

PERCORSI DI LETTURA TRA OPERETTE MORALI E FRANKENSTEIN

ABSTRACT: The article undertakes a reading of Mary Shelley's *Frankenstein*, and Leopardi's *Operette morali* (in particular «Il dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie» and «Dialogo della Natura e di un Islandese»). Three main aspects are explored, suggesting an affinity between the two works: the importance of contemporary scientific research, and the Modern Prometheus in *Frankenstein* 1818, and in the «Ruysch»; the innovative use in both works of accounts of scientific expeditions in the Seventeenth- and Eighteenth century; and the dialogue between Creator and Creature as expressed through *Frankenstein's* Monster/Creature, and the Islandese.

KEYWORDS: Prometheus, Creature, Monster, Maternity, Mummy, Vitalism, Scientific expeditions.

PAROLE-CHIAVE: Prometeo, creatura, maternità, mostro, mummia, vitalismo, spedizioni scientifiche.

L'accostamento tra alcune delle *Operette morali*, e il romanzo di Mary Shelley *Frankenstein or the Modern Prometheus*, di certo potrebbe apparire improbabile, se non addirittura azzardato. Nonostante le vite di Leopardi e degli Shelley si siano sfiorate in maniera allettante,¹ la loro scrittura – lo sappiamo ormai per certo - non si è intersecata né tramite letture né tantomeno tramite contatti diretti. Tuttavia, la loro contemporaneità sulla scena europea ci incoraggia a porci delle domande sulla portata, e la natura, delle reazioni al medesimo clima filosofico intellettuale, e alle soluzioni di natura letteraria, da parte di autori geograficamente e culturalmente molto diversi. Ciò ci sembra importante soprattutto per una collocazione di Leopardi nel quadro europeo che è tuttora in fase di definizione. Resa difficoltosa dall'idea di una particolarissima liminalità del suo percorso rispetto ad un più grande, e vasto, contesto europeo generalmente (e, ormai lo sappiamo, spesso imprecisamente) definito come romantico, la 'differenza' di Leopardi di cui si è tanto discusso (un'idea giustificata dall'inegabile specificità, e unicità della sua opera) è troppo spesso risultata in una sfortunata assenza. Leopardi non è stato semplicemente dimenticato negli altri paesi europei, soprattutto quelli di lingua inglese, non è mai stato davvero conosciuto – o ri-conosciuto – appieno come figura portante dei primi decenni dell'ottocento europeo. Per questa ragione, una strategia di accostamento, piuttosto che di confronto, o di dimostrabile influenza, ci sembra più consona per ricercare una gravidanza, per così dire *in absentia*, del discorso leopardiano, tramite un dialogo tra testi che nella loro contemporaneità non hanno mai dialogato direttamente. Una strategia di questo tipo rischia deliberatamente quello che potremmo chiamare un "accostamento ingiudizioso"² – un accostamento cioè che implica l'instaurazione di un dialogo critico

¹ A Pisa (città molto amata da Giacomo e da Shelley, ma detestata da Mary), a distanza di sette anni, attraverso l'amicizia comune con Lady Mountcashell (la Signora Mason), padrona di casa dell'Accademia dei Lunatici (ed ex-allieva di Mary Wollstonecraft), e con Andrea Vacca Berlinghieri, il brillante medico e chirurgo pisano, che per caso si trova a diventare medico curante dell'una e dell'altro.

² Sono grata ad Alessandra Aloisi di aver mi suggerito questa definizione.

che si interroga in maniera obliqua, e diffusiva, determinati universi culturali tanto attraverso la differenza, quanto (spesso insospettate) vicinanze.

Deliberatamente ingiudiziosa è allora la lettura di due opere che, pur estremamente diverse tra loro, si impegnano in una polemica ‘inattuale’ contro una modernità perturbante guidata dalla cultura scientifica del loro tempo, e che su quell’inattualità, sul controcorrente a cui si affidano, costruiscono le proprie originalissime – e diversissime - soluzioni narrative.

L'accostamento procede secondo le seguenti aree di riflessione. Innanzitutto, il mito di Prometeo, e la sua manifestazione “moderna”, ispirata dagli sviluppi scientifici impegnati nella ridefinizione delle condizioni di “vita” e “morte”. Si prenderà in considerazione l'importanza della letteratura di divulgazione scientifica quale punto di riferimento per entrambi gli autori, e di specifiche personalità del campo scientifico a cui essi improntano i propri protagonisti, Viktor Frankenstein (e la sua Creatura), e Federico Ruysch. In secondo luogo, l'accostamento tra *Frankenstein* e *Il dialogo della Natura e di un Islandese* rivela l'uso strumentale dei racconti di viaggio e di esplorazione nelle descrizioni del paesaggio in direzione polemicamente anti-sublime. In terzo luogo, si suggerisce come nei dialoghi tra i nuovi “Creatori” Frankenstein, e Ruysch (e in Leopardi, la Natura stessa) il messaggio dolente e affranto del genere umano venga affidato all'eloquenza contro natura delle proprie Creature, che divengono così i veri protagonisti del racconto.

1. Il *Frankenstein* del 1818, e la scienza radicale

Sarà opportuno cominciare giustificando la scelta della versione di *Frankenstein* del 1818 per la nostra analisi. Come scrive la studiosa Marilyn Butler, infatti:

An urgent, unusual, brilliantly-imagined earlier book has been neutered or at best over-freighted with inessential additions. The newsworthiness of this novel meant that after publication text and authors were subjected to outside pressures which have little to do with aesthetics, and make it hard to say that it was she who changed her mind.³

Per Butler, il romanzo più aderente al contesto intellettuale e scientifico a cui si rivolge Mary, - e perciò a mio avviso il più rilevante per un confronto con le *Operette*, non è dunque la versione del 1831, la più conosciuta e in un certo senso più influente (soprattutto per quanto riguarda le centinaia di filiazioni tra letteratura e cinema *horror*). Questo *Frankenstein*, che l'autrice nella sua Prefazione sostiene di non aver modificato che stilisticamente, rappresenta in realtà una vera e propria castrazione del testo originale,

³ BUTLER 1993a, p. 404.

che appesantisce la storia di inutili aggiunte. La cosiddetta terza edizione di *Frankenstein*⁴ è un libro in realtà interamente diverso dal primo, perché nel pentimento finale del protagonista ci fa sospettare in Mary un drastico cambiamento di idee. Per Butler, però, la causa di questa ‘virata’ in direzione pietistico-conservatrice va trovata nella pressione esercitata dalla reazione di un’opinione pubblica ostile, guidata in primo piano dalla *Quarterly Review*, la più importante rivista culturale del tempo – anglicana, conservatrice e pro-governativa – che già dal 1817 reclamava un giro di vite per la censura della stampa radicale e, nel 1819, la reintroduzione dell’accusa di bestemmia contro le opere religiosamente e politicamente irriverenti. Butler, che ha scritto probabilmente il saggio più incisivo e innovativo sul rapporto tra Mary Shelley e la scienza del suo tempo,⁵ sottolinea come primi lettori non avrebbero certo scorto nel romanzo intenzioni allegoriche di natura rivoluzionaria o morale, ma piuttosto avrebbero sospettato l’intenzione, da parte dell’autrice, di promuovere «favourite projects and passions of the times». Tra questi progetti è prominente il dibattito sulla «teoria della vita»,⁶ che si rivela la fonte più importante del romanzo. Il dibattito «vitalista» sull’origine della vita esplose tra due docenti del Royal College of Surgeons, John Abernethy e il giovane collega William Lawrence, amico degli Shelley e medico curante di Percy. È a questo dibattito, ampiamente documentato al di fuori dell’accademia da conferenze pubbliche, dimostrazioni, ma soprattutto alla stampa divulgativa, che il romanzo di Mary deve la costruzione della figura di Viktor e del contesto scientifico che lo determina.

