

PAOLA NIGRO

Scienziati grotteschi e folli invenzioni nelle Operette morali 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]

PAOLA NIGRO

Scienziati grotteschi e folli invenzioni nelle Operette morali di Giacomo Leopardi

Il contributo è focalizzato sullo stereotipo dello ‘scienziato pazzo’ come ideatore eccentrico di studi che esulano dai canoni comuni e come generatore di comportamenti devianti e insoliti. Si prendono in considerazione il Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie e la Proposta di premi fatta dall’Accademia di Sillografi, prose che appartengono alle Operette morali (1824) di Giacomo Leopardi. Medico e naturalista olandese del ‘600, famoso per la sua tecnica di imbalsamazione dei cadaveri, Ruysch dialoga con un coro di morti, il cui risveglio gli appare come un’inquietante conseguenza delle proprie scoperte. In uno stile satirico e allegorico che prende le mosse dai Dialoghi di Luciano, Leopardi affida, poi, ad un’Accademia di Sillografi, autori di versi burleschi e ironici, la disamina del problema dell’automazione imminente delle vite umane. Si assiste ad una satira del progresso scientifico, delle vane speranze riposte nelle scienze esatte, dell’ottimismo della ragione e della fiducia nel potere delle macchine; una satira che fornisce un’inedita visione del mondo, scompaginando il paradigma di realtà.

Introduzione

Il presente contributo è focalizzato sullo stereotipo dello ‘scienziato stravagante’ nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi (1824).¹ Il personaggio dell’uomo di scienza eslege e bizzarro, volto all’osservazione di elementi lugubri, raccapriccianti, comunque insoliti, estranei all’equilibrio di matrice neoclassica e settecentesca, è ben presente nella letteratura italiana ed europea dell’Ottocento,² ma nel discorso leopardiano acquista una fisionomia specifica.

Il personaggio si muove talvolta in uno spazio ‘deviato’ dalla norma; la descrizione di tale ambito, insieme alla pletora delle sue assurdità, contraddizioni e stranezze, e inoltre la satira dell’automazione imminente delle vite umane, è quanto emerge da un’attenta lettura di alcune operette che si aprono su uno scenario di irrazionalità, forse follia, distante in ogni caso dalla ‘normalità’ quotidianamente esperita, collegandosi a quello che è un ricorrente tema leopardiano: la presenza della morte nell’esistenza umana.

All’interno del discorso filosofico e morale delle *Operette* sono due le prose che tracciano le linee essenziali del rapporto problematico e critico tra Leopardi e la scienza (o la pseudo-scienza), sanzionando e ridicolizzando, fra l’altro, l’idea di ‘macchina’ e di progresso tecnologico come elemento essenziale della civilizzazione umana: il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*³ e la *Proposta di premi fatta dall’Accademia dei Sillografi*.⁴

Le prose raccontano l’una, la visione ‘rovesciata’ dell’esistenza dal punto di vista del non-vivente, attraverso la voce di un *Coro di morti* imbalsamati nello studio di un anatomista del Seicento; l’altra, il problema dell’automazione delle vite umane nell’Ottocento e la conseguente sconfessione della civiltà delle macchine, per voce di un gruppo di fittizi scrittori accademici. Lo stile satirico e allegorico trae

¹ G. LEOPARDI, *Operette morali del conte Giacomo Leopardi*, Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827, rispettivamente 163-171, e 35-40.

² Riguarda soprattutto il Novecento, ma fornisce utili informazioni anche per il secolo precedente, il saggio di S. ZANGRANDI, *Il dottor Menghi & Co. Scienziati pazzi nella narrativa italiana del XX secolo*, «Griseldaonline», 12 (2012), <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9304/9142> (10/12/2020).

³ Il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* fu composto a Recanati dal 16 al 23 agosto del 1824, ma già buona parte dei contenuti della prosa furono preparati tra l’ottobre del 1820 e l’ottobre del 1821.

⁴ Ivi, 78-81. Per un maggiore approfondimento consultare G. PANIZZA, *Giacomo Leopardi, “Proposta di premi fatta dall’Accademia dei Sillografi (Operette Morali, IV)*, in C. CARUSO – W. SPAGGIARI (eds.), *Filologia e Storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, 425-433.

ispirazione dai *Dialoghi* di Luciano, determinando nella narrazione di *Ruysch* e della *Proposta* un linguaggio ironico, con elementi grotteschi e macabri.⁵

