



HAL
open science

Frankenstein umorista

Giuseppe Sangirardi

► **To cite this version:**

Giuseppe Sangirardi. Frankenstein umorista. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 2024, LIII (1), pp.23-35. hal-04662671

HAL Id: hal-04662671

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04662671v1>

Submitted on 26 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

FRANKENSTEIN UMORISTA: LETTURA DEL *DIALOGO DI FEDERICO RUYSCH E DELLE SUE MUMMIE*

Giuseppe SANGIRARDI*

Riassunto. La lettura della stratificazione dei modelli presenti nel *Ruysch* (Luciano di Samosata e Buffon, Byron, e in particolare il *Manfred* letto in traduzione francese) permette di decifrare le molteplici chiavi di lettura della presenza ingombrante del soprannaturale che caratterizza l'operetta. Un soprannaturale che tra l'iniziale coro tragico dei morti e il successivo atto comico di Ruysch sembra cambiare statuto (dalla trasposizione alla derisione, nella terminologia proposta da Francesco Orlando), ma resta attraversato da una corrente metaforica che figura due grandi impensabili, 'spettri' della coscienza: da un lato la tentazione parricida, dall'altro la sovrapposizione tra infanzia e morte. Al di là di questo flusso, però, la costruzione contrastiva dell'operetta, che relativizza col comico un tragico abissale, si configura come uno strenuo esercizio di ironia romantica.

Abstract. The reading of the stratification of the models present in the *Ruysch* (Lucian of Samosata and Buffon, Byron, and in particular the *Manfred* read in French translation) allow us to decipher the multiple keys to reading the cumbersome presence of the supernatural that characterizes this *operetta*. A supernatural that seems to change status between the initial tragic chorus of the dead and Ruysch's subsequent comic act (from transposition to derision, in the terminology proposed by Francesco Orlando), but remains crossed by a metaphorical current that represents two great unthinkables, 'spectres' of consciousness: on the one hand, the parricidal temptation, on the other the overlap between childhood and dead. Beyond this flow, however, the contrastive construction of the *operetta*, which relativizes an abysmal tragedy with comedy, appears as a strenuous exercise in romantic irony.

Parole chiave: Leopardi; Operette Morali; soprannaturale; Francesco Orlando; ironia romantica

Keywords: Leopardi; Operette Morali; supernatural; Francesco Orlando; romantic irony

1. Scritto (tra il 16 e il 23 agosto del 1824) al séguito immediato del trattatello sulla vanità della gloria intitolato a Parini, e collocato conformemente nella sequenza delle *Operette morali* del 1824, il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* introduce nella pur già molto screziata compagine del libro una forma non solo inedita, ma che fa saltare in pezzi l'ordine retorico classico: non un semplice accostamento di versi e prosa, come si trova altrove nel libro¹, ma una scena di commedia preceduta da un coro tragico. Gli indici generici contraddittori sono abbastanza espliciti per essere riconosciuti come effetti ricercati. Il titolo assegnato al testo in versi iniziale, *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, rinvia a quei cori del dramma antico e al loro sublime «attore ignoto» a cui Leopardi aveva riflettuto poco più di un anno prima nello *Zibaldone* (2804-2809, 21 giugno 1823):

* giuseppe.sangirardi@univ-lorraine.fr, Université de Lorraine – Laboratoire LIS (UR 7305).

¹ Si può pensare alle citazioni poetiche presenti nel *Dialogo della Moda e della Morte*, nella *Poposta di premi*, nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, nel *Parini* (VI e X).

Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. Del qual uso molto si è detto a favore e contro [...] Il dramma moderno l'ha sbandito, e bene stava di sbandirlo a tutto ciò ch'è moderno. Io considero quest'uso come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine. [...] La nazione intera, la stessa posterità compariva sulla scena. Ella non parlava come ciascuno de' mortali che rappresentavano l'azione: ella s'esprimeva in versi lirici e pieni di poesia. Il suono della sua voce non era quello degl'individui umani: egli era una musica un'armonia. Negl'intervalli della rappresentazione questo attore ignoto, innominato, questa moltitudine di mortali, prendeva a far delle profonde o sublimi riflessioni sugli avvenimenti ch'erano passati o dovevano passare sotto gli occhi dello spettatore, piangeva le miserie dell'umanità, sospirava [...].²

La parentela di questo *Coro di morti* con la «moltitudine di mortali» dei cori tragici antichi si disegna ancora più suggestivamente quando si apprende, poco dentro il dialogo, che la «canzoncina» intonata dalle mummie nello studio di Ruysch è stata cantata universalmente da «tutti i morti» che popolano la terra.

Il titolo del pezzo poetico che apre il *Dialogo* contiene anche una didascalia che situa l'azione nello spazio («*nello studio di Federico Ruysch*»), come appunto nei testi scenici, e che sarà ripresa da due altre indicazioni simili che scandiscono l'ingresso in scena di Ruysch e ne orientano subito la lettura in direzione comica:

RUYSCH *fuori dello studio, guardando per gli spiragli dell'uscio.*

Diamine! Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli? [...]

Entrando. Figliuoli, a che giuoco giochiamo? [...].³

Il dialogo tra Ruysch e i morti così introdotto è quindi tutto attraversato da una trama di battute comiche, fondate su giochi di parole e sull'assurdità della situazione, attribuite prevalentemente allo scienziato, ma a volte anche al suo interlocutore spettrale:

RUYSCH. [...] se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti.

MORTO. Non andare in collera; che io ti prometto che resteremo tutti morti come siamo, senza che tu ci ammazzi [...]

RUYSCH. E tanto quelli che intorno alla natura dell'anima si accostano al parere degli Epicurei, quanto quelli che tengono la sentenza comune, tutti, o la più parte, concorrono in quello ch'io dico [...]

MORTO. Or bene, tu domanderai da nostra parte agli uni e agli altri [...].⁴

Questo filo di ridicolo che trapunge il dialogo dall'inizio all'uscita di scena di Ruysch («Sono rimorti bene bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta: torniamocene a letto»⁵) lo àncora nelle acque della commedia⁶ e segna la più appariscente divergenza dalle

² Le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991. Su questa riflessione come antecedente del *Coro di morti* vedi GILBERTO LONARDI, *Il «Coro di morti» nel sistema poetico leopardiano (fra intenzione antica e modello cinquecentesco)*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, 1978, pp. 655-679, che collega la riflessione alla lettura del *Voyage du jeune Anacharsis* – a una possibile lettura del *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel pensa MASSIMO NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 365-367.