Tra le fonti identificate da Butler c’è la già menzionata *Quarterly Review* che, soprattutto negli anni tra il 1816 e il 1818, aveva pubblicato articoli divulgativi su argomenti quali elettricità, magnetismo, vivisezione ed esplorazione polare. Il dibattito si era svolto principalmente tra le due figure più influenti della medicina del tempo, i citati John Abernethy e William Lawrence. Abernethy aveva tenuto nel 1814 una serie di lezioni⁷ sulla «Teoria della Vita» nel diplomatico tentativo di appianare i contrasti montanti con i colleghi più materialisti e di evitare così uno scontro frontale con la chiesa anglicana sulle implicazioni della ricerca anatomica e delle scoperte nel campo dell’elettricità voltaica e galvanica.

⁴ Del romanzo di Mary Shelley esistono numerose versioni ed edizioni. Per un elenco dettagliato si può consultare ROBINSON 2000. La prima versione (o Ur-text) risale al 1816; la seconda consta di un romanzo in due volumi scritto tra l’agosto 1816 e l’aprile 1817, ora raccolto in *The Frankenstein Notebooks: A Facsimile of Mary Shelley’s Manuscript Novel, 1816-1817 (with alterations in the hand of Percy Bysshe Shelley) as it survives in Draft and Fair Copy deposited by Lord Abinger in the Bodleian Library*, Oxford, ed. Charles E. Robinson, parts 1 and 2, New York, Garland 1996 Shelley 1996a); vi è poi la versione del 1818 (SHELLEY 1818) cui si fa riferimento in questo studio; una seconda edizione del 1823, con correzioni e varianti apportate dal padre William Godwin, pubblicato a Londra da G. e W.B. Whitaker; e la terza edizione in volume singolo (SHELLEY 1831) con correzioni sostanziali, e una prefazione siglata dall’autrice. La prefazione all’edizione del 1818, anonima, era stata in realtà scritta da Percy Bysshe Shelley. La ristampa della prima edizione nel Novecento avviene nel 1982, a cura di James Rieger (SHELLEY 1982) e poi con la importante curatela di Marilyn Butler, per Oxford University Press 1993 (SHELLEY 1993); l’edizione critica a cura di J. Paul Hunter uscita per Norton nel 1996 ora 2012 (SHELLEY 2012) include una scelta di saggi e appendici di grande importanza e utilità. Le citazioni da *Frankenstein* in questo studio sono tratte dall’edizione critica Norton.

⁵ Apparso dapprima sul *Times Literary Supplement* del 9 aprile 1993 con il titolo «Frankenstein and Radical Science» rielaborato per l’Introduzione a Shelley 1993, ed incluso nella sua forma originale in SHELLEY 2012 (pp. 404-16).

⁶ BUTLER 1993a, p. 405.

⁷ Le «Hunterian Lectures» così chiamate in onore dello scopritore della circolazione sanguigna, lo scozzese John Hunter (1728-1793), maestro e mentore di Abernethy.

Ispirandosi ai maestri della generazione precedente, quali Humprey Davy e John Hunter, Abernethy sosteneva che il principio vitale («life principle») dovesse essere considerato non qualcosa di inerente alle sostanze organiche in sé, ma come un “di più”, («superadded»), appunto forse addirittura un fluido non dissimile dall’elettricità, creando così una specie di correlativo dell’idea dell’esistenza di un agente esterno responsabile dell’esistenza di un’Anima immortale. William Lawrence, medico personale di Percy Bysshe Shelley – vicino al gruppo che includeva Mary, ma anche Peacock, Hunt e Byron, e nominato secondo Professor al Royal College of Surgeons – si era scagliato contro questa visione «spiritualizzata», opponendovi un «aggressivo materialismo», ispirato, tra gli altri, dalle idee rivoluzionarie dei francesi Georges Cuvier e M.F.X. Bichat.⁸ Nella sua seconda lezione, *On Life*,⁹ tenuta nel 1815 (e di certo seguita dagli Shelley) Lawrence aveva sferrato un colpo allo spiritualismo antropocentrico di Abernethy e dei suoi sostenitori, demolendo innanzitutto l’idea che tra vita umana e vita animale esista una differenza sostanziale, e difendendo un approccio comparatista nello studio dell’anatomia e della biologia. In secondo luogo, aveva affermato l’inscindibilità di ogni organismo vivente dal proprio principio animatore; e, in terzo luogo, che l’approccio scientifico non poteva che essere fermamente radicato nell’osservazione sistematica del comportamento di tutti gli organismi viventi. Ergo: non vi è nulla di più fuorviante che associare alla scintilla elettrica una scintilla vitale ad essa estranea. Di fatto, questo forte scetticismo aveva finito per smascherare tutte le pretese delle ricerche nel campo dell’elettricità – voltaica in particolare –, che famosi personaggi quali Aldini¹⁰ avevano dimostrato con teatrale bravura di fronte al pubblico londinese (che anche in questo caso aveva di certo contato gli Shelley e il loro circolo).

Per Lawrence, e per i suoi seguaci materialisti, affrontare l’idea di Vita in maniera astratta, cioè lontano dall’applicazione sistematica della ricerca biologica, non porta a nulla. Il principio vitale va ricercato nell’organico: e forse non sarà mai concesso, sostiene Lawrence, identificarlo. Ma ciò che sarà possibile è imparare, attraverso l’osservazione scientifica, il funzionamento di tutto ciò che è organico (funzione, materia, sono termini introdotti da Cuvier e Bichat).¹¹ Finora, conclude Lawrence, «we have not been able to catch nature in the act».¹²

Questo dibattito, sostiene Butler, ha un impatto fondamentale su come Mary si sarebbe posta nei confronti della ricerca scientifica nel suo romanzo. La virulenza e l’aggressività, ma soprattutto l’arroganza esibite da entrambe le parti ispira la figura di Viktor in egual misura. Non solo, ma la natura

⁸ Jean Léopold Nicolas Frédéric Cuvier (1769-1832), naturalista promotore dell’approccio comparatistico nelle scienze naturali; e Marie François Xavier Bichat (1771-1802), influente anatomista e patologo.

⁹ La prima lezione era stata un’introduzione all’anatomia comparata, poi confluita, assieme alle altre lezioni tenute al Royal College, nel suo libro *Lectures on Physiology, Zoology and the Natural History of Man* che sarebbe uscito nel 1819.

¹⁰ Giovanni Aldini (1762-1834), successe allo zio Luigi Galvani alla cattedra di Fisica dell’Università di Bologna nel 1798, diede lezioni pubbliche al *Royal College of Surgeons* nel 1803. Aldini aveva conosciuto e frequentato Godwin.

¹¹ «To find origins, to observe living bodies in the moment of their formation...when matter may be supposed to receive the stamp of life...». SHELLEY 1993b, p. XIX.