L'uomo di scienza folle o almeno sconclusionato e irrazionale delle narrative ottocentesche è perlopiù riconducibile, nell'accezione comune, allo stereotipo di un intelletto altamente specializzato. Si tratta di un soggetto fuori dalle righe, un individuo estroso e bizzarro che spesso fa uso di una tecnologia del tutto immaginaria per sostenere sperimentazioni atipiche, talvolta perverse.⁶ Leopardi sembra conferire questi caratteri, almeno in parte, a Federico Ruysch, protagonista dell'omonima operetta – nella realtà storica anatomista e medico legale olandese vissuto nel Seicento,⁷ uomo di scienza avvezzo all'osservazione diretta di fenomeni empirici –, per proporre in un'ottica straniata l'idea della morte come evento naturale, un *exitus* che comporta la cessazione delle sensazioni, l'affievolimento dei sensi, l'assestarsi di corpo ed anima in quel languido torpore che è paradossalmente simile al piacere.

1. Collezioni macabre e cori di mummie: il dottor Ruysch alla scoperta del senso della vita e della morte

Lo scienziato Ruysch viene descritto insieme alle sue mummie nel suo 'laboratorio di cadaveri' ove, in piena età barocca, mette in pratica studi personali sulla conservazione dei corpi, preservandoli dalla corruzione, iniettando liquidi e cere colorate nei vasi sanguigni, prelevando e preparando campioni di organi con non comune maestria, essiccandoli, insufflandoli e raffreddandoli per mantenerne vive forma e fattezze, dopo avervi applicato preparati alcolici.⁸ «Artista del macabro» e dell'«orripilante», come viene definito da Giuseppe Lauriello,⁹ l'abile Ruysch si fa creatore di un museo di corpi che sembrano vivi, sia per il colorito che per la morbidezza e il dinamismo, rispondendo appieno al gusto di un'epoca barocca orientata al bizzarro e all'insolito, al lugubre e al raccapricciante, in aperta opposizione alla struttura statica delle forme rinascimentali. La sua collezione di mummie, conosciuta e stimata dal De Fontenelle, viene apprezzata anche da Pietro il Grande di Russia che la acquisterà nel 1717 per trasferirla presso l'Accademia di Scienze della città di San Pietroburgo.¹⁰

⁵ LUCIANUS, *Dialoghi degli dei. Dialoghi marini. Dialoghi dei morti*, traduzione e note di S. Tusciano, Milano, BUR, 2002.

⁶ Cfr. L. GARLASCHELLI, A. CARRER, *Scienziati pazzi. Quando la ricerca sconfina nella follia*, Roma, Carocci, 2017, p. 13.

⁷ Frederik Ruysch (Aia, 1638 - Amsterdam, 1731) fu farmacista nel 1661 e medico a Leida nel 1664, dove frequentò gli studi anatomici del maestro Johannes van Horne (1621-1670) e fu lettore di anatomia presso la corporazione municipale dei chirurghi di Amsterdam nel 1666. Noto soprattutto per la sua abilità tecnica nelle operazioni settorie, perfezionate anche grazie agli studi del suo conterraneo e coevo Jan Swammerdam (1637-1680), Ruysch ha lasciato una serie di *Observationes* che rappresentano la testimonianza evidente dei progressi realizzati nella pratica medica anatomica dell'epoca. *Observationes medico-practicae ruyschianae quas speciminis inauguralis medici loco annuente inchoyta facultate medica in antiquissima ac celeberrima universitate vindobonensi proponit Franciscus Weiss, neostadio-silesius. Disputabitur in Universitatis palatio, Dies mensis MDCCLXXXVIII. Vindobonae Literis Geroldianis, 1778.* Cfr. G. LAURIELLO, *Grandezza e drammi nella letteratura italiana: un percorso medico-psicologico*, Napoli, Giuseppe De Nicola, 2019, 129-132.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, 130.

¹⁰ Le credenze legate alla resurrezione eterna affondano le proprie radici nelle tecniche di imbalsamazione praticate dalla civiltà egizia. La collezione di cadaveri di Ruysch, alla quale lo scienziato abbinava anche conchiglie e piante trattate con la stessa tecnica utilizzata per i corpi, rese il suo studio una delle più grandi meraviglie dei Paesi Bassi, tanto da destare l'ammirazione dello Zar di Russia Pietro il Grande che la acquistò

Ruysch è un anatomista che applica le nozioni di una disciplina allora nascente quale la fisiologia; scienziato atipico che lavora sull'imbalsamazione di cadaveri e di scheletri di cui riesce a preservare le sembianze di «persone vigorose con espressioni tormentate».¹¹ «Mentre l'interesse dell'anatomista rinascimentale è rivolto alla “forma”, nel senso che vede l'organo nella sua struttura statica, il medico seicentesco bada alla “funzione”, cioè al dinamismo vitale», sostiene Lauriello, tanto che «[d]a questa nuova visione nascono una serie di metodiche audaci di ricerca che sulla scorta di ipotesi rivoluzionarie cercano di spiegare i meccanismi funzionali: sezioni e asportazioni di organi, iniezioni e allacciature di vasi sanguigni, recisioni di nervi [...]».¹²

