

MILENA D'AQUILA

Risvolti drammaturgici nel Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie di Giacomo Leopardi

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MILENA D'AQUILA

Risvolti drammaturgici nel Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie di Giacomo Leopardi

L'intervento propone l'analisi del Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie al fine di mettere in luce i meccanismi teatrali adoperati dallo scrittore delle Operette morali. Portavoce delle più recenti scoperte scientifiche, lo scienziato olandese entra in scena come un personaggio dai tratti comici, in contrasto con la solennità tragica del Coro dei morti che apre il Dialogo. La forma dialogica del Ruysch è un espediente che consente di riflettere sul rapporto fra discorso scientifico, genere drammaturgico e risvolti filosofico-esistenziali delle Operette.

Il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, composto tra il 16 e il 13 agosto 1824, fu pubblicato per la prima volta nell'edizione delle *Operette morali* del 1827¹ collocandosi in quindicesima posizione tra il *Parini*, ovvero della gloria e i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*. Nell'edizione napoletana del 1835,² in seguito all'esclusione del *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*, il dialogo del *Ruysch* salì al quattordicesimo posto ma la sua collocazione tra *Il Parini* e *l'Ottonieri* rimase invariata. Ci si sofferma qualche istante sul posizionamento dell'operetta del *Ruysch* in quanto, come già notato peraltro da studiosi quali Walter Binni³ e Lucio Felici⁴, esso produce uno scarto di natura sia formale che contenutistica rispetto al filone autobiografico rappresentato dal *Parini* e dall'*Ottonieri*. L'interruzione stilistica realizzata dal Leopardi con il *Ruysch*, che sia il risultato della volontà autoriale di effettuare una «pausa in termini di controcanto lirico»⁵ come sostenuto da Sergio Campailla o piuttosto «l'esempio estremo di un mondo alla rovescia»⁶ come proposto da Cesare Galimberti, concorre a rivelare, insieme ad elementi che si esamineranno in seguito, la singolarità del *Ruysch* e, con essa, il rilievo che tale dialogo assume all'interno della struttura narrativa offerta dalle *OM*.

Qui si tenterà di analizzare il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* soffermandosi, in particolare, sulle scelte diegetiche adoperate da Leopardi, che consentono di accostare il dialogo avente per protagonista lo scienziato olandese alla dimensione teatrale.

Tre sono gli espedienti formali che avvicinano il *Dialogo di Federico Ruysch* al mondo del teatro e che concorrono a definire teatrale la scrittura leopardiana delle *OM*:

1. l'intervento in apertura del coro,
2. la forma dialogica scelta dal Leopardi per questa,

¹ D'ora in poi si preferirà l'abbreviazione *OM*. L'edizione di riferimento è quella commentata a cura di L. Melosi (Biblioteca Universale Rizzoli, 2008). La prima edizione delle *OM* in volume è quella dell'editore Antonio Fortunato Stella del 1827. Essa conteneva le venti operette composte già nel 1824, mentre l'edizione fiorentina Piatti del 1834 riproduceva il testo del 1827 con l'aggiunta di due dialoghi: *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*.

² Nel progetto editoriale intrapreso da Saverio Starita, che prevedeva la pubblicazione delle *OM* in due volumi, Leopardi esclude il *Lettore di umanità* e introduce il *Frammento Apocrifo di Stratone da Lampasco*, composto già nel 1825, il *Plotino* e il *Copernico*. A causa della censura, però, solo il primo volume vide la luce; in seguito Leopardi continuò a lavorare per realizzare un'edizione parigina con Baudry ma le *OM* «secondo l'ultimo intendimento dell'autore» si trovano nell'edizione delle *Opere* a cura di Antonio Ranieri (Firenze, 1845). Relativamente alle edizioni critiche, cfr. *OM* a cura di F. Moroncini (Bologna, 1928) e *OM* a cura di O. Besomi (Milano, 1979).

³ W. BINNI, *Lettura delle Operette morali*, Genova, Marietti, 1987, 83.

⁴ L. FELICI, *Il teatro della mente. Il dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*. Atti dell'XI Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati 30 settembre / 1-2 ottobre 2004), Firenze, Olschki, 2008, 142-151.

⁵ S. CAMPAILLA, *La vocazione di Tristano. Storia interiore delle «Operette morali»*, Bologna, Pàtron, 1977, 277.

⁶ LEOPARDI, *OM*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998, 297-298.

3. la presenza di didascalie che forniscono indicazioni sui personaggi, i luoghi e le azioni descritte.