¹² BUTLER 1993a.

della sua ricerca, le idee che lo guidano, riflettono, come sottolinea Butler, in maniera massiccia (e contraddittoria) le posizioni di Abernethy e di Lawrence. L'esperienza di Viktor all'università di Ingolstadt rivela il suo aderire a letture ormai superate: la sua venerazione per Cornelius Agrippa, Alberto Magno, e Paracelso (appartenenti cioè ad una scienza spiritualizzante ormai superata) diviene oggetto di derisione da parte dei suoi nuovi insegnanti, e dichiarata «nonsense».¹³ «The ancient teachers of this science [...] promised impossibilities, and performed nothing» sostiene nel romanzo M. Waldman, che incarna la visione «moderna» di Lawrence. «The modern masters» spiega a Viktor, promettono ben poco, si sporcano le mani, si rovinano gli occhi al microscopio, ma in realtà hanno fatto miracoli. «They penetrate into the recesses of nature, and shew [sic] how she works in her hiding places. They ascend into the heavens; they have discovered how the blood circulates, and the nature of the air we breathe» (p. 29). Le allusioni a William Harvey (1578-1657) scopritore della circolazione sanguigna (1628) e a Robert Boyle (1627-1691) scopritore della legge omonima sulla natura dei gas, sono chiarissime. Viktor, più Abernethy che Lawrence, non rinuncia alla possibilità di (ri-)creare la vita, dirigendo i propri sforzi esclusivamente a quello scopo. Alla domanda «da dove procede la vita?»¹⁴ segue uno studio matto e disperatissimo condotto non secondo i metodi laurentiani «moderni», ma segreto, quasi mistico, e tuttavia guidato da un'inconfondibile *hybris* che molto ricorda, come sostiene Butler, l'arroganza di Lawrence:

A mind of moderate capacity, which closely pursues one study, must infallibly arrive at great proficiency in that study; and I, who continually sought the attainment of one object of pursuit, and was solely wrapt up in this, improved so rapidly.... (p. 31).

Ed è la stessa *hybris* a fargli esclamare, ancora agli inizi dei propri esperimenti, di aver scoperto la causa della creazione della vita, e dichiarare (in maniera assolutamente contraddittoria) di esser capace di animare la materia insensibile: «I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter».¹⁵ L'illuminazione giunge come una luce improvvisa, meravigliosa e insieme semplice, che lo rende quasi ubriaco rivelandogli l'enormità del compito che gli sta davanti. Il paradosso è evidente. La luce – tradizionalmente simbolo di ispirazione – è anche quella della scintilla elettrica, *wonder* dell'immaginario romantico¹⁶ – e la sua provenienza tuttavia dubbia: «Some miracle might have produced it, yet the stages [...] were distinct and probable» (p. 32). Il primo tentativo fallisce e Viktor è ricacciato nell'oscurità e nelle sue oscure pratiche quasi da alchimista: si trasforma in ladro di tombe (come i *grave*

¹³ «The professor [M. Krempe] stared “Have you” he said “really spent time in studying such nonsense? [...] I little expected in this enlightened and scientific age to find a disciple of Albertus Magnus and Paracelsus. My dear Sir, you must begin your studies anew”». SHELLEY 2012, p. 27.

¹⁴ «Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed?». Ivi, p. 31.

¹⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶ Mi ispirò qui allo splendido libro di Richard Holmes, HOLMES 2008.

robbers di terrificante reputazione nella Edimburgo del Settecento) e il suo laboratorio è descritto da Mary con toni “gotici” e divertito gusto satirico:¹⁷

I collected bones from charnel houses; and disturbed with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame. In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house [...] I kept my workshop of filthy creation. [...] The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials; and often did my human nature turn with loathing from my occupation. (p. 34)

Il momento del successo – che segue al deterioramento fisico dello stesso Viktor – è tutt’altro che luminoso, anzi delude con il suo anticlimax. In una squallida notte di novembre, Viktor, raccolti i suoi strumenti (non sappiamo quali, ma molto probabilmente si tratta di strumentazione elettrica), tenta di infondere («infuse») una scintilla di vita nella cosa inanime ai suoi piedi («into the lifeless thing that lay at my feet» (p. 35)). Dobbiamo ricordare che il ricordo di quel momento appartiene al racconto di Viktor al Capitano Walton ed è inevitabilmente pregno di quello che Viktor stesso chiama il suo «moralizing», il suo patetico senno di poi. Ed è nella penombra, non in un’apoteosi di luce e splendore, che scorge «the dull yellow eye of the creature open». Si tratta di una «catastrofe», giacché il nuovo essere, che avrebbe dovuto essere bello («I had selected his features as beautiful») è invece mostruoso («hideous») nello stesso modo in cui lo è una *mummia* («A mummy endued with animation could not be so hideous as that wretch» (p. 35)). Venuta dalla morte, la Creatura non è dunque nemmeno “viva” nel senso più profondo, e completo, del termine – e difatti lo diventerà solo a posteriori, una volta abbandonata e costretta ad intraprendere un faticoso cammino dall’essere “di natura”, nudo, e incapace di pensiero o parola, all’essere pensante e parlante. La scintilla tanto ricercata (la vita) e la scintilla-meccanismo (il misterioso principio vitale) non coincidono. L’una rimane ineludibilmente “altra” dalla mera animazione, la seconda un grossolano strumento nelle mani di una razza immatura e arrogante. Viene da ricordare ciò che sostiene Momo nell’operetta *La scommessa di Prometeo*, a proposito del dono del fuoco agli umani: per Momo, questo serve solo a far bollire pignatte nelle quali cucinare i propri simili, non dono ma, come ha suggerito Alberto Folin, una *techné* che conduce ad un «tragico disincanto».¹⁸

Mary costruisce dunque questo suo Prometeo in aperta opposizione ai suoi contemporanei, inclusi Byron e lo stesso Shelley. Il suo non è l’eroe libertario e iconoclasta a cui si atteggia, ma piuttosto un apprendista stregone (Butler), incapace di comprendere, o di prevedere, le conseguenze delle proprie azioni ed essenzialmente ignorante di ciò che «vita» possa significare per la Creatura che ha creato.

¹⁷ Nelle numerose versioni cinematografiche, questa è una scena centrale, grandemente amplificata ed esagerata, ma essenzialmente fedele al romanzo anche nella sua grandiosa goticità.

¹⁸ FOLIN 1998, p. 405.

Paradossalmente, inoltre, questa sua inanità lo rimpicciolisce di fronte alla tragica figura della Creatura, che diviene così il vero eroe del racconto.