³ Cito da GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, ed. critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 241.

⁴ Ivi, pp. 242 e 245.

⁵ Ivi, p. 249.

pagine dello *Zibaldone* che sono spesso all'origine dei suoi contenuti: quelle, in particolare, che a partire da una lettura di Buffon (*Histoire naturelle de l'homme*) meditavano sul rapporto della morte con il dolore e il piacere tra l'ottobre 1820 (*Zib.* 281-282) e l'aprile 1824 (*Zib.* 4074), quattro mesi prima della composizione dell'operetta. Insomma, potremmo, senza falsarne troppo il gioco di toni, presentare l'operetta in questi termini: un coro tragico-sublime apre il testo, dando la voce ai morti per guardare la vita dal punto di vista dell'esperienza suprema di tutti gli uomini, ma è seguito da una commedia in un atto unico che ha per protagonista uno scienziato un po' ottuso, turbato nel suo quieto vivere domestico dall'animazione notturna delle sue mummie e appassionato a metà dai loro argomenti.

2. La messinscena dialogica del mondo dei morti in un registro comico e nell'ottica della demistificazione di false credenze rinvia alla matrice luciana del libro delle *Operette*, e diversi sono i percorsi che possono ricondurre l'invenzione del *Ruysch* a questo fondamentale archetipo⁷. Archetipo dell'invenzione satirico-fantastica, Luciano lo è anche dell'atteggiamento illuminista che vuol dissipare qui insieme la paura dei morti e quella della morte, e non a caso lo troviamo già fiancheggiatore del giovane Giacomo quando nel capitolo *Dei terrori notturni* del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* lamentava l'indelebilità delle tracce lasciate da un'educazione ingombrata da visioni, che la ragione adulta e moderna sembra faticare a dissolvere:

Ombre, larve, spettri, fantasmi, visioni, ecco gli oggetti terribili che facevano tremare i poveri antichi, e che, convien pur dirlo, ispirano ancora a noi dello spavento. Se i pregiudizi sogliono cedere al tempo, questo, pochissimo ha perduto del suo vigore: esso può dirsi il pregiudizio dei secoli. [...] "Quando mai, o vecchi, finirete", diceva Luciano in uno dei suoi Dialoghi, "di parlar di queste fole?" [...] È troppo evidente di fatto la malaugurata influenza che cotesti pregiudizi esercitano sulla mente dell'uomo durante tutta la sua vita. Un ribrezzo involontario in qualche occasione, una ripugnanza secreta ad entrar solo di notte in una camera tenebrosa, o attraversare un appartamento oscuro, è quasi commune ad ogni uomo. [...] Meraviglioso potere della educazione! Gli uomini più grandi non hanno saputo evitarne gli effetti. Voltaire, quel banderaio degli spiriti forti, quell'uomo sì ragionevole e sì nemico dei pregiudizi, tremava nelle tenebre come un fanciullo.⁸

Se la matrice luciana del comico delle *Operette* è anche la forma di un illuminismo incline a riconoscere i propri limiti, essa appare però insufficiente a spiegare da sola una costruzione letteraria, mi pare, senza sostanziali precedenti, in cui un atto comico è introdotto da un coro tragico. Per un gioco così frontale con i codici drammatici i maestri antichi non erano forse i più atti a soccorrere, e in effetti, ad ascoltare meglio le risonanze del testo leopardiano, sembra di poter riconoscere accanto alla voce di Luciano quella di un autore modernissimo a cui Leopardi stava lentamente avvicinandosi, non senza esitazioni e conflitti: il campione dei romantici, George Byron.⁹

⁶ Simile trattamento nel *Copernico*, che rispetto al *Ruysch* contiene anche una partizione in scene ma nessun coro, e quindi rappresenta un'altra via di teatralizzazione del testo delle *Operette*.

⁷ Un inventario di echi luciane che tiene conto anche della bibliografia precedente in GIUSEPPE SANGIRARDI, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette Morali»*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 278-279.

⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici, Emanuele Trevi, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, p. 892.

⁹ Sulla traiettoria del 'byronismo' leopardiano cfr. GIUSEPPE SANGIRARDI, *Leopardi et Byron*, in *Ferments d'Ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, sous la direction de Denis Bonnecase, François Genton, Grenoble, Ellug, pp. 339-362.

Un'impronta byroniana nel disegno delle *Operette* si fa visibile sin dalla lista di 17 titoli del 1823 che materializzano la prima concezione del libro¹⁰, dove *Beppo e Il rosignolo e la rosa* alludono appunto a Byron. Questa presenza di Byron tra gli ispiratori delle *Operette* è da legare alla lettura di una ventina di opere del poeta inglese nella traduzione francese in prosa di Amédée Pichot e Eusèbe de Salle (Paris, Ladvocat, 1821-1824), compiuta da Giacomo sul finire del suo primo soggiorno romano (aprile 1823), e che sembra far emergere in piena luce un'attrazione per il «sentimentale» byroniano rimasta fino ad allora nascosta sotto le ceneri della condanna per gli eccessi artificiosi e puerili del romanticismo (quella, per intenderci, del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*). Tra i diversi pensieri dello *Zibaldone* che, tra l'agosto e il novembre del 1823, mostrano un avvicinamento di Leopardi a Byron, conviene qui ricordare una nutrita riflessione, datata 20 settembre, sulla differenza tra tragico antico e moderno, che coinvolge Byron collocandolo sorprendentemente dalla parte degli antichi:

