. L'origine della trama, fa notare lo studioso, è legata a doppio filo con la creazione della macchina "Adamo II", costruita dallo scienziato Silvio Ceccato, amico del fratello di Buzzati e che lo scrittore conobbe anche in prima persona. L'interesse verso queste forme di intelligenza artificiale è testimoniato da numerosi articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» fin dal 1956. Atzori evidenzia uno strettissimo legame con un articolo scritto da Buzzati nel volume VIII dell'*Enciclopedia della civiltà atomica*⁴, in cui lo scrittore riprende per filo e per segno, quasi parola per parola, un lungo monologo di Endriade, scienziato tra i protagonisti del romanzo, che certifica di fatto l'influenza di queste ricerche sulla genesi dell'opera.

L'analisi è esaustiva per ciò che riguarda il tema più evidente della trama, quello legato appunto all'aspetto tecnologico e cibernetico. A ben vedere, tuttavia, il romanzo non si limita a rappresentare la creazione di un'intelligenza artificiale. Ciò che in verità lo scienziato Endriade vuole riprodurre non è tanto (o solo) una mente, quanto una vera e propria anima. In particolare, egli decide di "riportare in vita" la sua defunta compagna, riproducendo dunque nel super computer, il Numero Uno, l'anima della sua amata Laura. Una delle questioni più delicate è quindi relativa alla natura del "soffio divino": ci si chiede se esso possa vivere solo all'interno dell'uomo, o se sia possibile creare la vita, infondere

³ Atzori (2018), pp. 65-81.

⁴ Buzzati (1959-60), p. 183.

uno spirito, anche in un corpo diverso. L'aspetto cibernetico, a ben vedere, slitta in secondo piano rispetto a queste tematiche spirituali e quasi religiose, relative alla possibilità di metempsicosi e addirittura di resurrezione.

L'insieme di questi elementi sembra poter essere ricondotto ad un'influenza precisa: quella del concetto greco di πνεῦμα (*pneuma*) e, nello specifico, nell'utilizzo che di tale concetto fa l'artista francese Yves Klein, che Buzzati conobbe nel 1957 – anno precedente alla stesura del romanzo in questione – e a cui dedicò diversi articoli. Tale interesse stupisce solo in parte: appassionato d'arte, Buzzati si definì vittima di un equivoco:

Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Il mondo, invece, crede che sia viceversa e le mie pitture quindi non le "può" prendere sul serio⁵.

Il suo amore per la pittura fu testimoniato da un'intensa produzione artistica e da numerosi articoli di critica. Tuttavia egli si mostrò spesso scettico nei confronti di molte forme d'arte concettuale, restando fedele al figurativismo. L'eccezione più lampante è costituita proprio dal fascino verso un artista padre dell'astrattismo più radicale, ma a ben vedere la questione è chiaramente spiegabile.

Fulcro del pensiero di Klein, capostipite della corrente del *Nouveau réalisme*, è il vuoto, l'immaterialità, la sensibilità impalpabile che egli sosteneva di poter infondere nelle sue tele o "stabilizzare" all'interno di uno spazio definito, da cui l'attribuzione della denominazione di "epoca pneumatica" ad una parte della sua produzione. Celebre, infatti, la mostra "*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*"⁶ detta *Le Vide*, in occasione della

⁵ Buzzati (2013), p. 143.

⁶La specializzazione della sensibilità allo stato di materia prima in sensibilità pittorica stabilizzata.

quale ridipinse di bianco le sale della galleria parigina di Iris Clert senza affiggervi nulla: chi entrava doveva percepire la pura essenza della sua sensibilità pittorica immateriale. L'uso del vuoto in Klein è strettamente connesso al concetto di *pneuma*, come d'altra parte egli stesso ha modo di spiegare a Buzzati in occasione del loro incontro per la cessione di una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*⁷, vale a dire uno spazio etereo di cui l'artista si pone a proprietario e che cede ad un acquirente tramite una specifica performance. Ciò che tanto sembra aver colpito Buzzati è proprio questo concetto legato alla conquista del vuoto⁸, all'idea di *pneuma* intesa come vuoto pieno, come densità eterea, come possibilità di cogliere qualcosa che va oltre il dato visibile. È a questo aspetto che si può ricondurre l'influenza di Klein nel romanzo *Il grande ritratto*, nel quale il tema cibernetico si fonde con quello pneumatologico, dando vita ad un'opera sulla quale il giudizio della critica è stato forse eccessivamente severo⁹.

Ci si propone dunque di rileggere l'opera alla luce dell'influenza del pensiero di Klein, proponendo in primo luogo un'analisi dell'ambiente pneumatico allestito da Buzzati, attraverso la costruzione di una particolare dimensione spaziale e sonora, per poi concentrarsi in un secondo momento sull'importanza del concetto di sensibilità e concludere infine sottolineando il modo in cui viene rappresentato il complesso legame tra anima e corpo.

Un ambiente pneumatico

In primo luogo, è doveroso sottolineare la maniera in cui Buzzati riesce ad infondere una sorta di aura vivente all'ambientazione descritta, tesa a suggerire

⁷ Buzzati (1998), pp. 1443-1449.

⁸ De Fusco (2021), pp. 79-87.

⁹ Arslan (1974), pp. 97-99.

l'idea di una presenza invisibile. A questo aspetto vanno ricondotti i numerosi riferimenti ad una materia impalpabile, ad una sorta di densità eterea che i personaggi percepiscono una volta entrati nella riservatissima e segreta area che custodisce il grande computer.