2. Un Prometeo *sui generis*: Federico Ruysch

Un nuovo Prometeo sminuito e ridotto a macchietta da *Grand Guignol* è Federico Ruysch, che la satira leopardiana smaschera come inventore di una pratica scientifica priva di senso: preservare il corpo morto in vista di un quantomai fantomatico futuro di ritorno alla vita. Dunque non il Prometeo della *Scommessa*, come ha segnalato Alberto Folin,¹⁹ ma un'altra figura più «corposamente “moderna”» permette a Leopardi di esplorare la verità distruttiva della modernità su vita e morte. Pressoché tutti i personaggi legati alla scienza nelle *Operette* sembrano peccare di un ironico incurabile ottimismo, diciamo pure di «astrattismo» nell'accezione usata da Lawrence. Le assurde proposte dell'Accademia dei Sillografi nell'eponima operetta scavalcano la possibilità di una nuova creazione della vita umana promuovendo «macchine» che riescano finalmente a raggiungere la perfezione preclusa agli uomini, dato che la filosofia (la «metafisica») ha incontestabilmente disperato «di potersi mai curare i difetti del genere umano».²⁰ Nel discorso leopardiano si tratta di un'altra invenzione inutile. Lo scienziato (il «fisico») nel *Dialogo di un Fisico e un Metafisico* è colto nel momento della scoperta del rimedio alla caducità della vita, che la allungherà per altri che «vivranno lungo tempo», li renderà «eterni» e concederà loro l'immortalità. Vanaglorioso e francamente ingenuo, tanto da apparire stupido, convinto che comunque la vita sia un bene («un bene da se medesima»), il Fisico non si rende conto di aver affrontato il problema sbagliato. Come gli fa osservare il Metafisico, «se la vita non è felice, che fino ad ora non è stata, meglio ci torna averla breve che lunga». Come osserva Maria Conforti, l'interesse di Leopardi per il dibattito sulla vita, per la paradossale e assurda pretesa di allungarla tramite scoperte scientifiche che eliminino le cause che portano alla morte fino a sfidare la morte stessa, risale al 1820, quando, cominciando ad interessarsi all'opera del medico tedesco Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836), gli dedica una ormai famosa nota dello *Zibaldone*.²¹ Ed è proprio il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* (1824) ad affrontare l'assurdo, affidando ai Morti non semplicemente il compito di rassicurare il timoroso scienziato sull'assenza di dolore nel trapasso dalla vita alla morte, ma bensì affidando al grande *Coro* la rivelazione di una vita quale ricordo lontano e confuso, e certo non rimpianta. È inoltre il *Ruysch* a rivelare la conoscenza profonda del pensiero scientifico settecentesco da parte di Leopardi, così come la sua rilevanza per le *Operette*. Come scrive Conforti:

¹⁹ Ivi, p. 406.

²⁰ LEOPARDI 2008.

²¹ *Zib.* 3509 e sgg.

Il revival settecentesco del tema della *prolongatio vitae*, la conservazione e il mantenimento in condizioni ottimali del corpo vivente, era connesso con il contemporaneo sviluppo delle tecniche di conservazione di una vasta gamma di composti organici.²²

In particolare, la preservazione della materia organica per scopi di ricerca inerenti all'anatomia umana aveva condotto a un'intensa sperimentazione:

Nel corso del Settecento aveva [...] avuto grande sviluppo, soprattutto in Inghilterra, la ricerca sulle tecniche di conservazione del corpo morto e sulla mummificazione, pratiche con risvolti di tipo didattico, soprattutto in ambito chirurgico, ma dotate di effetti di grande spettacolarità.

Il secolo aveva così conosciuto una vera e propria mania... per l'imbalsamazione e le mummie, rafforzata nei primi dell'Ottocento dall'irruzione sulla scena europea dell'Egitto napoleonico.²³

È con queste premesse, delle quali Leopardi aveva piena conoscenza, che viene alla luce il *Ruysch*, concepito nel corso delle molte conversazioni sulla scienza condotte l'amico fraterno e medico personale Francesco Puccinotti.²⁴

Come Hunter e Davy, e lo stesso Lawrence, anche Frederik Ruysch è un personaggio monumentale nella storia della scienza tra Seicento e Settecento. Celebrato in tutta Europa per le influenti ricerche di fisiologia, condotte secondo un rigoroso metodo deduttivo che anticipa quello di Lawrence e dei suoi contemporanei di quasi un secolo, le sue numerose scoperte legate al sistema linfatico, ma anche alla circolazione sanguigna e al funzionamento muscolare, furono oscurate tuttavia dal suo ruolo nella scoperta di un sistema di preservazione dei corpi che – come vedremo – lo avrebbe portato a sviluppi certamente eccentrici e insoliti per uno scienziato. Leopardi ne viene a conoscenza dapprima tramite il saggio di Fontenelle *Éloge de M. Ruysch*,²⁵ a sua volta basato su una *Historia vitae et meritorum Frederici Ruysch* (1728) del medico e studioso tedesco Johann Friedrich Schreiber,²⁶ che di Ruysch era stato allievo. Se Harvey aveva scoperto la circolazione sanguigna e il funzionamento del cuore – attraverso tecniche che oggi ancora suscitano orrore e disapprovazione, quali la vivisezione – il problema per le ricerche anatomiche rimaneva quello della deteriorazione dei materiali organici dopo la morte. L'olandese Ruysch (1638-1731) era stato collega del biologo Jan Swammerdam (1637-1680), egli stesso pioniere nella ricerca dei fluidi conservanti. In precedenza, mercurio, latte, inchiostro e altri liquidi colorati erano stati usati per mettere in evidenza la rete di vene e capillari; la scoperta di Swammerdam era stata quella

²² CONFORTI 2001.

²³ CONFORTI 2010.

²⁴ Per i rapporti di Leopardi con la medicina si veda BENVENUTI 1997.

²⁵ *Éloge de M. Ruysch*, dans *Histoire de l'Académie royale des sciences – Année 1731*, chez Panckoucke, Paris, 1764, p. 100-109..

²⁶ Johann Friedrich Schreiber (1702-1760), citato in KOIJMANS 2011; quest'ultimo testo rimane il più autorevole studio biografico dello scienziato olandese.

di iniettare cera calda, ma a quanto pare la formula di Ruysch aveva superato questo sistema a tal punto, che il suo inventore sosteneva di poter quasi *riportare reperti e cadaveri ad una convincente parvenza di vita*.²⁷

È importante a questo punto esaminare come Fontenelle presenti quest'idea nel suo *Elogio*:

Tous ces morts sans desséchement apparent, sans rides, avec un teint fleuri, et des membres souples, étoient presque des *ressuscités*; ils ne paroissent qu'*endormis, tout prêts à parler*, quand ils se réveilleorient.

Fontenelle sembra suggerire, forse involontariamente, che la preparazione anatomica delle mummie possa in realtà essere in funzione di un futuro in cui esse *si risveglieranno*, nonostante la rassicurazione che «en parlant de ses découvertes, ils ne se regarde que comme l'Instrument, dont il a plus à Dieu de se servir, pour manifester au genre humain des vérités utiles, et ce ton si humble & si Chrétien». È probabilmente questa idea – legata all'ambizione non solo di preservare la vita, ma di preservarne il principio stesso, che permetterà di ricrearla – a colpire Leopardi in tutta la sua potenziale assurdità. Ruysch è dunque investito egli stesso di una *hybris* che Fontenelle gli nega e, come Viktor, viene costretto a dialogare con le sue Creature. Ma andiamo con ordine.

Il secondo fatto che deve aver colpito Leopardi – probabilmente non senza provocarne l'ilarità – è l'aspetto di Ruysch in quanto imprenditore di sé stesso. Ruysch è descritto da Schreiber, e da Fontenelle, come un uomo pratico, venuto su dalla gavetta della *farmacopoeia* (i suoi inizi sono nella modesta pratica di apotecario, che tuttavia lo porterà a diventare anche uno dei grandi studiosi di botanica). La sua attività di ricercatore rimane quella di «rendere visibile ciò che non lo è» nel corpo umano, i suoi funzionamenti interni, e la creazione di reperti anatomici dedicati allo studio dell'anatomia umana rappresentano, come sottolinea Kooijman, un vero e proprio repertorio museale teso a sostenere lo studio dell'anatomia con lo scopo di aumentare la conoscenza della struttura e del funzionamento dell'organismo umano. Ed ecco dunque la collezione delle sue «composizioni», che viene aperta al pubblico nel 1685. Come Leopardi chiaramente dimostra di sapere, la collezione cattura l'attenzione dello Czar Pietro I, che la acquista e la fa trasportare a San Pietroburgo.²⁸ Di certo Puccinotti ne doveva essere a conoscenza: infatti, è proprio lui a correggere Leopardi riguardo al suo «Ruischio»: non si tratta di mummie ma ciò che in «linguaggio scientifico si direbbero preparazioni

²⁷ Anche per questo si veda soprattutto KOOIJMANS 2011.