Il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, seguendo il noto discorso critico bachtiniano, presenta la cosiddetta ‘osservazione dall’alto’ tipica della satira menippea, nella quale le proporzioni dei fenomeni della vita, una volta osservati, mutano bruscamente, realizzando una sorta di ‘vita all’incontrario’ o di ‘mondo alla rovescia’.¹³ Nel *Ruysch* il tema della morte, e in particolare il tema del trapasso, vengono trattati come esperienze positive, legate al piacere piuttosto che al dolore, e questo ribaltamento avviene proprio durante l'interazione fra lo scienziato e le sue ‘invenzioni’, le mummie animate con cui intesse un dialogo paradossale.

Tema caro alla filosofia di matrice epicurea, ma anche a quella naturalistica che fa riferimento all'*Histoire naturelle de l'Homme* di Buffon,¹⁴ la teoria leopardiana del piacere anticipa il conforto di quella «insensibilità illimitata e perpetua» donata dalla morte e già accennata da Leopardi in alcune pagine dello *Zibaldone*.¹⁵ Le riflessioni sul piacere¹⁶ ritornano ora nella descrizione del *Coro dei morti*,¹⁷ intonato

nel 1717. Ruysch, ormai ottantenne, diede inizio ad una seconda collezione che avrebbe portato a compimento ad oltre novant'anni nel 1731, data della sua morte ad Amsterdam.

¹¹ G. LAURIELLO, *Il dolore e la morte. Leopardi e le mummie di Ruysch*, “Pneumorama”, 42, XII, 1 (2006), 54-57; 56. «A differenza delle mummie egiziane che hanno l'aspetto della morte, i suoi preparati sembrano vivi, conservando i corpi il colorito, la morbidezza e l'atteggiamento dinamico: cadaveri e scheletri dall'aspetto di persone vigorose con espressioni tormentate, fazzoletti e drappaggi fatti di intestini, di omenti e di mesenterii, rami e sterpi realizzati con arborizzazioni vascolari solidificate, questi sono i frutti delle sue procedure». *Ibidem* Gli esperimenti messi in atto da Federico Ruysch sono per lo più esperimenti anatomici frutto di preparati misconosciuti, che sono stati identificati da alcuni studiosi in una mistura di sangue di maiale rappreso, di pigmento blu di Prussia e di ossido mercurico.

¹² *Ibidem*

¹³ M. BACHTIN, *Dostoevski. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, 149-152.

¹⁴ G. L. L. BUFFON, comte de, *Storia naturale, generale e particolare del Sig. Conte di Buffon*, voll. 59, Venezia, Dalle stampe della Fratelli Bassaglia, a spese di Antonio Zatta, 1782-1791.

¹⁵ «Io, bene spesso trovandomi in gravi travagli o corporali o morali, ho desiderato non solamente il riposo, ma la mia anima senza sforzo, e senza eroismo, si compiaceva naturalmente nell'idea di un'insensibilità illimitata e perpetua, di un riposo, di una continua inazione dell'anima e del corpo [...]. E moltissimi malati, non eroi né coraggiosi, anzi timidissimi, hanno desiderato e desiderano la morte in mezzo ai grandi dolori, e sentono un riposo in quell'idea [...]». G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2015, 3 voll., v. I., 292.

¹⁶ «Tant'è, il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere è piuttosto una privazione o una depressione di sentimento che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo. Egli è quasi un'imitazione dell'insensibilità e della morte, un accostarsi più che si possa allo stato contrario alla vita e alla privazione di essa, perché la vita p. sua natura è dolore. Onde è piacevole l'esserne privato in quanta parte si può, senza dolore e senz'altro patimento che nasca o sia annesso a questa privazione», G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, vol. II, 2627.

¹⁷ G. LONARDI, *Il coro dei morti nel sistema poetico leopardiano: fra intenzione antica e modello cinquecentesco*, in AA. VV., *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, 665-679; L. FELICI, *Il teatro della mente. Il Dialogo di Federico Ruysch e delle mummie*, in AA. VV., *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 2008, 141-151.

dalle mummie nel Ruysch leopardiano. Ridestatesi dal sonno profondo della morte nell'anno grande e matematico (ovvero in quel momento in cui i pianeti si ritrovano nella stessa posizione in cui ebbe inizio il loro moto), i defunti hanno il permesso di cantare e di parlare per lo spazio di un quarto d'ora.