Sfruttando il paesaggio della montagna, a lui tanto caro, Buzzati costruisce una dimensione spaziale caratterizzata da cavità e insenature, da altezze e profondità, pendii e burroni, giocando dunque sull'idea di vuoto, cui fa eco una sonorità di impercettibili risonanze, brusii, silenzi carichi di una sorta di tensione non decifrabile, già messi in luce anche da Cristina Vignali-De Poli, in relazione alla loro difficoltà di traduzione¹⁰.

Non appena giunti alla base segreta, infatti, i protagonisti, invitati a cena, odono un suono simile a quello di una campana: «Era una diffusa e lieve risonanza, tuttavia profonda, come se provenisse da una remota cavità; simile alla vibrazione di una immensa ma sottile lamina di metallo»¹¹.

Si susseguono dei suoni tanto lievi da poter essere confusi con il respiro o il battito del cuore, la cui percezione è al confine tra il concreto e l'astratto, ed è legata non solo alla dimensione uditiva ma anche a quella visiva e quasi tattile. La confusione dei sensi è sottolineata da un uso (a tratti molto marcato) della sinestesia, proposta in diverse espressioni. Dapprima, il professor Ismani e sua moglie sentono «una specie di brusio, vasto e profondo eppure appena percettibile, simile all'*impalpabile rumore* che fanno le formiche [...]»¹². In seguito, innalzando il suono a 'voce', Buzzati somma ad una serie di espressioni sinestetiche anche una sfumatura di prosopopea (la voce del Numero Uno sarà infatti udita in maniera chiara nei capitoli successivi).

¹⁰ Vignali-De Poli (2011), pp. 127-175.

¹¹ Buzzati (1960), p. 41.

¹² *Ivi*, p. 47.

La sottile voce era all'improvviso dileguata. Ora, sulla concavità dello stabilimento sterminato, ristagnava di nuovo il silenzio. Ma era silenzio? Dapprima, a un distratto ascolto, non si percepiva niente. Poi, a poco a poco, dal silenzio stesso usciva una impalpabile risonanza. Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita, vibrazione della profondità, irraggiamento indefinibile. Lentamente, nelle attonite orecchie, si formava un rombo melodioso di una corposità così tenue che si restava in dubbio se fosse vero o suggestione. Forse un respiro immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegneva con rimescolii gioiosi nella cavità delle lisce scogliere. O forse era solo il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistito al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si presentavano a mai udite risonanze¹³.

L'autore sembra alludere ad una sorta di enorme cassa toracica, quasi pulsante, del paesaggio circostante. I termini scelti rispondono ad una logica molto precisa: già l'allusione al *respiro* richiama etimologicamente l'idea di pneuma, da πνέω (*pneo*: respirare). Inoltre, viene sottolineata l'impossibilità di identificare con chiarezza la natura di tale percezione sia attraverso l'accostamento di diversi elementi naturali quali l'acqua e l'aria, sia tramite la giustapposizione di espressioni facenti capo a sfere sensoriali diverse: se il 'brusio' richiama l'udito, la 'vibrazione' appartiene sia al campo uditivo che a quello tattile, mentre l' 'irraggiamento', relativo a qualcosa di luminoso, sembra coinvolgere anche la vista.

Mentre cercano di capire quale sia la grande innovazione tecnologica raggiunta nel centro, il cui segreto è stato sinora custodito da una burocrazia quasi kafkiana, i personaggi vedono acuirsi l'assurdità della situazione a causa di questo suono o spostamento d'aria indefinibile. La creazione di questa atmosfera spettrale anticipa la rivelazione finale per cui ad abitare la zona ci

¹³ *Ivi*, pp. 57-58 (corsivi miei).

sarebbe una vera e propria anima, riproduzione-resurrezione di quella della defunta compagna dello scienziato Endriade.

Oltre alla costruzione di una sorta di vuoto vivo, l'influenza di Klein nell'architettura di questa atmosfera emerge anche tramite questa indecifrabilità sensoriale. Se il concetto di indefinibile, di per sé, è riscontrabile in una buona parte della produzione di Buzzati, le associazioni sinestetiche evidenziate sembrano tese a rappresentare una presenza che sfugge ai cinque sensi, conferendole un potere sovranaturale.

In Klein l'indefinibile è legato alla percezione della sensibilità che deve scaturire dai suoi monocromi o dai suoi spazi immateriali. Si tratta di un'aura quasi magica, di cui lo spettatore percepisce l'esistenza senza però comprendere quali siano i sensi che si attivano per garantirne la fruizione. L'artista francese insiste sull'elogio dell'indefinibile anche in relazione a quello che considera il suo maestro, ossia Delacroix, per il quale il merito massimo della pittura consisteva proprio in ciò che non veniva chiaramente esplicitato o messo a fuoco, rimanendo dunque enigmatico. Le radici filosofiche di una simile concezione, fa notare Denys Riout, sono da individuare nella distinzione operata da Platone tra la caducità dello sguardo fisico, corporeo, e la percezione superiore attribuita all'occhio dello spirito, l'unico in grado di accedere alla verità¹⁴.

Nello spiegare il tema chiave dell'esposizione del vuoto, Klein, relativamente alla fruizione da parte dello spettatore, spiega che «deve trattarsi di una percezione-assimilazione diretta ed immediata senza più nessun effetto, né trucco, né frode, al di là dei cinque sensi, nel campo comune dell'uomo e dello spazio: la sensibilità»¹⁵.

¹⁴ Riout (2006), p. 51.

¹⁵ Klein (2009), p. 27.