²⁸ Nel 1716 lo Czar Pietro I acquistava per 30.000 fiorini olandesi l'intera collezione (duemila preparazioni di embriologia e anatomia; 1179 reperti di mammiferi, rettili, insetti, e 259 uccelli; erbari ecc.) per la *Kunstammer* creata dal sovrano nel 1714. La collezione si trova tuttora nel museo pietroburghese, anche se severamente danneggiata durante la rivoluzione, e durante la seconda guerra mondiale, e ridotta a soli 916 reperti, in http://www.kunstkamera.ru/en/museum/kunst_hist/5/5_2/ (data di consultazione: 29 luglio 2019). Si veda anche Dave Mazierski, «The Cabinet of Federick Ruysch and the Kunstkamera of Peter the Great: Past and Present», in *Journal of Biocommunication*, vol. 38, 2012, www.jbiocommunication.org (data di consultazione: 29 luglio 2019).

anatomiche».²⁹ Ciò che ci sembra più importante ancora è poi il fatto che la collezione di Ruysch precede di poco un grande passo avanti compiuto nella didattica dell'anatomia, ovvero lo sviluppo di gabinetti anatomici che non usano più reperti autentici, ma artefatti che ne riproducono le fattezze con straordinaria accuratezza. Del resto, nel 1825 Puccinotti era stato nominato alla cattedra di Medicina presso l'Università di Macerata, la quale vantava moderne strutture, inclusi un gabinetto anatomico e una raccolta di ceroplastiche.³⁰ Va aggiunto inoltre che già nel Settecento numerosi gabinetti anatomici erano nati nelle principali città italiane dotate di una scuola di medicina. Gli sviluppi della scienza contemporanea a Leopardi affermano infatti la dimensione assolutamente non sentimentale dello studio dell'anatomia e sanciscono (anche se solo in parte) l'approccio sistematico, senza illusioni o promesse, sostenuto da Lawrence e dai maestri di Viktor a Ingolstadt.

Un'aura dunque di altri tempi circonda Ruysch e le sue Mummie, ed è, tra le altre, proprio la parola «mummie» a crearla. Nonostante la precisazione di Puccinotti, Leopardi non si corregge. Proprio l'entusiasmo per l'egittologia, certo non sorprendente data la passione di Leopardi per l'antichità, con la passione leopardiana per l'antichità, abbia influenzato la creazione di queste creature.³¹ Mary Shelley stessa, come abbiamo sottolineato in precedenza, descrive la Creatura come assomigliante a una «mummia». Come osserva Anne K. Mellor, Mary poteva aver visto esempi di mummie egiziane al British Museum, dove già dal 1790 si era iniziato a sbendarle e a esibirle, ma forse anche durante la sua visita al Louvre nel 1814, dove erano esibiti reperti raccolti durante la campagna napoleonica.³²

Quanto produttiva può essere la traccia egiziana per Leopardi? Non abbiamo prove che ne avesse mai vista una, anche se l'amico Puccinotti di certo sì, e potrebbe averglieste descritte. Gli stessi reportage apparsi sulle riviste a sua disposizione recarono di certo – come sottolineano Giorgio e Paola Cosmacini – notizie delle vicende avventurose di Luigi Belzoni e del «medico delle mummie» Augustus Bozzi Granville³³ (il quale tra l'altro aveva fatto uso, come Ruysch, della pratica della imbalsamazione, iniettando nei vasi sanguigni una particolare soluzione conservante). Inoltre, Leopardi doveva essere al corrente di come Erodoto e, molto più tardi, Diodoro Siculo e Strabone avessero parlato di mummie nelle loro opere. Tuttavia è proprio nel XVII secolo che, come precisano i Cosmacini:

muta il significato lessicale di questo reperto singolare e muta altresì l'interesse che il reperto in quanto tale suscita, non più rivolto al suo utilizzo parcellare, ma alla comprensione della sua totalità

²⁹ Inciso aggiunto all'edizione delle *Operette* del 1834.

³⁰ Annali di Storia delle Università Italiane, 2009, in http://www.cisui.unibo.it/annali/13/testi/15Cingolani_Froldi_Spagnolo_testo.htm (data di consultazione: 28 luglio 2019). Tra i ben trentanove musei creati tra il 1739 e il 1800 vanno ricordati il noto Museo della Specola di Firenze e la Camera anatomica commissionata da Benedetto XIV, ora dedicata a Luigi Cattaneo, e parte del Polo Museale dell'Università di Bologna.

³¹ MELOSI 2008.

³² MELLOR 2001, p. 485. Anne K. Mellor, «Frankenstein, Racial Science, and the Yellow Peril», in *Frankenstein*, cit., pp. 481-90.

³³ COSMACINI 2012.

semantica: la mummia, nella sua interezza, diventa oggetto di una ricerca che dà inizio ad un nuovo percorso conoscitivo.

Mi sembra comunque probabile che alla fonte della scelta del termine «mummia» stia anche l'opposizione di Leopardi al linguaggio «preciso» della scienza, che, utilizzato parodisticamente, va a contribuire all'atmosfera "gotica" e misteriosa in cui i Morti intonano il loro canto e in cui Ruysch si aggira a sua volta come un personaggio da *film noir*, e le cui domande smascherano una serie di essenziali fraintendimenti. Senza contare il fatto che nell'immaginario gotico la mummia rappresenta una delle personificazioni più terrificanti della morte.

Come per Mary Shelley, anche per Leopardi allora l'invenzione narrativa ha alla sua origine idee scientifiche ben precise e riferimenti culturali legati a pratiche sperimentali che ruotano attorno alla morte e alla vita. Il mito di Prometeo viene stravolto da una satira graffiante. A differenza di Viktor Frankenstein, il Ruysch leopardiano è però una figura apertamente comica, se non ridicola. Leopardi lo rappresenta nella sua casa, svegliato dai Morti che «cantano come galli». Il movimento narrativo ci regala uno dei momenti più ilari della scrittura leopardiana: l'anatomista olandese si reca nel silenzio notturno a spiare «per gli spiragli dell'uscio» del proprio studio e prende spavento di fronte all'avvenimento che – se ci pensiamo bene – è implicito, segretamente concepito come possibile: il risveglio dalla morte. La reazione di Ruysch è comica, ma possiede lo stesso valore dello sconcerto di Viktor di fronte alla «cosa» che ha creato. La baldanza di Ruysch – che chiaramente non è in controllo della situazione – è assurda quanto le sue domande tese a cercare una rassicurazione: che la morte non è dolorosa, che è solo oblio. La dignità, ma anche l'amnesia devastante dei morti, fanno da contrappunto alla situazione comica. Questo moderno Prometeo – un po' banale, un po' affarista, con la casa sopra la bottega, e chiaramente non tormentato dalla propria coscienza – è privato della propria storia di uomo di scienza (che Fontenelle aveva invece elogiato abbondantemente) e la sua opera – peraltro antiquata e già superata – si autodichiara come depositaria solo di perdita e di accorata nostalgia per una vita che tragicamente non sa ricordare. Se Ruysch aveva nutrito ambizioni di gloria, come Viktor, esse vengono a scadere al livello di mero "successo".