[...] I tragici greci cercarono lo straordinario e il meraviglioso delle sventure e delle passioni, appreso a poco come fa oggi Lord Byron (con molta maggior cognizione però dell'une e dell'altre); tutto l'opposto di quel che si richiedeva per metterle in relazione, in conformità, e d'intelligenza, con quelle degli uditori. Sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura, furono i soggetti favoriti de' tragici greci. [...] Quindi coloro si rivolsero per lo più al favoloso, quindi il corrispondente apparato della scena e degli attori; quindi non solo il soggetto ma il modo di trattarlo, di condurre il dramma, d'intrecciarlo, di recare lo scioglimento dovettero corrispondere al fine del poeta e dell'uditorio, che era in questo di ricevere in quello di produrre una sensazione delle più vive, delle più poetiche ec.; quindi anche gli episodi dovettero corrispondere alla natura di tale scopo e di tal dramma; quindi le furie introdotte nel teatro (nelle Eumenidi di Eschilo), che fecero abortir le donne e agghiacciare i fanciulli (v. Fabric. Barthélemy ec.); [...] quindi le inverosimiglianze d'ogni genere, i salti, le improvvisate (fatte per verità con meno arte, varietà ec. che non farebbero i mod.ⁱ e che non si fa ne' mod.ⁱ drammi e romanzi d'intreccio), l'intervento sì frequente degli Dei o semidei ec. ec. I moderni drammatici come gli altri poeti, come i romanzieri ec. si propongono di agir sul cuore, ma gli antichi tragici, non men che gli altri antichi, sulla immaginazione. (*Zib.* 3483-3486)

Rileggendo il teatro tragico antico alla stregua della categoria dell'immaginazione, Leopardi – che pure si appoggia esplicitamente sull'erudito Fabricius e sul neoclassico Barthélemy – sembra in realtà applicargli un filtro byroniano, facendo coincidere l'immaginario con l'esaltazione e l'eccesso delle passioni, l'inverosimile e il soprannaturale spettrale, la stessa condotta libera della forma tragica paragonabile con i moderni «drammi e romanzi d'intreccio».¹¹ Tale corto circuito tra immaginario byroniano e immaginario tragico antico nel pensiero leopardiano a questa data sembra poter legarsi alla lettura del *Manfred* di Byron (che ancora nel 1829 lo *Zibaldone*, 4479, collocherà accanto al *Faust* come punta della «novità» e dell'«ardire» poetici moderni). Ora il *Manfred* appunto ha lasciato tracce nell'invenzione delle *Operette*: nel *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, come è stato già notato,¹² ma anche nel *Ruysch*.

La memoria del *Manfred* può in effetti agire anzitutto sulla concezione stessa di un genere drammatico ibrido: il *Manfred*, sottotitolato «*dramatic poem*», è presentato da Byron in una lettera all'editore John Murray come «*une espèce de poème et dialogue (en vers blanc), ou*

¹⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. XXIV sgg.

¹¹ In effetti Byron è riletto nello *Zibaldone* come poeta moderno d'immaginazione: GIUSEPPE SANGIRARDI, *Leopardi et Byron*, cit., pp. 353-359.

¹² Già in un lavoro di Michele Losacco del 1896, poi ripreso da Giorgio Panizza (GIACOMO LEOPARDI, *Operette Morali*, selezione e commento di Giorgio Panizza, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1991, pp. 51-53).

une espèce de drame»¹³, e gioca su un'alternanza tra parti dialogiche in versi non rimati e parti liriche in rima, per lo più associate agli interventi di creature soprannaturali. L'insistenza stessa del poeta inglese sul carattere «*sauvage, métaphysique et inexplicable*»¹⁴ della sua opera richiama a quell'idea di teatro degli eccessi dell'immaginazione contemplata un anno prima nello *Zibaldone* e in parte almeno consonante col famoso «tuono ironico» e argomento «tutto filosofico e metafisico» delle *Operette* rivendicato Leopardi.¹⁵ La traduzione del *Manfred* in prosa francese letta da Giacomo, certo, non gli dava accesso diretto alla partitura dei versi, ma, oltre alle dichiarazioni della lettera a Murray appena citate, ne restava qualche segno. Così, quando nella prima scena alla triplice invocazione di Manfred segue l'apparizione degli spiriti della Natura, la didascalia annuncia «*Une voix chante ces paroles*», e una nota del traduttore precisa: «*Sur un mode lyrique*».¹⁶

Il *Manfred* è comunque regolarmente diviso in atti e scene, e comporta didascalie, a cominciare dalla prima che situa l'azione: «*Manfred est seul dans la galerie d'un château gothique; il est minuit*». Se in Leopardi il gabinetto dello scienziato Ruysch sostituisce il castello gotico e riorienta con ciò stesso la situazione 'generica', rimane comunque l'ora capitale delle apparizioni soprannaturali, che in Byron, con minore efficacia del resto, seguono l'invocazione del mago, e si succedono durante i tre atti. All'apparizione dei sette spiriti che rispondono ai comandi negromantici si aggiunge nel secondo atto quella, più perturbante, dello spettro di Astarte (la donna amata di cui Manfred si rimprovera la morte) nel palazzo di Arimane, a cui gli spiriti innalzano un inno. Il fantasma di Astarte, a differenza delle altre apparizioni, spaventa Manfred («*C'est bien elle, ô ciel! et je tremble de la regarder, de regarder Astarté! Non! Je ne puis lui parler; mais je veux qu'elle parle d'elle-même, qu'elle me condamne ou me pardonne*»¹⁷), e nonostante le sue suppliche pronuncia solo una laconica profezia prima di scomparire («*Manfred! Demain se termineront tes douleurs terrestres. Adieu*»¹⁸).

Dal poema drammatico byroniano, insomma, sembrano transitare nel *Ruysch* l'idea stessa di una forma drammatica ibrida (e di fatto l'ibridazione tra teatro e poesia lirica), e insieme l'apertura di questa scena all'irruzione di un immaginario spettrale. Nulla, certo, che spieghi l'inaudito cozzo tra tragedia e commedia che caratterizza l'operetta, ma abbastanza per capire meglio di che cosa si nutra il versante 'poetico' e 'notturno' dell'invenzione leopardiana, e che cosa passi attraverso la breccia aperta al soprannaturale. Ora, proprio guardando attraverso questa breccia l'interferenza con il testo di Byron ci permette di andare un po' più lontano e di situare il *Ruysch* in una prospettiva più larga.