Forte della potenziale tensione di mistero contenuta in un simile concetto, Buzzati tende ad esasperarlo insistendo sulla confusione sensoriale. L'incertezza relativa alla natura della percezione permane infatti anche quando la 'voce', dissoltasi in un primo momento, torna in maniera più chiara, tanto che sembra possibile coglierne uno spostamento:

In quell'istante sopra il vago brusio che fluttuava intorno, si udì la voce, quel sussurro flebile di prima. Si ispessì, descrisse una specie di curva, toccò acute risonanze, quindi calò, si ruppe in un breve crepitio di singulti, riprese il filo discendente, si spense. Gemito di macchina? Cigolio di attriti? Vibrazione di qualcosa che si tendeva e rilasciava?¹⁶

In un nuovo gioco di sinestesie, l'autore crea una sorta di un movimento di suoni, quasi come se il rumore fosse visibile o palpabile. Oltre ai verbi e avverbi di movimento relativi alla voce, sono da annoverare tra gli intenti sinestetici anche l'uso dell'espressione "breve crepitio di singulti", che riassume in sé, oltre ad un suono intermittente, anche il richiamo ad un movimento che sale e scende, come avviene al corpo vittima del singhiozzo, così come il ritorno del termine *vibrazione*, che gode della stessa duplice proprietà, in quanto racchiude in sé un leggero movimento percettibile al tatto assieme al caratteristico suono.

Permane, dunque, qualcosa che prescinde dalla dimensione uditiva, visiva o tattile, a favore di un tipo di esperienza astratta. Non si tratta di un suono, né di una raffica di vento che si sposta, bensì di una presenza, come viene successivamente esplicitato.

Ma, più che il suono, o il rombo, o il respiro, 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

¹⁶ *Ivi*, p. 59.

*montagne; o, meglio ancora, un mare, di tiepida carne giovane
e viva, che lievitate¹⁷.*

L'idea di vita che emerge da questa descrizione sembra quasi alludere ad un'evocazione spiritica, non dissimile dall'atmosfera creata da Klein in *Le Vide*, tanto che si può osservare, in un'ottica intertestuale, la ricorrenza di alcuni termini o espressioni nell'articolo con cui Buzzati salutò la prematura scomparsa dell'amico artista. Definendo Klein, "signore del vuoto", lo scrittore prende in prestito dal romanzo l'espressione "invisibile flusso" per descrivere ciò che Klein esprimeva con i suoi 'sortilegi'.

*Ecco il suo capolavoro massimo, fatto esclusivamente di vuoto,
il vuoto di cui egli era il signore. Non esisteva più la tela, non
esisteva più il colore, non esisteva neppure la sua presenza
fisica, il fatto artistico si dissolveva nel nulla assoluto e
nessuno al mondo doveva venire a saperlo. Paradosso?
Scherzo? Senza forse rendersene conto, Peter Pan, con questi
inafferrabili sortilegi, esprimeva forse la tentazione dell'abisso,
il demone della totale distruzione che serpeggia nell'arte dei
nostri giorni. Un puro presentimento, un appello telepatico, un
invisibile flusso di pensiero sparso nell'aria¹⁸.*

Il concetto torna, in forma leggermente diversa, anche nel capitolo quindicesimo del romanzo: «questa Laura artificiale, che Aloisi ed io abbiamo costruito felice, allegra, spensierata, che *spande* intorno – se ne sarà accorta, spero – un *flusso* di letizia, di vitalità, di giovinezza [...]»¹⁹.

Un'ulteriore conferma la si evince dal discorso sul tema di *Arte e magia*²⁰ di cui lo scrittore discute con Panafieu. Buzzati dichiara di essere rimasto affascinato dalle riflessioni di Ferdinand Lion sulle forze spirituali, relative in particolare a quel «flusso di energie spirituali»²¹ che il critico alsaziano sosteneva si

¹⁷ *Ivi*, p. 58.

¹⁸ Buzzati (1962).

¹⁹ Buzzati (1960), p. 87 (corsivi miei).

²⁰ Buzzati (1973), p. 225.

²¹ *Ivi*, p. 226.

sviluppassse attorno allo scrittore Thomas Mann, il quale rifletteva come uno specchio i pensieri, le energie di tutti i suoi lettori e ammiratori. Si tratta di un fenomeno che, a detta di Buzzati, non può dipendere solo da un bombardamento mediatico del pubblico nei confronti di una qualsiasi cosa o persona: deve essere sostenuto da un particolare talento, dal genio, deve intervenire la magia. Il discorso si conclude citando appunto il caso di Klein, esempio migliore di una personalità capace d'infondere nelle opere quel tipo di energia spirituale, magica. Ciò testimonia che Buzzati colse appieno l'importanza della percezione della sensibilità immateriale kleniana e che la ricorrenza dell'espressione "invisibile flusso" nel romanzo in questione e nell'articolo scritto su Klein in occasione della sua morte è ben lungi dall'essere una coincidenza. Lo stesso cambio del titolo, con la sostituzione del termine 'incantesimo' con quello di 'ritratto', dimostra lo stretto rapporto individuato dall'autore tra il mondo magico e quello artistico in virtù della potenza evocativa di quest'ultimo che riesce, quando gestito con criterio e talento come nel caso di Klein, a sprigionare tramite 'sortilegi' forze quasi soprannaturali.

La scelta del titolo sembra quindi confermare la provenienza artistica dell'ispirazione e assieme al confronto intertestuale proposto mette in luce la volontà di Buzzati di rifarsi al pensiero dell'artista francese, rievocando a quel tipo di spazio pneumatico, vivo, indefinibile proposto Klein, secondo cui «una densità sensibile astratta, ma reale, esisterà e vivrà in sé e per sé nei luoghi vuoti solo in apparenza»²², per creare un romanzo in cui la dimensione spaziale e l'atmosfera in generale celano il mistero di un'inaudita forma di vita.

²² Klein (2009), p. 27.