Sarà allora che, in un'atmosfera solenne, animata dalle voci dei morti sorprese a declamare versi sul destino che accomuna i viventi ai non viventi, verrà svelata allo scienziato olandese la teoria sull'impossibilità della conoscenza del principio che governa la natura: «Cosa arcana e stupenda. / Oggi è la vita al pensiero nostro, e tale / qual de' vivi al pensiero l'ignota morte appar [...]».¹⁸

Sulle prime il bizzarro imbalsamatore leopardiano sembra sorprendersi e aver paura dello strano fenomeno che si sta verificando nel suo laboratorio nel cuore della notte, tanto da sudare freddo per lo spavento:

RUYSCH *fuori dello studio, guardando per lo spiraglio 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.»¹⁹

La paura che tiene inchiodato Ruysch al letto in un primo momento è tale da convincerlo a credere di aver creato un modo per risvegliare realmente le mummie, infondendo nelle loro membra un fluido vitale. Entrato in conflitto con la sua stessa invenzione, lo scienziato si alza e si affaccia 'in scena', dando l'*incipit* ad un dialogo diretto con i morti che gli consente di verificare di persona i risultati della sua straordinaria, per quanto bizzarra scoperta:

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 al letto? Chiamare aiuto per paura de' morti, non mi sta bene. Via, facciamoci coraggio, e proviamo un poco di far paura a loro.²⁰

Il contrasto tra il linguaggio del coro e il *Dialogo* fa venir fuori il carattere vero del Ruysch leopardiano, personaggio stravagante e tronfio, in grado di creare geniali composizioni macabre di mummie, ma che 'suda freddo' per lo spavento nel constatare che i 'suoi' morti hanno osato addirittura intonare un canto; quei morti che, sebbene siano stati da lui stesso mummificati e quindi preservati dalla corruzione, sono in un certo qual modo 'resuscitati', sfuggendogli di mano:

Entrando. Figliuoli, a che giuoco giochiamo? non vi ricordate di essere morti? che è questo baccano? Forse vi siete insuperbiti per la visita dello Czar, e vi pensate di non essere più soggetti alle leggi di prima? Io m'immagino che abbiate avuto intenzione di far da burla, e non da vero. Se siete risuscitati, me ne rallegro con voi; ma non ho tanto, che io possa far le spese ai vivi, come ai morti; e però levatevi di casa mia.²¹

La stravaganza di Ruysch, che si esprime nell'assurdo colloquiare con non viventi, è l'aspetto più significativo di un'operetta imperniata sul terrore grottesco e ridicolo della morte e delle mummie,

¹⁸ G. LEOPARDI, *Operette...*, 164.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, 164-165.

considerate in un primo momento quali esseri mostruosi: «Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue da bere; chè io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio, come vi sono stato liberale di quel finto, che vi ho messo nelle vene».²²

Ruysch si sente padrone e responsabile della sua creazione e sa bene di non aver iniettato realmente del sangue nelle vene delle sue creature, ma piuttosto una sostanza conservante; eppure, in preda ad elucubrazioni e a fantasticherie mentali che assumono toni via via sempre più paradossali e burleschi, crede di parlare con ‘non vivi’, ovvero con ‘non morti’.

Lo scienziato seicentesco, dunque, entrato in conflitto con la sua stessa invenzione, manifesta un chiaro timore del potere occulto della natura, che negli stessi anni si esprime in un’altra figura di ‘non morto’, la ‘creatura’ di Victor Frankenstein, creato nel 1817 da Mary Shelley.²³ L’incontro inusuale con le mummie cantanti si collega però forse in modo più diretto ad un episodio analogo che appartiene alla letteratura classica e alla scena orripilante descritta da Lucano nel VI libro del *Bellum civile*, quando la maga Eritto, consultata da Sesto Pompeo, resuscita per un breve periodo di tempo un soldato per fargli predire le future sorti della guerra.

Il tono leopardiano è in ogni caso diverso, pacato, e dal grottesco iniziale approda ad un momento di riflessione razionale, per quanto in sé paradossale: la mummia di Ruysch interrogata dallo scienziato dichiara, insieme agli altri morti, di non aver provato nulla nel momento del trapasso e di aver conservato della vita un ricordo confuso, come dopo il risveglio da un lungo letargo. Dal punto di vista ‘straniato’ della morte la vita è qualcosa di insignificante, e il passaggio da una condizione all’altra piuttosto piacevole che doloroso.²⁴ Questa è la verità che il *revenant*, risorto nel *Dialogo*, rivela a Ruysch, assolvendo ad un’analogia funzione predittiva rispetto al soldato di Luciano, ma con una più precisa e pregnante valenza: la mummia non rivela le sorti di un evento limitato, ma svela l’entità e il senso del trapasso, un’esperienza universale, comune ad ogni individuo.