Se il sottotitolo di «Moderno Prometeo» per l'opera di Mary Shelley è dunque profondamente ironico nei confronti di un mito che, dal Paradiso perduto di Milton, era giunto all'immaginario romantico e aveva trovato una propria *straniata* modernità nel Faust goethiano e negli eroi di Byron e dello stesso Shelley,³⁴ ironico è davvero anche il rovesciamento dell'ethos scientifico della conoscenza e competenza del Ruysch leopardiano. Entrambi sono incapaci di superare e controllare l'*hybris* che li guida, e tragicomici nella loro goffa manipolazione di strumenti che nulla a che fare hanno con il segreto della vita. Soprattutto, né l'uno né l'altro sono in grado di riconoscere la sofferenza di quegli

³⁴ Cfr. il *Prometheus Unbound*, peraltro molto amato da Mary, che registra nel suo diario di averlo riletto proprio durante la composizione di *Frankenstein*.

esseri ai quali “magnanimamente”, e per sete di gloria, desiderano elargire il frutto – distorto, mostruoso – della loro ambizione.

Non sfuggirà però l'essenziale differenza tra le due posizioni di Shelley e Leopardi, che risiede nella “desiderabilità” della vita da parte delle vittime involontarie di tale *hybris*. Per la Creatura shelleyana, nonostante l'accusa mossa a Viktor di averle imposto la vita, questa diviene comunque invece desiderabile. La scoperta della natura, e degli esseri umani, nonostante le amare delusioni che ne conseguono, sono fonte di gioia, e di piacere, e di desiderio, al punto dal far desiderare alla Creatura una compagna simile a sé, in una fantasia di un Eden in cui entrambi possano vivere indisturbati. Se anche per le mummie di Ruysch, per le quali alla sepoltura si è sostituito il corpo immobilizzato nel tempo, si tratta di un'imposizione, esse comunque vivono in un'assenza di ricordo, e dunque di desiderio di vita. L'ethos shelleyano ha al suo centro il corpo che nasce (anche se si tratta di una ri-nascita di frammenti che la vita l'avevano conosciuta separatamente); nel *Ruysch* il corpo rinasce, ma ambisce alla morte.

3. Viaggiatori in fuga

Il secondo aspetto che ci si propone di esplorare in questa nostra lettura riguarda i dialoghi instaurati da entrambi gli autori tra “creatori” e “creature”, nei capitoli III-IX del romanzo shelleyano e nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*. È tuttavia dall'ambientazione di tali dialoghi che vogliamo iniziare, in quanto ci permette di sottolineare l'importanza, in entrambi i casi, dell'influenza di un'altra, parallela passione scientifica dell'inizio dell'Ottocento: i viaggi d'esplorazione. Un altro personaggio di *Frankenstein*, vero alter-ego di Viktor e protagonista del fondamentale *sub-plot* del romanzo (di cui non è purtroppo possibile occuparsi qui direttamente) è il Capitano Walton. Il racconto della sua esplorazione tra i ghiacci dell'Artico trova ispirazione sempre nella prolifica *Quarterly Review*, che nel 1817 dedica una *Memoir* al Capitano James Burney, che aveva viaggiato con James Cook attraverso gli Stretti di Bering.³⁵ Per Leopardi – che ne viene ispirato, come suggerisce Laura Melosi, per il personaggio dell'Islandese – la fonte è invece il resoconto dei viaggi avventurosi di John Ross e William Parry,³⁶ di cui era giunta notizia in Italia tramite l'*Antologia Vieusseux*, che ne aveva pubblicati i dettagli. Leopardi, lettore attento, ne parla in un appunto dello *Zibaldone* del 29 gennaio 1824:³⁷ «Notizia del secondo viaggio (1821-3) e ritorno del Cap. Parry, estratta dalla gazzetta letteraria di Londra del 25 Ott e dell'1 Nov 1824, nell'Antologia di Firenze num. 36, p. 120» (*Zib.* 29. Gen. 1824).

³⁵ BUTLER 1993b, p. XXXIV. Butler sottolinea anche che una delle ragioni scientifiche a monte di questi viaggi intrapresi dalla marina britannica, prima e dopo il conflitto napoleonico, riguardava il concetto del polo magnetico come fonte di un fluido simile a quello scoperto da Volta e Galvani. Ma non sono solo fonti scientifiche o divulgative a nutrire l'immaginario di entrambi gli autori. Importanti sono infatti, per Mary, i riferimenti a Coleridge, in particolare a *The Rime of the Ancient Mariner* (che aveva sentito recitare dalla voce del poeta a casa del padre).

³⁶ William Parry (poi Sir William Parry) nel 1819-1820 impegnato nella corsa al Polo, e scopritore del Passaggio a Nord-Ovest. I suoi tentativi ispirano anche la figura dell'alter-ego di Viktor, il Capitano Walton, che raccoglie Frankenstein fuggitivo e che finirà, egli stesso eroe prometeico, con il rimanere bloccato nei ghiacci del Polo.

³⁷ MELOSI 2008, p. 13.

Il primo incontro tra Frankenstein e la Creatura è inscenato sul *Mer de glace* sopra Chamonix: in un luogo cioè descritto e celebrato nei diari e nelle lettere (inclusi quelli degli Shelley, che infatti lo avevano visitato) di innumerevoli viaggiatori europei sulla strada del Grand Tour, e simbolo indiscusso del sublime burkiano di *wonder* e terrore. Viktor ricorda dapprima l'effetto di assoluta euforia suscitato in lui da una precedente visione del *Mer de glace*:

as I had endured myself to rain, moisture and cold, I resolved to go alone to the summit of Montanvert. I remembered the effect that the view of the tremendous and ever-moving glacier had produced upon my mind when I first saw it. It had then filled me with a sublime ecstasy that gave wings to the soul, and allowed it to soar from the obscure world to light and joy. The sight of the awful and majestic in nature had indeed always the effect of solemnizing my mind, and caused me to forget the passing cares of life.

Ma la situazione è cambiata. Soprattutto, sono diverse le condizioni emotive di Viktor, segnato dalle recenti esperienze di perdita della madre, e dell'assassinio da parte della Creatura del fratellino più giovane, ricordi di orrore e di morte, che ora lo inseguono senza tregua. Questa volta, il *Mer de glace* gli appare ben diverso, minaccioso e desolante:

It is a scene terrifically desolate. In a thousand spots the traces of the winter avalanche may be perceived, where trees lie broken and strewed on the ground; some entirely destroyed, others bent, leaning upon the jutting rocks of the mountain. [...] The path, as you ascend higher, is intersected by ravines of snow, down which stones continually roll from above; one of them is particularly dangerous, as the slightest sound, such as even speaking in a loud voice, produces a concussion of air sufficient to draw destruction upon the head of the speaker. The pines are not tall or luxuriant, but they are sombre, and add an air of severity to the scene. I looked on the valley beneath; vast mists were rising from the rivers which ran through it [...] while rain poured from the dark sky, and added to the melancholy impression I received from the objects around me. (p. 66)

La scena («awful», terribile e terrificante) lo porta ad una riflessione sulla natura umana che ci sembra degna di Leopardi: «Alas! Why does man boast of sensibilities superior to those apparent in the brute; it only renders them more necessary beings». «Necessary», e cioè bisognose, dipendenti da un ente superiore, prive di quelle doti che potrebbero renderle autosufficienti e dunque felici. E continua: «If our impulses were confined to hunger, thirst and desire, we might be nearly free; but now we are moved by every wind that blows. And a chance word or scene that that word may convey to us» (p. 66). L'Islandese di Leopardi, come sappiamo, e come vedremo, arriverà a conclusioni ben più estreme.