Sensibilità e immaterialità

Invisibile, non propriamente udibile, impalpabile e dal movimento sfuggevole, la presenza nell'aria resta tuttavia percepibile, e ciò, scrive Buzzati, in virtù di un *irraggiamento indefinibile*. L'espressione, ancora una volta, sembra rifarsi esplicitamente al pensiero kleiniano. Oltre all'importanza dell'indefinibile di cui sopra, infatti, altro punto centrale nel pensiero dell'artista è proprio quello dell'irraggiamento della sensibilità. Già nel dipingere i monocromi egli si focalizza sull'irraggiamento, creando apposta una particolare lega di colore con la resina sintetica Rhodopas M (coniando e brevettando l'*International Klein Blue*) per conferire maggior luminosità e lucentezza al dipinto una volta asciutto. In *Le Vide*, l'irraggiamento evolve verso una totale astrazione, e la sua esistenza può essere confermata solo dalle reazioni degli spettatori:

Tale stato pittorico, invisibile nello spazio della galleria, deve essere letteralmente quanto di meglio è stato finora proposto come definizione di pittura in generale, ossia un irradimento. Invisibile e intangibile, quest'immaterializzazione del quadro deve agire, se l'operazione di creazione va a buon termine, sui veicoli o sui corpi sensibili dei visitatori della mostra con un'efficacia ben maggiore dei quadri visibili²³.

Molte persone, racconta l'artista, entrate nella galleria in una disposizione d'animo negativa, vuoi per l'attesa della fila, vuoi per l'iniziale scetticismo, vi uscivano poi con un umore molto migliorato. Alcuni erano portati a commuoversi, altri a tremare, altri ancora a stare seduti per ore come incantati. L'atmosfera interna alla galleria, intrisa di sensibilità, è inebriante come i fumi dell'alcol o estasiante come un vapore dal poter psicotropo.

Il parallelismo con quanto avviene nel romanzo è piuttosto evidente. Le conseguenze della strana atmosfera si notano nello spirito dei personaggi, nel

²³ *Ivi*, p. 27 (la traduttrice sceglie di rendere *rayonnement* non con il letterale *irraggiamento* bensì con il sinonimo *irradimento*).

loro stato d'animo. Appena giunti nella valle che contiene il Numero Uno, i personaggi mostrano infatti una sorta di ebrezza:

A eccitarlo erano forse la stranezza del posto, la gente nuova, l'impazienza di sapere, l'aria rarefatta della montagna. Ma invece di sentirsi contrariato e nervoso, si trovava in una vivace e lieta disposizione di spirito, cosa in lui piuttosto rara. Aveva voglia di camminare, di scherzare, di ridere. "Ma anche tu, Elisa, mi sembri allegra, stasera." "È un fatto, sarà l'altitudine. Mi sento quasi una ragazzina."²⁴

Successivamente, l'autore insiste affermando che la vista dell'insieme degli ingranaggi del computer «rallegrava, chi sa come, l'animo; ed esprimeva qualcosa di tenero e levitante come certe città d'Oriente viste dal mare»²⁵. Infine, all'effetto della voce afona viene conferito un potere quasi lenitivo: «Perché, sopra ogni altra percezione, restava, nei presenti, come dopo certe musiche, un senso incomprensibile di appagamento e di freschezza, una disposizione alla benevolenza e al riso»²⁶. Addirittura, all'esterno della valle, i militari comunicano di aver dovuto rinunciare ai loro cani, poiché tutti subivano uno strano potere di attrazione verso quella zona proibita, diventando impossibili da gestire.

La presenza invisibile è quindi chiaramente percettibile e si manifesta mediante effetti evidenti, sia sugli uomini che sugli animali. L'oggetto di questa percezione, di fatto, è l'anima stessa del Numero Uno, o meglio il suo irraggiamento, in una dinamica che sembra quindi molto simile alla stabilizzazione della sensibilità pittorica immateriale ideata da Klein.

Una conferma della suggestione di Buzzati verso questo concetto la si può leggere nel breve racconto *Esperimento di magia*, nel quale viene descritto il minuzioso tentativo di un uomo di costruire una sorta di magica recinzione

²⁴ Buzzati (1960), p. 44.

²⁵ *Ivi*, p. 51.

²⁶ *Ivi*, p. 58.

invisibile attorno alla sua casa, «una uniforme e compatta scia»²⁷, costruita attraverso tre giri intorno all'abitazione, compiuti tutte le sere, per sette anni, in virtù del fatto che «la presenza, in qualsiasi posto della terra, di ciascuno di noi, lascia una traccia (maggiore o minore a seconda del temperamento, della intenzione, del tempo ivi trascorso)»²⁸. Assente dalle prime edizioni per Neri Pozza del 1950 e del 1955, il racconto compare nella riedizione Mondadori edita nel 1963, a conferma del fatto che questo concetto entra nell'immaginario buzzatiano dopo il 1957, ossia dopo aver fatto la conoscenza dell'artista francese.

D'altra parte lo stesso termine 'sensibilità' assume nel romanzo un ruolo chiave nel momento in cui l'argomento della creazione dell'anima viene finalmente a galla. Il termine appare una prima volta in relazione alla facoltà di comprendere il linguaggio afono e privo di parole della macchina («È il rumore stesso del pensiero, una sensazione strana, entusiasmante. Del resto, il capire o il non capire dipende da una sensibilità speciale»²⁹), dunque con la semplice accezione di "capacità di percezione".