Non è però grazie a Ruysch che i morti risorgono, e non è lo scienziato a determinare lo svolgersi di un fenomeno fisico che avviene contemporaneamente in tutto il mondo:

RUYSCH. Dunque che è questa fantasia che vi è nata adesso, di cantare? MORTO. Poco fa, sulla mezza notte appunto, si è compiuto per la prima volta quell’anno grande e matematico, di cui gli antichi scrivono tante cose; e questa similmente è la prima volta che i morti parlano. E non solo noi, ma in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mare, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qualunque luogo si trovano, tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita.²⁵

²² G. LEOPARDI, *Operette...*, 165.

²³ Non si vuole certo proporre una derivazione del Ruysch dal capolavoro di Mary Shelley, pubblicato anonimo nel 1818, per i tipi della casa editrice londinese Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, poi ripresentato al pubblico in una nuova edizione nel 1831, ma tradotto e diffuso in Italia solo nel 1944, da Ranieri Cochetti per la casa editrice Donatello De Luigi. Del romanzo esiste anche una versione francese del 1821, ma non si sa se Leopardi abbia avuto accesso all’opera: M. SHELLEY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne, dédié à William Godwin, auteur de La justice politique, de Caleb Williams, etc.*, traduit de l’anglais par J. S., tome troisième, Paris, Chez Corréard, 1821. Si intende in questa sede solo individuare un clima culturale comune, nel quale l’invenzione stravagante poteva condurre, nei mondi possibili della letteratura, a forzare il limite fra vita e morte. Il tema dello stregone che non controlla i suoi poteri era comunque diffuso nella tradizione letteraria italiana, si pensi ad esempio al mago Atlante del *Furioso* di Ariosto.

²⁴ «Dunque che cosa è la morte, se non dolore», domanda Federico Ruysch; «Piuttosto piacere che altro», risponde il morto interpellato. Ivi, 169.

²⁵ G. LEOPARDI, *Operette...*, 165.

Lo scienziato è, nell'operetta di Leopardi, soltanto il testimone di un fenomeno che si sta verificando ovunque; il poeta si serve dunque di Ruysch come di un semplice strumento per chiarire al lettore la grande rivelazione della naturalità e piacevolezza della morte rispetto alla vita, e dell'inesistente valore di quest'ultima. Sembra che Ruysch abbia creato un'invenzione che va contro le regole dell'esistenza, perché le sue mummie appaiono vive; lo scienziato ha però commesso un errore, non tanto di superbia, quanto di mancata comprensione della realtà, poiché il fenomeno non è dovuto ai suoi preparati, essendo comune al mondo intero.

Il Ruysch leopardiano è in sostanza un personaggio conflittuale e ambivalente: è l'esatta antitesi dello scienziato tradizionale, perché non si limita a svolgere il classico compito di sostenitore del progresso, osa sfidare gli umani limiti e si crede onnipotente avendo creato delle mummie così perfette da simulare la vita; ma diventa infine spettatore passivo del prodigio, terrorizzato dal fatto che la sua stessa invenzione gli si possa rivoltare contro. L'operetta ribalta quindi la narrativa vulgata dello scienziato/stregone, tormentato dalle sue scoperte; il personaggio di Ruysch ridicolo e grottesco, rivela la propria inanità e 'sciocchezza', poiché non comprende neanche quali siano le esatte conseguenze del suo operato. Leopardi, come sempre avviene nelle *Operette morali*, stravolge i *topoi* narrativi della tradizione, degradando l'immagine dello scienziato e criticando in tal modo le pretese della scienza di interpretare i misteri dell'universo. Ad essa è negata, nell'elaborazione letteraria, qualunque grandezza, anche oscura; persino la possibilità di peccare di *hybris*.

2. L'Accademia dei Sillografi e l'assurda proposta di premi tra ironia e paradossi

L'interesse per la scienza e la lettura del *Ragguaglio di un'adunanza dell'Accademia dei Pittagorici*, pubblicato da Ugo Foscolo negli *Annali di scienze e lettere* del 1810, rappresentano la molla che spinge Leopardi a scrivere un'altra tra le prose più originali e argute delle *Operette*: la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*,²⁶ composta tra il 22 e il 25 febbraio del 1824. L'operetta richiama in parte i *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613) di Traiano Boccalini,²⁷ ma perlopiù si rivolge ad un oggetto moderno, ovvero a quel dominio della tecnologia sugli uomini di cui l'autore osserva il fatale e prepotente imporsi nella sua epoca.