3. Perché in effetti gli spettri romantici di Byron, a cui questo Leopardi non è insensibile, si trascinano dietro tutta una famiglia che merita un'occhiata, che ci aiuterà a situare meglio il credito accordato nel *Ruysch* – sia pure il tempo di una «canzoncina» – ai fantasmi, e il senso della tentazione fantastica, pur controllatissima, a cui l'operetta sembra dar voce.

Nel giugno dello stesso 1816 in cui compone il *Manfred* (stampato nel 1817), Byron organizza una sorta di piccolo decamerone gotico in una villa vicino Ginevra, in compagnia del suo medico John William Polidori, di Percy Bysshe Shelley e della sua diciottenne

¹³ *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduction de M. Amédée Pichot, Paris, Furne et C.ie, 1842¹¹, p. 324.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Nelle note lettere del 16 giugno e del 6 dicembre 1826 all'editore Anton Fortunato Stella.

¹⁶ *Œuvres complètes de Lord Byron*, cit., p. 324.

¹⁷ *Ivi*, p. 333.

¹⁸ *Ivi*, p. 334. Un altro spettro «*sombre et terrible*» apparirà alla fine del terzo atto, spettro infernale che dichiarerà di essere «*le génie*» di Manfred e lo trascinerà con sé, nonostante la resistenza che fino all'ultimo il mago oppone.

compagna Mary: per sfuggire alla noia del maltempo, dietro suggerimento di Byron la giovane brigata si propone di scrivere *ghost stories* alla maniera di quelle contenute in una raccolta tedesca tradotta in francese sotto il titolo *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions de Spectres, Revenans, Fantomes etc.* (1812).¹⁹ A riferire della vicenda sarà Mary Shelley, nel 1831, redigendo la prefazione per la riedizione dell'opera di gran lunga più importante e popolare venuta fuori dalla giocosa sfida di quindici anni prima: il romanzo *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus*, stampato a Londra per la prima volta nel 1818.²⁰ Il successo delle storie di spettri nella letteratura tedesca di fine Settecento è abbastanza familiare ai lettori di Leopardi, se non altro per il ruolo che giocano le ballate di Gottfried August Bürger nella polemica classico-romantica – e per l'ironia contro la loro voga a cui fa ricorso il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.²¹ Molto meno accade a chi legge le *Operette* di pensare alla creatura mostruosa di Mary Shelley: eppure il filo byroniano che abbiamo cominciato a seguire ci invita a situare per un momento Mary Shelley e Leopardi nella stessa prospettiva. Una prima considerazione, intanto, ci è suggerita dal sottotitolo, *The Modern Prometheus*. Il mito di Prometeo, si sa, è caro ai romantici,²² e anzi particolarmente caro proprio ai membri della brigata Frankenstein: Percy Bysshe Shelley pubblicherà nel 1820 il dramma lirico in quattro atti *Prometheus unbound* (composto tra 1818 e 1819) e Byron scrive l'ode *Prometheus* appunto tra luglio e agosto 1816, dopo che Shelley ha tradotto per lui il *Prometeo* di Eschilo.²³ Ora, delle tre riscritture del mito, quella di Mary Shelley è manifestamente la sola che ne dia una lettura critico-ironica, giocata sul rovesciamento moderno dell'eroismo antico: a differenza del Prometeo di Byron e Shelley in cui la ribellione titanica è celebrata come un valore attuale,²⁴ Victor Frankenstein, il giovane scienziato che dà vita al mostro diventato popolare con il suo nome, nonostante il suo idealismo finisce con l'incarnare la suprema *hybris* di un'umanità che usurpa il ruolo divino del creatore e che si espone a conseguenze terrificanti: «*for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world*», scriveva Mary Shelley nella prefazione del 1831.²⁵ Un *Prometeo* decostruito, diremmo, quello di Mary Shelley, così come lo è quello delle *Operette morali*, anche se la logica della decostruzione nella *Scommessa* non è tanto il motivo della trasgressione umana dell'ordine naturale – peraltro cruciale altrove in Leopardi – quanto quello della naturale malvagità del genere umano. Ma questo motivo dell'impotenza della scienza moderna,

¹⁹ Cfr. la prefazione di Jean-Pierre Naugrette a MARY W. SHELLEY, *Frankenstein*, éd. de Jean-Pierre Naugrette, trad. de Joe Ceurvorst, Paris, LGF/Livre de Poche, 2022, p. 11

²⁰ Per il resto Polidori scrisse un racconto intitolato *The Vampyre* (pubblicato nel 1819 e inizialmente fatto passare per opera di Byron), mentre Byron compose un frammento pubblicato insieme con *Mazeppa* (1819), ma sembra probabile che anche il soprannaturale del *Manfred* non sia senza rapporti con la 'sfida' del giugno 1816.

²¹ GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 970: «l'intelletto [...] onninamente e sempre tanto crede al meno falso quanto al più falso, tanto agli Angeli del Milton e alle sostanze allegoriche del Voltaire quanto agli Dei d'Omero, tanto agli spettri del Bürger e alle befane del Southey, quanto all'inferno di Virgilio» (e si veda oltre).

²² Cfr. DAVIDE SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005, pp. 51-54.

²³ GEORGE GORDON BYRON, *The Complete Poetical Works*, IV, edited by Jerome J. McGann, Clarendon Press, Oxford, 1992 [1986], p. 457.

²⁴ JEAN-JACQUES LECERCLE, *Frankenstein: mythe et philosophie*, Paris, PUF, 1994 [1988], p. 19; DAVIDE SUSANETTI, *op. cit.*, pp. 52-53; MARY W. SHELLEY, *Frankenstein*, cit., pp. 32-40.