Più interessanti sono invece gli usi che ne fa Endriade nel monologo centrale nel romanzo, in cui viene svelata la volontà di creazione dell'anima extracorporea: «Da principio, chi eravamo? Protozoi, celenterati. La *sensibilità* esisteva, ma rudimentale. Lo spirito, quello che viene chiamato spirito, non era ancora nato. O meglio era una fiammella così minuscola, timida e vacillante che la differenza col mondo vegetale si notava a stento»³⁰. Dunque ad una sensibilità rudimentale corrisponde uno spirito ancora in fase embrionale, appena più sviluppato di quello vegetale. La relazione tra sensibilità e spirito ha dunque origine nell'alba dei tempi, e con il passare degli anni, spiega lo scienziato,

²⁷ Buzzati (1974), p. 215.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Buzzati (1960), p. 65.

³⁰ *Ivi*, p. 61 (corsivi miei).

all'aumentare dell'uno corrisponde uno svilupparsi dell'altra: «Ecco, col passare dei millenni, a poco a poco l'evoluzione, il progresso delle facoltà razionanti o per lo meno dei riflessi condizionati, o per lo meno della sensibilità... Mi spiego?»³¹.

Il termine assume quindi la valenza di nucleo originario dell'anima. Endriade cerca di arrivare alla fonte del problema, come sottolinea l'espressione "per lo meno" in anafora. Questo climax discendente sulla scala della razionalità, trova un suo corrispondente a senso invertito poche righe oltre: si parla dello sviluppo del cervello, del sistema nervoso e della complessiva sensibilità, che porta alla nascita di quel fenomeno inspiegabile che è l'anima.

Sviluppandosi in modo abnorme il cervello dell'uomo, e il suo sistema nervoso, e la complessiva sensibilità, a un certo punto... A un certo punto, caro collega, è entrato in scena un elemento imponderabile, un prolungamento incorporeo del corpo, un'escrescenza invisibile eppure sensibile, una protuberanza che non ha precise dimensioni, peso, forma, che scientificamente parlando non sappiamo con sicurezza neanche se esista. Ma che ci dà tanto filo da torcere: l'anima!³²

Le diverse espressioni ossimoriche sottolineano l'assurdità ed il mistero legato a tale genesi, derivante comunque dallo sviluppo della "complessiva sensibilità". Essa viene quindi presentata come l'antenato dello spirito, un elemento che lo precede dal punto di vista temporale, che costituisce lo schizzo del disegno che verrà, ma contemporaneamente è la più elevata delle facoltà, quella che più si avvicina al mistero del soffio vitale, l'ultimo elemento di raziocinio prima che la questione sfoci nel mistero dell'anima vera e propria. La sensibilità rappresenta dunque il *trait d'union* tra le facoltà razionali e quelle inspiegabili, quasi magiche, dello spirito. L'idea che essa possa essere percepita nell'aria, poiché colta nel suo

³¹ *Ivi*, p. 62.

³² *Ivi*, pp. 62-63.

fluttuare nell'etere, ha un che di magico che accomuna entrambe le produzioni di queste due importanti personalità. Allora come stupirsi che uno scrittore che fa del fantastico uno dei tratti peculiari della propria penna, resti affascinato da una simile concezione? A tal proposito, Mauriel Badet afferma : «Buzzati, n'était-il pas déjà préparé à ce genre de révélation ? Son fantastique ne jouait-il pas déjà avec des sentiments similaires ?»³³. Si nota in entrambi una volontà di svelare una realtà invisibile, di cogliere la magia nascosta oltre la percezione dei sensi, uno sguardo che va al di là di ciò che è concesso alla vista fisica:

Klein et Buzzati, chacun à des niveaux différents, mettent en évidence la nécessité d'aller au-delà de ce qui se perçoit. Ils partagent le même désir de dévoiler les multiples liens qu'entretient le monde sensible avec le non-visible ou l'invisible, de sortir du seul registre rétinien. Par leurs œuvres, ils souhaitent fixer une réalité qui se dérobe à la vision directe, mais qui, cependant, est bien présente dans une magie à ressentir³⁴.

Soma e pneuma

Parlare di *pneuma* implica l'obbligo di trattare la complicata relazione con il σῶμα (*soma*) ed infatti nel romanzo buzzatiano tale rapporto risulta fondamentale nell'intreccio. In particolare, sono individuabili alcuni aspetti tesi a mettere in luce la funzione del corpo prima come involucro, poi addirittura come prigioniera, per l'anima. Esso, tuttavia, non deve essere inteso esclusivamente come corpo umano: la sua forma ha un'importanza secondaria, ciò che conta è la

³³ Badet (2008), p. 53 (trad. mia: «Buzzati non era forse già pronto per una simile rivelazione? il suo fantastico non giocava già con sentimenti simili?»).

³⁴ *Ivi*, p. 53 (trad. mia: «Klein e Buzzati mettono in evidenza, ognuno a livelli diversi, la necessità di andare al di là di ciò che si percepisce. Condividono lo stesso desiderio di svelare i molteplici legami che connettono il mondo visibile con il non visibile o l'invisibile, di uscire dal mero registro retinico. Attraverso le loro opere, vogliono fissare una realtà che sfugge alla vista diretta, ma che, ciò nonostante, è ben presente in una magia da percepire.»).

sua funzione di contenitore. Il concetto emerge in un primo momento dalla reazione di Strobele al momento di spiegare la natura umana della macchina: «“E la testa? Dov'è la testa? E le braccia? E le gambe?” “Gambe non ce ne sono.” Strobele ebbe una espressione di fastidio. “La forma esterna non interessa. Il problema era un altro.”»³⁵.

In seguito, anche Endriade si allineerà esplicitamente a tale pensiero, spiegando di aver voluto riportare in vita la donna amata, pur senza il suo antico corpo. «Una creatura morta, capisce Elisa?, riaverla tale e quale. Senza più il corpo di prima. Ma che conta il corpo, a un certo punto di dolore?»³⁶.