La *Proposta* è una satira nei confronti della meccanicizzazione della vita, della letteratura e di quella civiltà delle macchine ritenuta dai moderni fonte di progresso e di felicità per gli uomini.

Leopardi fa parlare in terza persona un'Accademia immaginaria, l'Accademia dei Sillografi (denominazione che nell'antica Grecia veniva attribuita agli autori di 'silloi' o poesie burlesche e parodiche); il circolo di intellettuali, convinto che il progresso della tecnica possa estendersi anche alle cose spirituali, indice un insolito concorso che promette premi consistenti a chi riesca ad inventare tre macchine che riproducano, rispettivamente, la prima l'amico perfetto, la seconda un uomo artificiale in grado di realizzare opere virtuose e magnanime e la terza la donna ideale, moglie fedele e devota, oltre che garante della felicità coniugale, rispondendo così alla descrizione che ne fa Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano*.²⁸

²⁶ G. LEOPARDI, *Operette...*, 35-40.

²⁷ T. BOCCALINI, *De ragguagli di Parnaso*, Aicurzio, Gruppo editoriale Castel Negrino, 2006.

²⁸ Nel libro III del *Cortegiano*, il Castiglione fa dire a Giuliano: «Dirò di questa donna eccellente, come io la vorrei, e formata ch'io l'averò a modo mio, non potendo poi averne altra, terrolla come mia, a guisa di Pigmalione». Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, 1960, p. 250.

Come nel precedente dialogo l'intento di realizzare una sorta di satira del progresso scientifico aveva spinto Leopardi a scegliere come protagonista il grottesco scienziato olandese Ruysch, così nella *Proposta* si serve della figura dei Sillografi, autori di opere burlesche, per ridicolizzare alcuni aspetti della progressiva meccanicizzazione del mondo che investe anche le opere letterarie.²⁹

Leopardi è consapevole che la misera condizione di infelicità umana è stata accentuata proprio dal progresso tecnologico che, tramite lo sviluppo civile, ha contribuito notevolmente al distacco dell'uomo dalla natura, all'allontanamento dalle illusioni che davano senso e valore alla vita e alla conseguente impossibilità di sfuggire al dolore e alla noia. Leopardi intende ridicolizzare la pretesa degli uomini di risolvere con la tecnologia e con le macchine le proprie imperfezioni e la negatività della propria esistenza; il riso nasce dal contrasto esistente tra la sostenutezza del bando accademico e la beffa che esso contiene. L'argomentazione della *Proposta* è enunciata attraverso la voce diretta dell'Accademia, narratore investito del ruolo di giudice supremo di un concorso a premi; il bando è scritto in uno stile dal tono classicheggiante, organizzato secondo le linee di una costruzione sintattica complessa che propone un uso frequente di gerundi e fa spazio, a detta di Marco Antonio Bazzocchi, ad un nuovo genere letterario: il genere del 'bando di concorso' emanato, appunto, da una finta istituzione sostenuta da soggetti giudicanti rivestiti di un ruolo intellettuale e accademico.³⁰

L'Accademia dei Sillografi attendendo di continuo, secondo il suo principale istituto, a procurare con ogni suo sforzo l'utilità comune, e stimando niuna cosa essere più conforme a questo proposito che aiutare e promuovere gli andamenti e le inclinazioni *del fortunato secolo in cui siamo*, come dice un poeta illustre; ha tolto a considerare diligentemente le qualità e l'indole del nostro tempo, e dopo lungo e maturo esame si è risolta di poterlo chiamare l'età delle macchine, non solo perché gli uomini di oggi procedono e vivono forse più meccanicamente di tutti i passati, ma eziandio per rispetto al grandissimo numero delle macchine inventate di fresco ed accomodate o che si vanno tutto il giorno trovando e accomodando a tanti e così vari esercizi, che oramai non gli uomini, ma le macchine, si può dire, trattano le cose umane e fanno le opere della vita.³¹

Nell'universo fittizio dell'operetta le regole sembrano stabilirle i Sillografi, che assumono un tono quasi drammatico, ma è chiaro che Leopardi utilizza la parodia per capovolgere dall'interno i termini della questione: «Ora, a giudizio di molti savi, la vita umana si è un giuoco».³² L'obiettivo è, invece, del tutto serio: quello di ridimensionare l'entusiasmo attribuito dai contemporanei al potere della scienza, chiarendo che le sfere corporee e materiali e quella prettamente spirituale e immaginativa non possono essere manipolate da alcuna invenzione umana, perché nessuna macchina potrà mai risolvere i problemi dell'esistenza dando luogo a qualcosa di perfetto.