²⁵ MARY SHELLEY, *The Novels and Selected Works*, I, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, ed. by Nora Crook, intr. by Betty T. Bennet, London, William Pickering, 1996, p. 179.

proprio della versione ironica del mito di Prometeo data da Mary Shelley, trova nelle *Operette* una forma di eco (certo interdiscorsiva e non intertestuale) non nel *Prometeo* ma appunto nel *Ruysch*.²⁶ se a Victor Frankenstein l'orribile creatura delle sue esperienze sfugge completamente di mano, la figura dello scienziato appare in Ruysch a sua volta sovrastata, caricaturalmente diminuita e impotente di fronte al manifestarsi del soprannaturale, al punto che sono i morti e non l'uomo di scienza a mostrarsi detentori di un sapere superiore. Così, mentre nelle annotazioni dello *Zibaldone* sul rapporto tra la morte, il piacere e il dolore, Leopardi usava il razionalismo illuministico come una terapia dei mali dell'umanità, situandosi nella stessa prospettiva di Buffon, che intendeva «*détruire un préjugé si contraire au bonheur de l'homme*»,²⁷ nel *Ruysch* la sua prospettiva sembra sdoppiarsi: gli argomenti prodotti dai morti in nome della loro esperienza sono conformi all'idea illuministica della scienza, ma nelle forme dell'invenzione i ruoli sembrano rovesciati, il prestigio della scienza dissolto: come il «banderaio degli spiriti forti» Voltaire nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, Ruysch trema di paura davanti agli spettri.

Due altri grandi temi di rilievo del romanzo di Mary Shelley e che trovano larghissima risonanza nell'opera leopardiana, se non in questa operetta, sono poi quello del rapporto tra difformità e infelicità (che il 'mostro' vive e teorizza con particolare intensità) e quello del rapporto di causa ad effetto tra infelicità e crimine (centrale in *Frankenstein* e teorizzato in forma simile, come si ricorda, nella *Storia del genere umano*), segno di una parentela meno lontana di quanto si crederebbe. Ma per rimanere al *Ruysch*, è manifestamente il tema del ritorno dei morti alla vita, e del terrore che esso suscita, la più appariscente zona di contiguità con *Frankenstein*. Che il contatto non sia di natura intertestuale non lo rende irrilevante per l'interpretazione del dialogo, tanto più che il tema dell'apparizione dei morti è quello su cui poggia tutta l'architettura dell'operetta leopardiana e che ne tiene insieme le parti divergenti.

4. Le apparizioni notturne degli spettri erano già nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* – abbiamo visto – oggetto di una critica illuministica diretta contro le superstizioni dell'antichità, ma consapevole di non essere indenne dalle stesse minacce. Tre anni dopo, gli spettri tornano nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* per rappresentare questa volta un emblema estetico negativo, quello degli eccessi caricaturali della poesia moderna che viene d'Oltralpe e che il giovane Leopardi sceglie tra i bersagli privilegiati della sua personale *querelle* classico-romantica:

Certo, o Italiani, che se quella gente dura che dicevamo, vi paresse e molta fra voi, e degna della poesia, se credeste che il poeta dovesse cantare a quelli che la natura non ha fatti per ascoltarlo [...] brevemente se per qualunque ragione o ghiribizzo vi piacesse di tener dietro ai poeti inglesi e tedeschi, vi mancherebbe la lena, e non sareste da tanto da dipingere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assassinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di strambelli; da mostrare uomini scelleratissimi, disperati urlanti, che si sbalzassero giù da rupi alte quant'è un'occhiata, notare lo schiacciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le interiora tutte nude e sparpagiate, e ogni cosa affogata in un pantano di

²⁶ La questione è in realtà più complessa nel romanzo di Mary Shelley, dove Victor Frankenstein sembra ispirato piuttosto dai vecchi e chimerici trattati di alchimia che dalla scienza contemporanea: ciò non toglie che la sua impresa è destinata a metaforizzare le ambizioni eccessive della scienza e in tal senso testimonia dello spirito del suo tempo: cfr. ROGER BOZZETTO, *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 42.

²⁷ Cfr. GEORGE-LOUIS LECLERC BUFFON, *Œuvres complètes*, v, Paris, Rapet & C.ie, 1818, p. 110, leggibile in rete: https://books.google.fr/books?id=mj9UAAAACAAJ&pg=PA94&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

sangue nero e gorgogliante; da introdurre di notte in camere buie, rischiarate a poco a poco da un barlume pallido e somnesso, scheletri o cadaveri che fiottando e scrollando catene, s'incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva, giacente senza voce senza respiro, assiderata dallo spavento.²⁸

La rassegna di visioni orrorose si conclude come in una *climax* con la scena agghiacciante di un morto vivente che incombe su un dormiente: una scena che corrisponde con singolare evidenza al momento capitale del romanzo di Mary Shelley, quando in una lugubre notte di novembre la creatura mostruosa, appena venuta alla vita, va a chinarsi sul letto di Victor che lo vede, attraverso la pallida luce lunare, affacciarsi tra le cortine – scena che peraltro ricalca da vicino una visione notturna dell'autrice, stando alla prefazione del 1831.²⁹

[...] when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window-shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed down stairs.³⁰

Quella che potremmo chiamare scena gotica (pensando al *gothic novel*), non è per il Leopardi ventenne del *Discorso* solo una caricatura al servizio del polemista: è la traccia depositata dalla letteratura in un immaginario collettivo di cui egli è precocemente e durevolmente partecipe. Ancora nei tardi *Pensieri*, si accorderà la licenza di narrare l'aneddoto della «fantasima» apparsa nel 1831 a Firenze (di nuovo nella scena della camera buia³¹) per trarne la conclusione «non inutile alla critica storica ed alla filosofia» della tenace credenza negli «spiriti» tra i popoli più civili, ma anche «per isvagamento del lettore». In effetti, se in queste diverse declinazioni della scena gotica in Leopardi l'istanza della critica razionale sembra dominante e orienta la lettura, essa non cancella mai la traccia immaginaria in quanto tale, ne lascia sempre almeno intravedere la forza di seduzione. Ora, nel caso del *Ruysch* ritroviamo lo stesso gioco tra le istanze che, con Francesco Orlando, potremmo chiamare della critica e del credito al soprannaturale,³² ma in un rapporto di forze sensibilmente diverso e che produce risultati affatto nuovi.

L'armatura illuminista è, certo, perfettamente riconoscibile nella costruzione dell'invenzione e soprattutto nel dialogo dell'operetta: da un lato i limiti rigorosi assegnati alla manifestazione del soprannaturale (il breve tempo della «canzoncina» seguito dal «quarto d'ora» in cui i morti hanno la parola al compimento del lunghissimo «anno grande e matematico») ne circoscrivono nettamente la portata; dall'altro il tono comico prevalente nel dialogo tra Ruysch e i morti sembra testimoniare di un credito basso al soprannaturale, e

²⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 981.