Il corpo, dunque, non deve necessariamente avere sembianze antropomorfe né consistenza carnale. Le membra possono essere costituite da montagne, da edifici o da altro ancora. Già dai primi capitoli sembra visibile un'attenzione particolare rivolta dall'autore a questo tema. Nella descrizione del viaggio che porta alla valle che contiene il Numero Uno, Buzzati vuole da subito far intuire che le montagne che celano la gigantesca macchina, il prato che ne ricopre le elettriche membra, sono il *soma* del grande *pneuma* sottostante. Il lettore è quindi invitato ad estendere la concezione del corpo, che può avere aspetti differenti ed essere costituito da materiali diversi dalla carne.

In questo senso vanno lette le numerose espressioni idiomatiche o metafore di natura somatica: esse vengono sì utilizzate per far orientare il lettore nel testo, ma anche e soprattutto per attribuire un vero e proprio corpo al paesaggio circostante, assumendo talvolta un valore assimilabile a quello della personificazione. Tali espressioni sono concentrate in particolare nell'arrivo dello scienziato Ismani alle montagne, definite come 'sagome'³⁷ in mezzo alle quali è stato costruito il gigantesco computer vivente.

³⁵ Buzzati (1960), p. 52.

³⁶ *Ivi*, p. 77.

³⁷ *Ivi*, p. 16.

«Proprio ai *piedi* dell'ultimo salto di rocce, oltre al quale l'andamento del terreno lasciava indovinare un altipiano, la strada *sboccava* in uno spiazzo e qui era il posto di blocco»³⁸, e ancora: «Ai militari del presidio esterno era vietato rigorosamente di entrare entro il perimetro della zona militare, delimitato da una rete di filo spinato (anche sui *fianchi* delle rupi)»³⁹.

Più evidente della terminologia somatica legata all'orientamento è quella centrata sull'aspetto della vita in relazione al corpo del paesaggio. Due opposti panorami sembrano infatti contrapporsi in relazione a questo tema. Buzzati attribuisce un'aurea mortifera al luogo che precede l'arrivo alla valle nella quale è contenuto il Numero Uno. Ismani crede infatti di doversi dirigere verso «una bastionata di rocce bianche, dalla sommità tondeggiante, simili a *teschi*. L'insieme gli diede una sensazione di disagio»⁴⁰. Proseguendo, egli capisce che la loro meta è in realtà dalla parte opposta, ma ad ogni modo «al ricordo della selvaggia *gola* con in fondo quelle rupi *cadaveriche*, provava un'autentica ripugnanza fisica»⁴¹.

Il luogo 'cadaverico', pur associato al corpo, viene legato al concetto di morte poiché opposto, geograficamente ma anche metaforicamente, al corpo pieno di vita della montagna che contiene l'anima del Numero Uno. L'opposizione è sottolineata anche dal paesaggio verso cui effettivamente si dirigono, la cui descrizione è affidata ancora a metafore di natura corporea cui viene questa volta associata l'idea di vitalità, in esplicita contrapposizione rispetto al precedente panorama:

Rispetto alla gola che sboccava quasi dirimpetto, questa valle era larga, piena di verde, allegra. C'erano boschi e prati accavallantisi in una irregolare successione di ripide gobbe e in fondo a questo romantico scenario si intravedeva una giogaia dirupata. Ma, fosse per la fisionomia diversa delle cime, fosse

³⁸ *Ivi*, p. 20 (corsivi miei).

³⁹ *Ivi*, p. 25 (corsivi miei).

⁴⁰ *Ivi*, p. 17 (corsivi miei).

⁴¹ *Ivi*, p. 19 (corsivi miei).

*per la più festosa luce che veniva dal cielo, nel frattempo
apertosi a larghe breccie di sereno, Ismani non ebbe stavolta
alcuna impressione sfavorevole⁴².*

Il concetto viene ribadito anche nella prima impressione di fronte al panorama della piccola cittadella che forma la struttura del computer: «Benché non si vedesse nulla muoversi, si percepiva, sotto l'involucro, una vita arcana che stesse fermentando»⁴³. Oltre alla predominanza di un lessico di natura somatica e, o vitale, è da evidenziare l'uso del termine 'fisionomia', la cui importanza è cruciale nel sottolineare l'attribuzione di un corpo al paesaggio. La rilevanza del termine si evince dal fatto che esso torna nella descrizione dell'edificio che contiene il Numero Uno, in associazione a espressioni tese ad affermare la contrapposizione dell'edificio all'idea di morte:

*Ma la ridotta, o lunga casamatta, o serie di padiglioni o come
diavolo si poteva chiamare, non aveva la fisionomia atona e
morta che può avere, per esempio, una cabina di trasformazione
e neppure l'ermetica apatia che è propria delle tombe (così
chiuse e concentrate in se stesse, indifferenti alla vita
intorno)⁴⁴.*

Fungendo da filo conduttore del progressivo svelamento del mistero, il termine ricompare un'ultima volta nel momento chiave in cui Elisa Ismani nota la «rispondenza umana»⁴⁵ del paesaggio in cui si trova, riconoscendo di fatto la defunta amica Laura nel gigantesco computer:

*Lentamente, dall'intreccio, apparentemente caotico di muri,
spigoli, geometrici profili, usciva una fisionomia, una
espressione tipica, qualcosa di lieto, spiritoso, spensierato; non
più stabilimento, o fortilizio od officina, o centrale elettrica;
semplicemente donna. Giovane, viva, affascinante. Fatta di*

⁴² *Ibidem* (corsivi miei).

⁴³ *Ivi*, p. 51.