Una cornice desertica caratterizza anche l'incontro dell'Islandese con la sua nemesi. L'Islandese è un viaggiatore/esploratore di notevole esperienza: «corso per la maggior parte del mondo», ha anche visitato l'Isola di Pasqua (Leopardi aveva letto la traduzione italiana del volume di Jean-François La Pérouse de Galaup, sbarcato all'Isola di Pasqua nel 1785)³⁸ e nella sua fuga dalla causa principale dei propri affanni, cerca «quasi tutto il mondo», facendo «esperienza di quasi tutti i paesi» e sperimentando climi opposti ed estremi:

la lunghezza del verno, l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state [...] mi travagliavano di continuo; e il fuoco [...] m'inaridiva le carni e straziava gli occhi col fumo [...] le tempeste spaventevoli di mare e di terra, i ruggiti e le minacce del monte Ecla [...] non intermettevano mai di turbarmi. (p. 513)

io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi in ogni dove. [...] Talvolta io mi ho sentito crollare il tetto in sul capo per il gran carico della neve, tal altra per l'abbondanza delle piogge, la stessa terra, fendendosi, mi si è dileguata sotto ai piedi. (p. 515)

Se Viktor (e Walton) scoprono la terribilità della natura come un correlativo alla propria tempra «eroica», nessuno più dell'Islandese, e della Creatura stessa, vi riconoscono la sua inevitabile crudeltà. In questo, essi sembrano parlare proprio la stessa lingua:

My travels were long, and the suffering I endured intense. [...] Nature decayed around me, and the sun became heatless; rain and snow poured around me; mighty rivers were frozen: the surface of the earth was hard, and chill, and bare, and I found no shelter. (p. 98)

Entrambi gli autori smascherano la poetica romantica del sublime ribaltandone il fascino per il terribile in esperienza di viscerale terrore. Il ghiacciaio, il deserto, le foreste, da *topoi* di una sensibilità alla ricerca del nuovo, e dell'estremo, luoghi di scoperta e di *wonder*, vengono riportati alla loro esemplare fisicità sterile e mortifera. Qui, gli autori sembrano voler sottolineare, è la Natura al suo grado zero, originario e insieme apocalittico scenario dove la "vita" si dichiara quale *souffrance* – anche nei suoi paesaggi più belli, questa è la Natura che non si nasconde, come nel celeberrimo giardino leopardiano, dietro un volto «ridente», ma afferma invece brutalmente la sua affinità con un «ospitale» dove creature ferite si aggirano, menomate, e private dell'ultima consolazione, che è la morte stessa. Paradossalmente, questa dimensione primaria e denaturata in cui si muovono Frankenstein e la sua creazione, e l'Islandese in

³⁸ MELOSI 2008, p. 508.

fuga, trova nel Ruysch la sua controparte più estrema: il laboratorio in quanto luogo del post-umano, della separazione definitiva tra la Natura e la sua progenie.

4. Maternità negata, mostruosa progenie

Non può sfuggire, a questo punto, quanto le situazioni “fantastiche” offerte da tutte e tre le opere qui in esame, si reggano su una ipotesi ben precisa: la negazione della maternità femminile in quanto luogo elettivo della generazione vitale, e la trasformazione dell’“essere vivente” così creato, in “mostro”. L’eliminazione della maternità femminile tramite una tecnologia riproduttiva trova proprio in Frankenstein la sua prima immaginaria proiezione. Viktor crea una vita senza generarla: si serve di prodotti “naturalisti” (le parti del corpo selezionate per la loro perfezione e bellezza), e insieme di tecnologie quali l’elettricità (soggiogando ai propri fini, strumentalizzando, un altro fenomeno “naturale”). Così facendo, egli diviene “genitore”, madre e padre insieme. La Creatura “nasce” nel laboratorio, in un utero artificiale, dove è immerso in una specie di liquido amniotico. Tuttavia, essa nasce dalla morte, e la sua non è una rinascita, né tantomeno una resurrezione. Né le viene concesso di riprodursi: Viktor distruggerà infatti la “compagna” della Creatura, terrorizzato e rivoltato dall’idea di una nuova “razza” generata dal proprio errore.

L’invenzione di Ruysch non è estrema quanto quella di Viktor – ciò che gli interessa, come abbiamo visto, non è la ricreazione della vita, ma la preservazione del corpo, in attesa che la scienza perfezioni i propri strumenti, rendendo possibile riportare in vita (e auspicando un futuro di immortalità per la razza umana). Nel frattempo, la mummia-reperto scientifico (è importante che Leopardi, su precisazione dell’amico Puccinotti, specifichi la vera natura degli esseri cui si è ispirato) non è diversa dagli altri reperti raccolti da Ruysch (quello vero) nel suo Wunderkammern. La maternità femminile, anche in questo caso, è superata da una scienza che si arroga il diritto – e non solo gli strumenti – per “migliorarla”.

E arriviamo all’Islandese. Della rappresentazione della Natura in quanto “essere” di genere femminile – “una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi” – la critica ha parlato spesso. Si tratta di un essere ibrido – dato che non ha le dimensioni normali di un essere umano, ma è invece imparentata con giganti e gigantesse del mito classico, e della tradizione letteraria della prima modernità. In quanto tale, essa probabilmente condivide con essi – in potenza – modalità di generazione che di molto si allontanano dalla fisiologia del femminile. La maternità in quanto cura e protezione, che l’Islandese inutilmente agogna, è qui drasticamente negata in quanto estranea all’universo letto in chiave pre-darwiniana. Ma spingiamoci oltre. Quale tipo di Creatura può “nascere” da una simile maternità? Secondo la logica meccanicistica della Natura, qualsiasi essere da essa creato vi sottostà senza avanzare pretese. Tranne una, l’essere umano: anzi, l’essere

umano moderno, si è affrancato dalle sue origini antiche ed è divenuto un essere pensante e desiderante, consapevole della propria condizione, e perciò infelice. L'uomo moderno non è più l'uomo naturale: è diventato esso stesso un "mostro".

Queste creature ibride e mostruose, tuttavia non rappresentano più, nella modernità che annunciano e sfidano, semplicemente un avvertimento, o un monito (*monestrum-moneo*) come accadeva nel mito antico, o un simbolo/allegoria, come nel Rinascimento. Risultato di una epistemofilia che, come ci ricorda Rosi Braidotti, riflette tra le altre anche l'ansia del discorso scientifico nei confronti della riproduzione biologica, e del potere tutto materno della procreazione nelle società patriarcali,³⁹ esse assurgono al ruolo di significanti (*signifiers*) che minacciano norme e stabilità sociali e culturali. In particolare, la Creatura di Frankenstein e le mummie di Ruysch (e come abbiamo suggerito, lo stesso Islandese) sono figure al confine tra umano e non più umano, tra umano e organismo, e tra umano e macchina (come del resto le creature auspiccate dalla *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* già menzionata).

E tuttavia non è il loro *aspetto* ad impressionare maggiormente il lettore, bensì la loro eloquenza. In quanto creature immaginarie che nascono nel linguaggio, proprio in esso trovano, come suggerisce Peter Brooks riguardo alla Creatura di Frankenstein, la propria unica salvezza dall'ordine della logica visiva e immaginaria che le condanna ad essere viste, e dunque a incutere terrore e ribrezzo.⁴⁰ Frankenstein e le *Operette* oggetto di questo studio nque un esempio paradigmatico di una tensione tra sguardo e parola che mette in secondo piano l'immagine/monito a favore del linguaggio: quello che li ha creati (la parola dell'Autore), e quello tramite il quale essi comunicano la propria diversità, e la propria tragedia.