²⁹ MARY SHELLEY, *The Novels and Selected Works*, cit., pp. 179-180: «When I placed my head on my pillow, I did not sleep, nor could I be said to think. My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw – with shut eyes, but acute mental vision, - I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. [...] His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork, horror-stricken [...] He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes».

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ Cfr. il IV dei *Pensieri* in GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 629.

³² FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 20 sgg.

mettere in scena l'evidente (benché mai assoluta) superiorità della ragione che caratterizza, sempre a sentire Orlando, il «soprannaturale di derisione», quello appunto proprio dell'illuminismo, e che ha Luciano tra i suoi archetipi antichi.³³ È del resto la ragione illuminista di Buffon, abbiamo ricordato, che ispira il tema stesso del dialogo tra lo scienziato e le mummie, la demistificazione della paura della morte vista come prodotto di un'immaginazione infondata.

Ma il soprannaturale dell'operetta forza visibilmente la gabbia della ragione illuminista. Intanto, è per contatto con l'immaginario di quella che abbiamo chiamato scena gotica che scaturisce la scintilla dell'invenzione delle mummie parlanti a partire dalla descrizione delle preparazioni anatomiche di Ruysch, scovata in una nota erudita dell'*Eloge de René Descartes* composto dall'accademico Antoine Léonard Thomas a illustrazione dei progressi compiuti dal sapere grazie al filosofo francese.³⁴ L'entrata in scena di Ruysch, appena conclusosi il canto dei morti, pur nell'impostazione apparentemente comica della voce del protagonista, fa spazio ad orrori gotici immaginati come possibili e che sembrano trattenere per un momento la narrazione in una zona sospesa che ammette il soprannaturale e le sue forme terrificanti:

RUYSCH fuori dello studio, guardando per gli spiragli dell'uscio. Diamine! Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli? In verità che io sudo freddo, e per poco non sono più morto di loro. Io non mi pensava perché gli ho preservati dalla corruzione, che mi risuscitassero. Tant'è: con tutta la filosofia, tremo da capo a piedi. Mal abbia quel diavolo che mi tentò di mettermi questa gente in casa. Non so che mi fare. Se gli lascio qui chiusi, che so che non rompano l'uscio, o non escano pel buco della chiave, e mi vengano a trovare a letto? Chiamare aiuto per paura de' morti, non mi sta bene. Via, facciamoci coraggio, e proviamo un poco di far paura a loro.

Entrando. Figliuoli, a che gioco giochiamo? non vi ricordate di essere morti? che è cotesto baccano? [...] Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue da bere; che io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio, come vi sono stato liberale di quel finto, che vi ho messo nelle vene. In somma, se vorrete continuare a star quieti e in silenzio, come siete stati finora, resteremo in buona concordia, e in casa mia non vi mancherà niente; se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti.³⁵

Se il «coraggio» di Ruysch è quello di un attore che finge ciò che non prova, e su questa finzione teatrale poggia il dialogo che segue, l'angoscia confessata dal personaggio di fronte ai morti affiora con le figure letterarie proprie della scena gotica: i morti che irrompono nella

³³ Ivi, pp. 121-122.

³⁴ *Eloge de René Descartes. Discours qui a remporté le prix de l'Académie Française en 1765*, par M. Thomas, Paris, Regnard, 1765, p. 114: «Ruysch, un des plus grands hommes de la Hollande, Anatomiste, Médecin & Naturaliste. Il porta à la plus grande perfection l'art d'injecter, qui avoit été inventé par Graaf & par Swammerdam. Perfectionner ainsi, c'est être soi-même inventeur. Sa méthode n'a jamais été bien connue. Il eut un cabinet qui fut long-temps l'admiration de tous les étrangers, & une des merveilles de la Hollande. Ce cabinet étoit composé d'une très grande quantité de corps injectés & embaumés, dont les membres avoient toute leur mollesse, & qui conservoient un teint fleuri, sans dessèchement & sans rides. Les momies de M. Ruysch prolongeoient em quelque sorte la vie, dit M. de Fontenelle, au lieu que celles de l'ancienne Egypte ne prolongeoient que la mort. On eût dit que c'étoient des hommes endormis, prêts à parler à leur réveil. Pour embellir ce spectacle, il y avoit mêlé plusieurs animaux curieux, avec des bouquets de plantes aussi injectées & des coquillages très rares, le tout orné d'inscriptions tirées des meilleurs Poètes. Le Czar Pierre, à son premier Voyage em Hollande em 1698, fut transporté de ce spectacle. Il baisa avec tendresse le corps d'un petit enfant encore aimable, & qui sembloit lui sourire. A son second Voyage en 1717, il acheta le cabinet & l'envoya à Petersbourg [...]».

³⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 241-242.

camera e vanno a trovare il dormiente, i vampiri che succhiano il suo sangue.³⁶ Nonostante l'esorcismo della commedia praticato dall'attore Ruysch, c'è abbastanza terrore in lui perché i fantasmi invadano minacciosamente la scena e perché un esito soprannaturale della vicenda appaia a questo punto, a rigor di logica narrativa, non impossibile. Ora, proprio come accade in *Frankenstein*, il terrore di Ruysch è quello del creatore a cui è sfuggita di mano la creatura, del padre onnipotente contro cui si rivolta terribilmente il figlio a cui la vita è stata data e tolta con lo stesso gesto. Il «Figliuoli»³⁷ con cui sono subito apostrofati i morti non è che la più chiara spia linguistica della posizione paterna in cui si atteggia lo scienziato-padrone di casa nell'operetta. In questa zona esitante del testo si direbbe che il soprannaturale non abbia lo stesso statuto che nel dialogo seguente. I morti viventi sembrano una realtà che il terrore serpeggiante di Ruysch almeno in parte convalida: la questione che si pone riguarda invece, per il lettore, il loro significato. Sempre nella tassonomia proposta da Orlando, saremmo qui a quel «soprannaturale di trasposizione», tipico della fase storica del post-illuminismo, in cui le figure del soprannaturale tradizionale appaiono rimotivate, allegorizzate, per significare comunque una «parziale insufficienza della razionalità superiore».³⁸ Ora, l'allegoria latente nell'operetta, e che la lente d'ingrandimento del confronto con *Frankenstein* mette sotto i nostri occhi, sembra proprio quella che rinvia dalla temuta rivolta delle mummie di Ruysch allo spettro della rivolta parricida dei figli – spettro che ha una dimensione storica evidente, nell'età postrivoluzionaria, ma che è anche più leggibile se si guarda alla vicenda personale di Giacomo Leopardi. Che lo spettro di questa minacciosa rivolta si dilegui rapidamente nel seguito, quando i morti abbandonano la postura filiale e mettono la maschera paterna, semmai, di chi ne sa di più, non ci deve impedire di riconoscerne la presenza in questa fase del testo.