⁴⁴ *Ivi*, p. 46

⁴⁵ *Ivi*, p. 73.

calcestruzzo e di metallo invece che di carne. Tuttavia miracolosamente donna. Lei. Laura⁴⁶.

Più evidente ancora, è la personificazione vera e propria della struttura che contiene il grande computer. Oltre a definire come 'braccia' i vari cavi mobili della struttura, o paragonare ad un «elmo antico⁴⁷» la cima dell'edificio, alcuni passaggi sono tesi a creare un esplicito parallelismo tra la macchina e l'uomo:

Rivolta al più vicino padiglione, esaminava i luccicanti oblò convessi che, aperti qua e là nelle ermetiche pareti con disegno capriccioso, davano al basso edificio una espressione. Quelle gigantesche pupille convergevano, le pareva, su di lei, con una curiosità ingorda, le sembrava di sentire gli sguardi premere sulle sue carni bianche cosparse di lentiggini⁴⁸.

Infine, si evince dal già citato monologo dello scienziato Endriade la vera importanza del corpo: la sua funzione di recipiente per l'anima. Per fare ciò, la carne non sembra indispensabile, e tuttavia risulta necessaria la presenza di uno spazio vuoto, o comunque di un organismo adatto in cui l'anima possa annidarsi:

Da molti anni, caro Ismani, [...] un problema mi ha sempre ossessionato: la cosiddetta luce dello spirito, per formarsi e sussistere, ha strettamente bisogno dell'uomo? Fuori di noi dovunque è buio? Oppure questo fenomeno, interessante direi, può crearsi anche altrove purché trovi un corpo, un organismo, uno strumento, un recipiente adatto?⁴⁹

Emerge così in maniera esplicita un tema tenuto latente nel corso del romanzo, ma di cui, come si è visto, l'autore aveva fornito diversi indizi. Appare chiara la volontà di rappresentare la complessa relazione tra anima e corpo, secondo cui, come sosteneva Platone, il *soma* è anche σῆμα (séma) ovvero custodia, ma soprattutto, lo si vedrà nel finale, tomba o prigione dell'anima. A ben vedere, il

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 51.

⁴⁸ *Ivi*, p. 95.

⁴⁹ *Ivi*, p. 61.

tema del romanzo in questione è esattamente questo: il tentativo di attribuire un'anima ad un corpo che non sia umano:

*Se si riesce a costruirla, automaticamente quel prodotto famoso, quell'essenza impalpabile, il pensiero voglio dire, l'instancabile moto delle idee che non hanno riposo neanche in sonno; di più, di più, non solo il pensiero ma la sua individualizzazione, la permanenza dei caratteri, insomma quel tumore fatto d'aria che però talora ci pesa addosso come se fosse di piombo, l'anima, l'anima dunque vi si stabilirebbe. Diversa dalla nostra? Perché? Che importa se l'involucro, invece che di carne, fosse fatto di metallo? Non è vivente anche la pietra?*⁵⁰

Il corpo umano viene così desacralizzato, deresponsabilizzato dall'onere di poter essere l'unico luogo in cui l'anima può sussistere. In quest'operazione di trasfusione pneumatica sembra essere contemplata una possibilità di metempsicosi, d'altra parte strettamente correlata alla concezione greca di pneuma, e infatti parte integrante delle teorie su cui si basava Klein. L'artista francese, infatti, sceglierà di applicare delle spugne ai suoi monocromi, proprio perché esse erano in grado di assorbire quanto più colore possibile, diventando così dei super recipienti di sensibilità. Inoltre, dopo aver allestito la prima esposizione pneumatica della storia, rivolge la propria attenzione al corpo inteso come mezzo, come contenitore dell'anima e come strumento per infonderla sulla tela. "Intingendo" delle modelle nude nel colore blu e spiegando loro il modo in cui dovevano appoggiarsi alle tele, egli creò quelli che definì dei pennelli viventi (*pinceaux vivants*), per rappresentare il loro stampo dipinto, creando le cosiddette "antropometrie". Il corpo viene quindi usato come mezzo per la trasfusione della sensibilità. La sua forma invece, afferma Klein, non conta, non è rilevante, poiché «solo il suo clima affettivo puro è valido»⁵¹.

⁵⁰ *Ivi*, p. 63 (corsivi miei).

⁵¹ Klein (2009), p. 70.

Conoscendo bene queste idee, Buzzati crea questo strano romanzo di *science fiction* pneumatica, in cui chiave del finale sarà una sorta di reazione di rigetto dovuta all'avvenuta metempsicosi. Il grande progetto, infatti, è destinato a fallire poiché l'anima di Laura non riuscirà ad accettare la nuova forma del suo corpo: si dispererà della bellezza persa delle sue lunghe gambe, delle sue labbra carnose, dei suoi bei capelli, fino ad essere pronta a tutto pur di essere finalmente distrutta e liberata da quel vincolo. Il dolore di essere «una donna fatta di cemento, inchiodata alla montagna⁵²», sola nell'universo e impossibilitata a sfogare i desideri carnali, porta infatti Laura a tentare di uccidere nella speranza di essere punita e distrutta. Nel nuovo corpo fatto di edifici e montagne si sentirà prigioniera, vittima di una vanità antropomorfa che le rende impossibile la rinuncia a forme e membra umane.

Affidando il finale della storia a questa specifica dinamica, Buzzati completa il percorso pneumatico iniziato con l'evidenziare vuoti e densità eteree, portato avanti con le questioni legate alla natura dell'anima, alla sua possibilità di fluttuare e spostarsi, e concluso con la classica problematica del corpo come prigione e come tomba. Una simile lettura permette di comprendere meglio il percorso dell'intreccio, mettendo in luce l'applicazione delle teorie legate al concetto di pneuma e all'uso che di esse fece l'artista e amico Yves Klein.