I toni ironicamente seri dei Sillografi evidenziano il paradosso del ritenere che gli automi possano sostituire i valori e i sentimenti umani, facendo le veci del buon amico, dell'uomo magnanimo e della donna ideale; in realtà sono la morte della creatività umana e la satira della letteratura e di tutti i suoi

²⁹ La tematica dell'automa e la posizione antimacchinistica di Leopardi vengono sottolineate da L. NERI, *Macchine per giuoco nella Proposta di Leopardi*, «Enthymema», XVII (2017), 205-212 e in A. Campana, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia UP, 2008, 329-359. Per ulteriori approfondimenti sulla posizione leopardiana in merito al rapporto tra scienze e filosofia della natura cfr. G. POLIZZI, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, Roma, Carocci, 2003.

³⁰ Cfr. anche M. A. BAZZOCCHI, *Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2008, 103.

³¹ G. LEOPARDI, *Operette...*, 35.

³² G. LEOPARDI, *Operette...*, 38.

profondi contenuti a trovare la loro apoteosi nella *Proposta*, un'operetta che sottolinea in maniera esasperata le operazioni di meccanizzazione e le conseguenze che ne derivano:³³

L'una si è che ella confida dovere in successo di tempo gli uffici e gli usi delle macchine venire a comprendere oltre alle cose materiali, anche le spirituali; onde nella guisa che per virtù di esse macchine siamo già liberi e sicuri dalle offese dei fulmini e delle grandini, e da molti simili mali e spaventati, così di mano in mano si abbiano a ritrovare, per modo di esempio (e facciasi grazia alla novità dei nomi), qualche parainvidia, qualche paracalunnie o paraperfidi o parafrodi; qualche filo di salute o altro inferno che ci scampi dall'egoismo, dal predominio della mediocrità, dalla prospera fortuna degli'insensati, de' ribaldi e de' vili, dalla universale noncuranza e dalla miseria de' saggi, de' costumati e de' magnanimi, e dagli altri sì fatti incomodi, i quali da parecchi secoli in qua sono manco possibili a distornare che già non furono gli effetti dei fulmini e delle grandini.³⁴

Il concetto di macchina viene così inglobato nella polemica del poeta contro il progresso, come si evince anche nei versi della *Palinodia al marchese Gino Capponi*: «E le macchine al cielo emulatrici / Crebbero, e tanto cresceranno al tempo / Che seguirà».³⁵ Leopardi si serve, in sostanza della voce dei Sillografi per confermare la sua totale mancanza di entusiasmo verso quelle sperimentazioni scientifiche che, non tenendo conto dell'esperienza e della storia, hanno portato ad una meccanizzazione della vita e della letteratura.³⁶ Il superamento della critica al meccanicismo puro si estende alla presunzione del genere umano dell'epoca, di quel «secol superbo e sciocco»,³⁷ il cui ottimismo e la cui autocelebrazione viene irrisa dalla satira leopardiana. L'originalità della prosa della *Proposta*, come ben sottolinea Neri, sta nel fatto che il poeta si serve proprio del registro della serietà di un concorso a premi bandito da un'Accademia per mettere in atto una parodia del mito dell'umana perfezione e lo fa utilizzando una sintassi ricca di negazioni e antitesi dalla quale emerge la sua totale sfiducia nei rapporti tra gli individui.³⁸

La morte dell'amicizia e dell'amore, la fine degli ideali che avevano reso virtuoso l'uomo antico, trova il suo compimento nell'operetta, che vedrà «il secolo delle macchine» sostituire l'amico leale con un «automato», un essere meccanico nato da fonti letterarie, l'uomo virtuoso e magnanimo con un «uomo artificiale e a vapore, atto e ordinato a fare opere virtuose e magnanime» e la donna fedele con una macchina che «debbe essere disposta a fare gli uffici di una donna conforme a quella immaginata».³⁹

I toni irrisori e ironici del discorso si estendono anche ai premi promessi ai vincitori: una medaglia d'oro del peso di cinquecento zecchini recante le effigi di Oreste e Pilade e l'iscrizione «Primo verificatore delle favole antiche»⁴⁰ al primo classificato; al secondo una medaglia d'oro del peso di quattrocentocinquanta zecchini con la figurazione simbolica dell'età dell'oro sul *recto* e sul verso il nome dell'inventore con le parole virgiliane: «*Quo ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo*: Col

³³ C. DE CAPRIO, *L'antitesi naturale/artificiale e la Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, in AA. VV., *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Atti del Convegno internazionale. Napoli 17-19 dicembre 1998, editore Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale 2000 (stampa 2001), pp. 331-343.