5. Ma non abbiamo esaurito con questo la decifrazione del soprannaturale, chiave che ci permette di attraversare tutta l'operetta, ma al tempo stesso anche ci chiede di riconoscerne la ricca stratificazione di forme e significati. Ci resta, procedendo a ritroso nel testo ma in *crescendo* quanto all'intensità dell'effetto, l'esplorazione della forma più perentoria in cui si offre il soprannaturale, il coro di morti che lo apre, senza nessuna precauzione o parodizzazione che ne atteni la portata e l'effetto, se non quelle che intervengono retrospettivamente. I morti cantano un apparente inno alla morte («Sola nel mondo eterna»), che in realtà prende rapidamente l'aspetto di un'autodefinizione, di una esposizione dell'essere morto, che quasi nulla ha a che vedere con la letteratura gotica che sarà subito dopo trascinata in scena, con tutte le riserve parodiche del caso, dall'arrivo di Ruysch. Se questa ridefinizione del personaggio gotico della mummia (evocato dal titolo) è in sé indizio che siamo sempre in regime di soprannaturale di trasposizione secondo la tassonomia a cui ci stiamo riferendo,³⁹ in questo caso il 'figurante' tradizionale non sopravvive più che per minimi indizi (il riferimento del titolo alle mummie, qualche elemento

³⁶ Nella scena capitale di *Frankenstein* in cui il mostro prende vita terrorizzando il suo creatore, l'orrore che suscita è paragonato a quello di una mummia resuscitata e delle creature infernali dantesche («A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch [...] it became a thing such as even Dante could not have conceived», MARY SHELLEY, *The Novels and Selected Works*, cit., p. 40) mentre altrove ci si riferisce a lui come a un «vampiro».

³⁷ «Figliuolo» è il termine con cui in altre operette il precettore si rivolge agli allievi (vedi per esempio Parini e il lettore di umanità, in GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 184 e 447), ma qui è questione di «sangue» e di «casa», la paternità è più direttamente messa in gioco.

³⁸ FRANCESCO ORLANDO, *op. cit.*, p. 120. Campione usato da Orlando è il *Faust*, che è tra i modelli di *Frankenstein*.

³⁹ Ivi, p. 154.

accessorio del testo in versi che fa spazio ai temi del terrore: v. 8 e soprattutto vv. 16-18), mentre il 'figurato' allegorico si impone con forza e novità. Un punto essenziale dell'identità che nel coro si danno i morti insieme lega la loro apparizione al romanzo gotico abbozzato poco dopo dall'immaginazione di Ruysch e la distingue nettamente. Se Ruysch vede le mummie come suoi «figliuoli», le voci del coro anelano alla morte come al grembo materno: «creata cosa», «ignuda natura» che infine nella morte «si posa». Nessun parricidio all'orizzonte, in questo caso, ma un'altra faccia della condizione infantile, la regressione sulle soglie dell'essere e del pensare. E il pensiero dei morti è appunto simile ai sogni, anzi agli incubi del «lattante fanciullo»: la realtà della vita è «confusa ricordanza», come la memoria dell'*infans*. Ora, mi sembra, in questa sovrapposizione quasi onirica tra morte e infanzia è la chiave del sublime sprofondamento del pensiero del coro, e anche, perciò, del funzionamento allegorico del suo soprannaturale. Se la morte è l'esperienza suprema, essa coincide con la suprema inesperienza: il senso della vita appare tanto inafferrabile dal suo margine finale quanto dal suo margine iniziale. Il ritorno impensabile dei morti alla vita è allegoria di quest'altro impensabile leopardiano: tanto si sa della vita dopo averla vissuta quanto se ne sa prima, sapere e non sapere minacciano di confondersi. Ma è in realtà un groviglio di impensabili che si lascia intravedere nel tempo dell'apparizione dei morti: non solo l'esperienza della vita coincide con l'inesperienza; ma l'estinzione del desiderio coincide con la sua immortale frustrazione: perché se a questi morti-fanciulli vien meno la «speme» e il «desio», la loro coscienza, quale che sia, non può che continuare a registrare la negazione che il fato oppone al desiderio di felicità: «Però ch'esser beato / nega ai mortali e nega a' morti il fato». La «Cosa arcana e stupenda» che è la vita nelle tenebre del pensiero dei morti porta impresso il sigillo del mistero di cui il mondo si aureola allo sguardo dell'immaginazione infantile. Ancora: all'impensabile delle contraddizioni della logica dell'essere si aggiunge l'impensabile di un tempo che improvvisamente si avvolge e ritorna su se stesso, contro ogni attesa. La breve apparizione dei morti sulla terra allo scoccare dell'«anno grande e matematico» è una delle figure – una delle più poeticamente impressionanti, senza dubbio – che prende in Leopardi l'epifania prodigiosa, istantanea e imprevedibile, quella che D'Intino ha chiamato la «redenzione provvisoria»,⁴⁰ il ritorno inconcepibile della Natura a primavera (*Alla primavera*), dei «padri» salvati dal tempo in un codice dissotterrato (*Ad Angelo Mai*), spettri fuggevoli di una solo balenante felicità. Ed il soprannaturale allora è anche figura di questa struttura prodigiosa del tempo leopardiano: in realtà è ad essa più che alle operazioni dello scienziato-mago, contrariamente alle apparenze, che si deve l'animazione dei morti. Anche per questo i temi della scienza sacrilega e della rivolta dei figli contro i padri rimangono un po' in sordina, perché s'impigliano in quello di una natura, per così dire, epifanicamente in rivolta contro se stessa, attraverso la figura del tempo che impensabilmente s'inarca.