Una simile interpretazione permette inoltre di comprendere la ragione dell'utilizzo dell'aggettivo 'pneumatica'⁵³, nel successivo romanzo *Un amore*, relativo alla bocca dell'amata Laide. La scelta di un termine tanto specifico è un palese richiamo alla problematica messa in scena ne *Il grande ritratto* pochi anni prima e rivela quindi il disperato desiderio del protagonista Antonio Dorigo di

⁵² Buzzati (1960), p. 120.

⁵³ Buzzati (1963), p. 70.

conquistare l'anima dell'amata e le sofferenze che accompagneranno il fallimento del tentativo. Una conferma di questa tesi la fornisce una riflessione di Zangrandi, secondo cui «sia Dorigo che Endriade vogliono l'anima, l'amore, il possesso di Laide e di Laura ma non raggiungono il loro scopo e questa sconfitta diventa a un certo punto rassegnazione»⁵⁴.

Oltre al tentativo di far emergere questo aspetto del romanzo sinora mai discusso dalla critica, giustificando in questo modo anche la successiva particolare scelta lessicale in *Un amore* di cui sopra, obiettivo del presente lavoro è quello di provare a conferire la giusta rilevanza ad un tema della letteratura buzzatiana che viene spesso ignorato e che sembra invece avere un'importanza non da poco all'interno della sua poetica. Il vuoto, infatti, sembra sottendere a molte delle dinamiche tipiche del pensiero di Buzzati: dall'attesa verso qualcosa che non si rivela mai alla solitudine che affligge l'animo dell'uomo; dall'arida desolazione dei deserti alla mancanza di senso della vita, che la priva di una ragione valida per essere vissuta, fino alla vacuità degli spazi utopici, sempre smaniosamente inseguiti ma impossibili da raggiungere o semplicemente inesistenti.

Sia esso fisico, metaforico o esistenziale, il vuoto ha dunque un ruolo cardine nel pensiero di Buzzati, e spiega inoltre il legame artistico che lo legò a Yves Klein, padrone di quell'immaterialità sensibile, di quello spazio etereo al confine con la magia. Lungi dal rimanere sterile o inesperto, l'interesse verso questo artista trova un riscontro pratico nel romanzo analizzato, che Buzzati iniziò a scrivere a circa un anno dal loro primo incontro, negli stessi mesi in cui l'arte di Klein, oltralpe, evolveva verso l'astrattismo più radicale e assoluto, sconfinando quasi nel mondo del fantastico. Ironicamente, infatti, Klein sembra quasi voler attingere alla poetica di Buzzati quando afferma che «Fantasmi e strani

⁵⁴ Zangrandi (2014), p. 79.

personaggi non identificabili sono usciti da questo vuoto, pieno di sensibilità
[...]»⁵⁵.

Giacomo De Fusco
Università degli studi di Napoli Federico II
giacomo.defusco@unina.it.

⁵⁵ Klein (2009), p. 29.

Riferimenti bibliografici

Arslan (1974)

Antonia Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.

Atzori (2018)

Fabrizio Atzori, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in Cristina Vignali-De Poli (a cura di), *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 65-81.

Badet (2008)

Muriel Badet, *Quand Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in "Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati", XIII, Pisa-Roma, F. Serra editore, 2008.

Buzzati (1959-1960)

Dino Buzzati, "senza titolo" in *Enciclopedia della civiltà atomica. Cibernetica e cervelli giganti*, a cura di Cesare Salmaggi, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 72-77.

Buzzati (1960)

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

Buzzati (1962)

Dino Buzzati, *Addio al folletto*, in «Corriere della sera», 9 giugno 1962.

Buzzati (1963)

Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

Buzzati (1973)

Dino Buzzati. *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.

Buzzati (1974)

Dino Buzzati, *Esperimento di magia*, in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1974.

Buzzati (1998)

Dino Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998.

Buzzati (2013)

Dino Buzzati, *Un equivoco*, in *Le storie dipinte*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2013.

Colombo (2018)

Angelo Colombo, *Un contratto semplicemente assurdo. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto*, in Cristina Vignali-De Poli (a cura di), *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 83-97.

De Fusco (2021)

Giacomo De Fusco, *Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein*, in *Op. Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea*, 170, Napoli, 2021, pp. 79-87.

Klein (2009)

Yves Klein, *Verso l'immateriale dell'arte*, a cura di G. Prucca, Miano, O barra o edizioni, 2009.

Riout (2006)

Denys Riout, *Yves Klein. L'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.

Vignali-De Poli (2011)

Cristina Vignali-De Poli, *La parole de l'autre. L'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction*, Bern, Peter Lang, 2011.

Zangrandi (2014)

Silvia Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron Editore, 2014.

Le roman Il grande ritratto de Dino Buzzati n'a jamais véritablement été considéré comme digne d'attention. Cependant, une différente lecture permet de remarquer la trace d'une influence précise : celle de la notion de "pneuma", et notamment de la pensée d'Yves Klein en rapport à cette notion. L'œuvre, en effet, présente de nombreux rappels à la pensée de l'artiste français, amis de Buzzati, de la construction d'une atmosphère basée sur des vides indéfinissables et des densités pneumatiques, passant par le concept de rayonnement de sensibilité, jusqu'à examiner la relation entre l'âme et le corps. Ce dernier est entendu comme le récipient, ou même la prison de l'âme. L'aspect inédit qui ressort de cette interprétation permet de relire la thématique principale de l'œuvre, qui n'appartient pas uniquement au champ de la science-fiction, mais aussi, voire plus encore, à celui spirituel, religieux et fantastique.

Parole-chiave: Buzzati; Klein; rilettura; romanzo; pneuma