³⁴ G. LEOPARDI, *Operette...*, 36.

³⁵ G. LEOPARDI, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Torino, Unione tipografico-editrice, 1984, 364.

³⁶ L. NERI, *Macchine...*, 207.

³⁷ Cfr. i vv. 52-53 de *La ginestra, o il fiore del deserto*, in G. LEOPARDI, *Opere...*, 387.

³⁸ G. PANIZZA, *Giacomo Leopardi... Per la struttura sintattica dell'Operetta*, cfr. R. TESI, *Pluralità di stili e sintassi del periodo nelle Operette morali di Giacomo Leopardi (III)*, «Lingua nostra», LI.1 (marzo 1990), 9-13.

³⁹ G. LEOPARDI, *Operette...*, 39.

⁴⁰ Ivi, 39.

quale primieramente l'età del ferro cesserà e quella dell'oro sorgerà in tutto il mondo».41 Infine, una medaglia d'oro del peso di cinquecento zecchini al terzo, portante su un lato l'immagine dell'araba fenice del Metastasio e, sull'altro il nome del premiato con la scritta «inventore delle donne fedeli e della felicità coniugale».42

La conclusione della *Proposta* vuole che il fondo per i premi da destinarsi alle tre invenzioni si costituisca con tre 'asini d'oro' (e qui l'allusione è al greco Apuleio, autore del *Metamorphoseon libri XI* o *Asino d'oro*, al volgarizzamento che di quest'opera ne fece il Firenzuola e all'*Asino* o *Asino d'oro*, poema satirico incompiuto di Machiavelli), venendosi così a ribaltare, comicamente, la ricerca dell'uomo-macchina perfetto promossa dagli Accademici:

L'Accademia ha decretato che alle spese che occorreranno per questi premi, suppliscasi con quanto fu ritrovato nella sacchetta di Diogene, stato segretario di essa Accademia, o con uno dei tre asini d'oro che furono di tre Accademici sillografi, cioè a dire di Apuleio, del Firenzuola e del Macchiavelli; tutte le quali robe pervennero ai Sillografi per testamento dei suddetti, come si legge nella storia dell'Accademia.43

A proposito della terza macchina atta alla costruzione della donna fedele, si ripresenta nell'operetta la tendenza, già chiara nella *Storia del genere umano*,44 ad identificare la felicità suprema dell'uomo con l'amore ricambiato per una donna perfetta in quanto a virtù e a bellezza. Chiara l'allusione al mito di Pigmalione, autore di una donna fabbricata «colle proprie mani»,45 oltre agli echi delle *Metamorfosi* ovidiane e, lo si è già detto, del *Cortegiano*; la fattura dell'amico perfetto attinge invece soprattutto ai trattati di Cicerone. È significativa l'evidenza che le tre invenzioni, l'amico vero e sincero, l'uomo virtuoso e magnanimo e la donna fedele e perfetta, frutto dei valori che erano appartenuti all'antichità, siano nell'operetta degradati allo stato di automi privi di linfa vitale, di eroismo, di lealtà, di passione, di amore, in sostanza privi di quei sentimenti che avevano rappresentato proprio l'emblema e i tratti distintivi delle civiltà passate.

In questo mondo coltissimo ma devitalizzato, i Sillografi celebrano dunque allegramente la morte della creatività e dell'individualità, riducendo tutto ad arido meccanismo.

Conclusione

Lo scienziato pazzo Ruysch, creatore di mummie 'viventi' e i Sillografi, costruttori di automi che pretendono di sostituire i sentimenti dell'uomo, cercano di fornire una spiegazione plausibile ai quesiti più insondabili dell'esistenza umana: da un lato la presenza della morte, dall'altro il senso dello scorrere del tempo che non conduce, secondo il pensiero leopardiano, al progresso né, soprattutto, alla felicità dell'uomo.

Non resta allora che proiettare le immagini delle macchine nel luogo del sarcasmo e di un'ironia che coinvolge non solo il mondo polveroso delle Accademie, ma anche quello tronfio della scienza

41 *Ibidem*.

42 *Ivi*, 40.

43 *Ibidem*.

44 *Ivi*, 1-21.

45 *Ivi*, 40.

intesa nelle sue accezioni più moderne, finendo con l'esternare di entrambi il loro aspetto paradossale e fittizio.⁴⁶

⁴⁶ L. NERI, *Macchine...*, 206.