L'inserimento del coro in apertura rimanda con evidenza al teatro greco e, in particolare, alla tragedia ateniese: nello *Zibaldone* - la riflessione risale al 21 giugno 1823, pagine 2804-2809 - Leopardi afferma di considerare l'uso del coro come: «parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e della bella letteratura». E infatti è l'effetto di indeterminazione ciò che Leopardi cerca di riprodurre nell'operetta attraverso il *Coro di morti*⁷. Come farebbe un tragico greco, l'autore del *Ruysch* sceglie di aprire il dialogo con il coro: preludio imprescindibile per la comprensione dei temi che saranno affrontati successivamente nel congegno dialogico. A proposito dei modelli letterari che possono aver influenzato la composizione del *Coro*, rimando al lavoro, tra gli altri, di Gilberto Leonardi, nel quale si approfondiscono i legami leopardiani con i cori guariniani e il melos corale simonideo, senza dimenticare le fonti antiche quali Cicerone, Epicuro, Lucrezio, Seneca e Lattanzio.⁸

Relativamente all'assetto metrico, il canto intonato dalle mummie del Ruysch risulta in linea con la natura 'altra' di chi lo pronuncia: i trentadue versi che compongono il *Coro*, trattasi di una stanza di canzone formata da 11 endecasillabi e 21 settenari, hanno uno schema libero che rifiuta la struttura metrica tradizionale come a dire che la riflessione poetica espressa dal *Coro* non può che essere estranea, considerando chi è a intonarla, alla dimensione umana. Il canto del *Coro* ha un tono monocromatico: è una cantilena o, come dirà il Morto, «una canzoncina» dall'andamento cadenzato e dagli effetti ritmicamente prevedibili, quasi fonicamente concilianti, che si pone in aperto contrasto con la tragicità di quanto espresso sotto il profilo contenutistico. La voce dei morti, o «canto dal nulla» secondo la definizione di Lucio Felici,⁹ è un coro che ammette come morire porti non al conoscere, le risposte sfuggono anche a chi ha oltrepassato l'esperienza terrena, ma a non desiderare di conoscere: la morte, dunque, è considerata un'esperienza anestetizzante, negazione dell'essere e del sapere poiché, per le mummie del Ruysch, pervenire alla pace non equivale al raggiungimento dalla verità ma, piuttosto, a essere privati di ogni curiosità. Nell'immaginazione leopardiana anche ai morti è preclusa la possibilità di raggiungere la felicità poiché nessun sapere deriva dal trapassare la vita. Antonella del Gatto parla di «oltemporalità della non beatitudine»: a proposito della condizione che affligge le mummie del Ruysch e in relazione al tema portante del canto del *Coro*, che conferirebbe una «prospettiva complessivamente umoristica» all'operetta non indipendentemente dal dialogo che lo segue.¹⁰

Terminato il momento corale, la tensione teatrale della scrittura leopardiana prosegue nel Ruysch con il momento dialogico. È bene ricordare che il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* è l'unica operetta morale ad avere compresenza tra momento poetico, che si esplica in occasione del *Coro*, e momento prosastico, nella struttura dialogica.

All'interno delle *OM* però la presenza della forma dialogata è cospicua: delle ventiquattro operette presenti nella raccolta definitiva ben diciassette operette sono dialoghi. Il ricorso a questo

⁷ Per un'analisi approfondita del *Coro dei Morti* si veda D. De ROBERTIS, *Sul «Coro dei morti» di Leopardi*, in «Rivista di letteratura italiana», IV, 2, 1986, 261-331.

⁸ G. 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, 655-679.

⁹ L. FELICI, *Un canto dal nulla*, in LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton, 1997.

¹⁰ A. DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, 147-191: 178.

genere narrativo nasce dall'amore del Recanatese per Luciano di Samosata¹¹ ma si alimenta anche con la satira menippea, dalla quale deriva il vezzo di cogliere gli eroi in situazioni stravaganti tali da intaccarne la dignità, e il dialogo di tipo filosofico,¹² specie quello galileiano,¹³ nel quale la forma dialogica si fa veicolo 'didattico'. In Leopardi, però, il dialogo, se esiste, è tale unicamente sul piano formale: nelle *OM* così come nell'intero panorama degli scritti leopardiani, a predominare è un solo punto di vista, quello del poeta stesso:¹⁴ l'interlocutore postulato e progettato è costantemente assente.¹⁵ Nelle *OM* il dialogo è solo apparente: malgrado la sua proliferazione a livello formale, è la singola voce autoriale quella che si fa sentire.¹⁶

Nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, se escludiamo le tre battute corali degli *altri morti*, interventi che peraltro confermano all'unisono quanto detto dalla mummia a cui è affidata la parola, i personaggi dialoganti sono due: il Morto, che da elemento appartenente al *Coro* diventa singolo attore ma allo stesso tempo portavoce di chi ha fatto esperienza dell'oltre vita, e Federico Ruysch, il famoso medico e anatomista olandese vissuto tra il XVII e il XVIII secolo celebre per l'allestimento di *preparazioni anatomiche* ovvero di sistemi atti a imbalsamare i cadaveri per mezzo di un *liquor balsamicum* in grado di preservare dalla corruzione il sistema arterioso. Il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* affronta la questione, peraltro dibattuta a più riprese nello *Zibaldone*, su cosa sia il punto di morte e quali sensazioni si provino una volta raggiunto. Per investigare tali argomenti Leopardi si rifà, tra gli altri, all'*Eloge de Descartes* di Antoine-Léonard Thomas¹⁷ e alla *Storia naturale, generale e particolare* di Buffon:¹⁸ due letture che certamente suggerirono al Leopardi lo spunto per la composizione dell'operetta a cui vanno aggiunte le notizie su Federico Ruysch che l'autore delle *OM* ricavò dall'*Elogio del Ruysch* scritto dal Fontanelle.¹⁹ Quest'ultima fonte viene utilizzata da Leopardi a fini contrastivi: egli crea un personaggio distante anni luce dallo scienziato infaticabile e curioso presentato nell'elogio di Fontanelle. L'effetto creato da Leopardi è parodico e ironico al tempo stesso. Gli eventi iniziali dell'operetta sono così sintetizzabili: alla mezzanotte del *grande anno matematico*, ovvero nel periodo in cui i sette pianeti tornano ad assumere la medesima posizione avuta a principio del loro moto, i morti hanno la possibilità di risvegliarsi e di conversare con i vivi. Nello studio di Federico Ruysch le mummie prendono vita e intonano un canto tenebroso che interrompe il sonno del povero anatomista il quale, preoccupato per la situazione, spia le sue mummie attraverso il buco della porta. L'entrata in scena del Ruysch, pronto a farsi coraggio e

¹¹ Lo stesso Leopardi nella riflessione del 27 luglio 1821 dello *Zibaldone* definisce le *OM* «novelle Lucianee». Su Leopardi e Luciano si vedano C. GALIMBERTI, *Fontanelle, Leopardi e il dialogo alla maniera di Luciano*, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno Internazionale di studi leopardiana (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1969, 283-294; C. ROBINSON, *Lucian and his Influence in Europe*, London, University of North Carolina Pr., 1979 e E. Mattioli, *Leopardi e Luciano*, in AA.VV., *Leopardi e il mondo antico* (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, 75-98.

¹² Per approfondire il legame tra Leopardi e il mondo antico si segnala il saggio di S. SCONOCCHI, *Leopardi e le "fonti" classiche greche e latine*, in *Memorie dell'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere e Arti*, Ancona 1995, 329-362.

¹³ Sul genere dialogico in relazione agli argomenti scientifici, cfr. M.L. ALTIERI BIAGI, *Forme della comunicazione scientifica*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, 891-947.

¹⁴ M. CAESAR, *Le Operette Morali e le risorse del dialogo*, in «Italian Studies», XLIII, 1988, 21-40.

¹⁵ A. DOLFI, *La dialettica leopardiana e le tragedie dell'assenza*, in «Sigma», n. s., XI (1978), 1, 17-46. A proposito del mondo monologico e dialogico, M. BACHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by C. Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, Manchester, 1984.

¹⁶ G. GUGLIELMI, *Il Leopardi satirico*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1973, 47-65.

¹⁷ A. L. THOMAS, *Eloge de René Descartes*, Yverdon, sn, 1765.

¹⁸ G.-L. LECLERC DE BUFFON, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, a cura di Stéphane Schmitt e di Cédric Crémère, Parigi, Honoré Champion, 2011.

¹⁹ B. DE FONTANELLE, *Eloge de Monsieur Ruysch*, in *Oeuvres*, Parigi, 1742.