6. In questo percorso a ritroso lungo le parti in cui sembra potersi scandire la struttura dell'immaginario dell'operetta – il dialogo semiserio finale tra Ruysch e i morti, il monologo di Ruysch alle prese con le minacce della scena gotica, il coro spettrale di apertura – abbiamo anche l'impressione di essere di fronte a un soprannaturale che diventa sempre più denso. La maggiore consistenza del soprannaturale nel coro di morti, a cui la sua collocazione incipitaria, come è stato già notato, contribuisce non poco, sembra anche in un certo senso dar ragione alla tendenza dominante tra i lettori dell'operetta, che spesso

⁴⁰ FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 24.

considerano le parti dialogate come una zona poeticamente secondaria, se non accessoria. Esempio tra tutti, Emanuele Severino isola il coro come luogo di manifestazione di una verità filosoficamente essenziale: in quella che è tutto fuorché una «canzoncina», si tocca il «punto più alto della sapienza [...] dove ogni arcano è svelato»⁴¹ e si spalanca l'abisso del nichilismo, la totalità del nulla dalle cui profondità («Profonda notte») arriva la voce dei morti. Ma se la lettura di Severino che mette il *coro di morti* nella prospettiva del nichilismo occidentale ci aiuta molto a misurare l'ampiezza dello sguardo leopardiano, essa non sembra fare gran caso del fatto che questo testo tragico si trova, come abbiamo detto, sulle soglie di un atto comico. Secondo Severino, in realtà, l'«assurdo» e il «fantastico» della situazione del coro «forma un'immagine che dà forza alla visione della verità in cui appare la nullità del tutto».⁴² Ma oltre a darle sicuramente forza, a me pare che la costruzione letteraria di Leopardi modifichi profondamente la «visione della verità». La verità quale si affaccia dalla stessa «canzoncina» dei morti del resto è, lo abbiamo visto, intrinsecamente doppia: se è vero che lo sguardo che i morti portano dall'aldilà della vita corrisponde al «punto più alto della sapienza [...] dove ogni arcano è svelato», il contenuto di questa rivelazione lascia intatta proprio la natura «arcana e stupenda» dell'essere; la voce del *senex* arrivato fino all'estremo dell'esperienza umana si confonde con quella del *puer* a cui tutto è profondamente misterioso. Ora, questi opposti che si sovrappongono nel registro quasi onirico nel canto notturno dei morti appaiono invece l'uno di fronte all'altro nell'architettura dell'intera operetta. In questo senso, l'opposizione frontale tra il tragico del coro iniziale e il comico del dialogo che segue non è una semplice audacia retorica: è la forma supremamente ironica che la verità prende in questo testo. Il comico del dialogo non va quindi letto solo nel suo effetto locale di restrizione della portata del soprannaturale, come 'derisione' illuministica della superstizione degli spettri: il comico ha anche una portata più generale, filosofica, che consiste nel relativizzare ironicamente la verità del coro, per quanto vertiginose esse siano.⁴³ Se il coro porta tragicamente la scena nelle profondità del nulla, il dialogo che segue la rigetta nel flusso del divenire e delle sue irreparabili contraddizioni: quali che siano le verità che contiene, il canto dei morti passa, e Ruysch se ne torna tranquillamente a letto: in questo senso c'è altrettanta verità nel prenderlo per un coro tragico che nel prenderlo per una «canzoncina». In modo simile la mummificazione finale dell'Islandese nel dialogo con la Natura aveva siglato ironicamente lo scontro tra le loro due inconciliabili verità. L'ironia leopardiana del *Ruysch*, pur nutrendosi del *serio ludere* luciano e umanistico,⁴⁴ va oltre e prende il largo verso l'ironia romantica e la sua capacità di porre il tragico e negarlo nello stesso tempo. «Persino in generi affatto popolari, come, per esempio, quello teatrale – scriveva Friedrich Schlegel – noi esigiamo ironia, esigiamo che i fatti, gli uomini, insomma tutto il gioco della vita sia realmente assunto e rappresentato anche come gioco».⁴⁵ In tutto il libro delle *Operette*, scritto nel momento in cui gli sembrava di aver conquistato con l'esperienza la verità tragica della risibilità della vita («Tutto è degno di riso

⁴¹ EMANUELE SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 34.

⁴² Ivi, p. 49

⁴³ Su questo effetto di relativizzazione reciproca si veda ANTONELLA DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle Operette morali ai Canti pisano-recanatesi*, Firenze, Franco Cesati, 2001, che individua la «prospettiva complessivamente umoristica» dell'operetta (p. 179), anche se al riferimento alla categoria dell'umorismo pirandelliano mi sembra preferibile quello alla sua matrice romantica.

⁴⁴ Si pensi anche alla mistione di serio e comico del *Pastor Fido*, cui rinviava GILBERTO LONARDI, *op. cit.*, pp. 655-656.

⁴⁵ Cito da PAOLO D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 101-102.

fuorchè il ridersi di tutto. Tutto è vanità fuorchè le belle illusioni e le dilettevoli frivolezze», *Zib.* 3990, 17 dicembre 1823) e ispirato dall'autore antico in cui aveva precocemente riconosciuto il maestro del riso scettico,⁴⁶ Leopardi sembra attraversare l'ironia illuminista e affacciarsi sull'abisso dell'ironia romantica, sprovvisto però dei punti d'appoggio dell'idealismo. Nella finzione teatrale sdoppiata e ingombra di fantasmi del *Dialogo di Federico Ruysch*, forse più che in ogni altra operetta, l'orizzonte romantico sembra diventare anche il suo, sicché il gabinetto dello scienziato, il tempio delle *Lumières*, diventa il luogo dove si scende nella «Profonda notte» – sia pure per il tempo di una «canzoncina», o poco più.

⁴⁶ Su Luciano riconosciuto come «vero saggio» che «si rideva di tutti» già all'altezza del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* cfr. GIUSEPPE SANGIRARDI, *Luciano dalle «Prosette satiriche» alle «Operette morali»*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 305-373, in part. p. 308.