disposto a spaventare ciò che a sua volta lo terrorizza, crea uno stacco brusco di tonalità rispetto al momento del canto: egli viene presentato come un personaggio caricaturale che trema da capo a piedi e tenta invano di tutelare la propria dignità di scienziato rivendicando sì la paternità delle sue creature a cui ha preservato il corpo dalla corruzione ma affermando di essere pronto a “riammazzarele” pur di non sobbarcarsi eventuali spese economiche per mantenerle. Il tono grave e solenne del *Coro* lascia, dunque, il passo a un clima vicino a quello dell’opera buffa mentre il trapasso dal lirismo incantatorio del *Coro* ai toni burleschi di Ruysch donano all’operetta l’effetto di piccola commedia fantastica²⁰. A questo punto uno dei morti prende la parola e rassicura lo scienziato: le mummie hanno un quarto d’ora per conversare con i vivi, al termine di questa resurrezione a termine²¹ ripiomberanno nel sonno eterno. Senza particolari slanci emotivi, Federico Ruysch decide di dialogare col morto. Egli ha un’opportunità straordinaria e irripetibile eppure sfrutta malamente il tempo a disposizione: interroga la mummia nel tentativo fallimentare di comprendere quali siano le sensazioni provate in punto di morte ma si ricorda solo allo scadere del tempo concesso dall’anno matematico di porre al suo interlocutore la domanda cruciale ovvero come ci si accorga di non essere più vivi. Si tratta di una domanda di natura gnoseologica e funerea che non ha risposta: il quarto d’ora è infatti scoccato, le mummie tornano nel loro silenzioso oblio e l’operetta si conclude con lo scienziato olandese felice di constatare la fine di un prodigio che non ha portato a nulla all’infuori dell’ennesima reiterazione dell’arcano. Il ritorno alla normalità e, con esso, la possibilità di dormire finalmente, rappresentano una perfetta conclusione ciclica a un tentativo, rivelatosi sogno effimero, di interlocuzione. A proposito di sogno è suggestivo notare come nel sonno, tema questo caro anche nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio Familiare*, si richiudano tanto Ruysch quanto le mummie: se un meritato riposo attende il primo, un sonno eterno attende invece le creature imbalsamate. Nell’operetta Leopardi porta a compimento nei confronti di Federico Ruysch un progetto di demitizzazione del personaggio: l’essere un uomo di scienza non consente infatti a Ruysch, al pari di qualsiasi altro uomo, di comprendere le parole del Morto. Non altro che un mortale agghindato da uomo di scienza, Ruysch tenta maldestramente di dialogare con la mummia ma i due appartengono a realtà tra loro incomunicabili. Tra la sfera umana, dai tratti comici, e quella sovraumana, abitata dalla tragica assenza di slanci conoscitivi, ogni approccio comunicativo si rivela inutile e illusorio, tra il Ruysch e la mummia non può esserci vicinanza se non nella comune estraneità nell’esperire il sentimento della felicità.

Passiamo adesso ad analizzare l’ultimo espediente formale che avvicina il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* alla scrittura teatrale: le tre didascalie presenti all’interno dell’operetta:

CORO DI MORTI

NELLO STUDIO DI FEDERICO RUYSCH

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

Entrando.

²⁰ L. CELLERINO, “Ridendo dei nostri mali: il trattamento serio-comico dei temi filosofici”, in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, 139-156.

²¹ Di «resurrezione a termine» parla G. GORNI («*Concidentia oppositorum*», in *Forme e vicende*, Padova, Antenore, 1989, 475-495).

La prima didascalia è posta tra il titolo dell'operetta e il *Coro* intonato dalle mummie, la seconda precede la prima battuta del Ruysch mentre il gerundio si riferisce allo scienziato olandese nell'atto di varcare la porta ed accedere allo studio di anatomia dove le mummie cantano. Comunicare al lettore, per mezzo della didascalia, che Federico Ruysch si trova furtivo nell'atto di spiare le mummie, attraverso gli spiragli dell'uscio, comporta due effetti: immortalando lo scienziato olandese in una posa comica, capiamo ad esempio, prima ancora che egli parli, che ci troviamo davanti a un protagonista desublimato dall'eroismo con cui era stato notoriamente descritto nell'elogio a lui dedicato da Fontanelle. Come giustamente notato da Antonella Del Gatto, ciò concorre a sdrammatizzare la tensione creata dal canto delle mummie per calare il lettore in un'atmosfera distesa e, a più riprese, comica.²² Chiari rimandi al mondo del teatro sono inoltre la battuta iniziale e quella finale pronunciate dal Ruysch: veri e propri *a-parte* - proferiti dallo scienziato presupponendo che le mummie non lo odano - che mettono in moto una comunicazione 'obliqua' tra personaggio e lettore/spettatore.

²² Tuttavia, a proposito della teatralità del gesto di Ruysch, che guarda «per gli spiragli dell'uscio», la Del Gatto sostiene si possa trattare di «escamotages compositivi» il cui senso è tutto racchiuso nella dimensione temporale della scrittura piuttosto che nell'azione rappresentata, «che di fatto non esiste; come pure è quasi del tutto statica la dimensione spaziale». (DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia...*, 180n).