5. Un'eloquenza mostruosa

Il punto focale che abbiamo individuato nei testi oggetto, è dunque il dialogo tra una creatura sofferente, martoriata, difettosa, e una figura creatrice che si crede superiore. Soggetti di duolo e di perdita, la Creatura shelleyana, e l'Islandese articolano con eleganza ed eloquenza il proprio discorso riassunto in una singola, terribile domanda: perché? In *Frankenstein*, quella domanda appare già nell'epigrafe all'edizione del 1818, con le parole del Satana miltoniano: «Did I request thee, Maker, from my clay | To mould me man? Did I solicit thee | from Darkness to promote me?» (*Paradise Lost*, Libro X, vv.743-5). Nel romanzo, in un crescendo retorico di grande suggestione, la Creatura si appella a Viktor, chiamandolo «Creator», maledicendolo, e interrogandolo sui motivi che lo hanno spinto a dargli

³⁹ BRAIDOTTI 1996, p. 139

⁴⁰ «Begone! Relieve me from the sight of your detested form. "Thus I relieve thee, my creator" he said, and placed his hated hands before my eyes, which I flung from me with violence; «thus I take from thee a sight which you abhor. Still thou canst listen to me, and grant me thy compassion». *Frankenstein* p. 69

la vita: «Cursed, cursed creator! Why did I live? Why, in that instant, did I not extinguish the spark of existence which you had so wantonly bestowed?» (Cap. II, p. 69). Solo un empio capriccio («wanton») può averlo indotto a creare un mostro disgustoso ai suoi stessi occhi, e non una creatura bella e degna di essere amata:

Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust? God in pity made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of your's, more horrid from its very resemblance.

Viktor non è che una povera, empia copia del Creatore divino. Non solo, la sua crudeltà arriva a concepire un assassinio perpetrato con la coscienza pulita: «You accuse me of murder; and yet you would, with a satisfied conscience, destroy your own creature!». La parola «murder» si ritorce su Viktor – perché nonostante la sua bruttezza, e la sua ferocia, la Creatura reclama qui una condizione di parità con le altre creature dell'universo. «I am thy creature», afferma ripetutamente, appellandosi a virtù umane di compassione e bontà che Viktor dimostra di non possedere: «There can be no community between you and me» gli risponde Viktor – né tra la Creatura e la comunità degli uomini, che si rivelano egualmente crudeli: «All men hate the wretched». Suo unico rifugio – dopo la catastrofica esperienza con la famiglia svizzera da cui ha imparato a leggere e a parlare – sono le montagne deserte, e i ghiacciai:

The desert mountains and dreary glaciers are my refuge. I have wandered here many days; the caves of ice, which I only do not fear, are a dwelling to me, and the only one which man does not grudge. These bleak skies I hail, for they are kinder to me than your fellow-beings. (Cap II, pp. 68-9)

Di fronte a sé Viktor ha dunque l'incarnazione della disperazione e infelicità che ha create: «turn a favourable eye upon your creature». Espressa in un linguaggio che ricalca le Scritture (il libro di Giobbe, e i Salmi in particolare) come anche il *Paradiso perduto* di Milton, l'accusa si fa dolente affermazione di profonda infelicità («I am miserable», «I am solitary and detested»; «am I not alone, miserably alone?»), e di speranza perduta («what hope can I gather from your fellow creatures, who owe me nothing?»).

Le argomentazioni dell'Islandese seguono un andamento retorico, e una dichiarazione di isolamento e devastante sofferenza che ci colpiscono per la loro vicinanza al testo shelleyano:

Mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di *tutte le opere tue*; che [...] sei *carnefice* de' tuoi *figliuoli*, e, per dir così, *del tuo sangue e delle tue viscere* [...] Per tanto rimango *privo di ogni speranza*: avendo compreso che gli uomini finiscono per perseguitare chiunque *li fugge* o si occulta con volontà vera di sfuggirli o di occultarli.

[...]

Ora domando: l'ho forse pregato di pormi in questo universo? O mi vi sono intromesso violentemente e contro tua voglia? Ma se *di tua volontà*, e senza mia saputa, e *in maniera che io non poteva sconsentirlo né ripugnarlo*, tu stessa, *colle tue mani*, mi vi hai collocato; *non è egli ufficio tuo*, se non tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi nocca? E questo che dico di me, dicolo di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali, e di ogni creatura.⁴¹

Ma è naturalmente la Natura stessa ad essere accusata di essere irresponsabile. E qui sta un'altra differenza tra i due autori: per Shelley, è la *natura umana*, alla quale la Natura/Dio ha ispirato principi nobili e virtuosi, ma colpevole di *hybris*, a rivelarsi mostruosa. La sua storia è anche quella di una caduta dalla Grazia, nella quale l'umano si dimostra troppo umano, e dunque degno della nostra compassione, vittima egli stesso di un pervertimento radicato nell'illusione prometeica di migliorare la vita. Per Leopardi, tutte le creature sono vittime di un solo *brutto potere ascoso* che agisce a danno di tutti. *Volontà e responsabilità* evadono questi Creatori, se non nella distruzione di ciò che hanno creato: l'uno per evitare di creare le condizioni per la procreazione di una razza violenta e disumana, l'altra, la Natura leopardiana, in quanto *brutto potere* per il quale la distruzione altro non è che parte di un meccanismo ciclico inarrestabile. La perorazione della Creatura riesce quasi a commuovere Viktor, che accetterà di costruire per essa una compagna, solo per farla a pezzi in un atto di disperazione. La Creatura rimarrà dunque intrappolata nella sua sorte "ibrida" di animalità e razionalità, di violenza e di eloquenza, fino alla fine. Ibrido lo è anche l'Islandese in quanto, come tutti gli esseri umani, ha perso il suo stato naturale, ma ha acquisito la capacità di ragionare sulla propria perdita, e sulla propria sorte dolorosa. Nemmeno le sue, di parole, possono difenderlo contro la sordità della Natura – questo eloquente soccombe alle stesse calamità di cui si è querelato.

6. Conclusioni

Tramite un accostamento apertamente dichiarato "ingiudizioso", ci sembra siano emersi due elementi importanti. Prima di tutto, la diversità, ci sembra, non ha precluso, ma ha anzi permesso una visione articolata dell'interazione tra letteratura e scienza quale motore dell'immaginario, e della riflessione etica e filosofica di entrambi gli autori. In secondo luogo, la carica innovativa che deriva dal confronto con il proprio tempo, con le sue paure e i suoi entusiasmi – più o meno mal riposti, e con i suoi errori - si esplica in entrambe le scritture nell'eloquenza del diverso, dell'escluso, e del dolente, che ha il coraggio di interrogarsi sul proprio destino, e quello dei suoi simili, in una realtà che va vertiginosamente

⁴¹ MELOSI 2008, pp. 299-300.

modificandosi nel nome del progresso e della scoperta. Rimangono a nostro parere ulteriori aspetti degni di riflessione, che non è stato possibile perseguire in questa sede, e in particolare proprio la categoria di “gotico” che Mary Shelley ha contribuito a creare, e che di recente è stata estesa allo stesso Leopardi proprio nel contesto delle *Operette*.⁴² Ci si augura di potervi dedicare maggiore attenzione in un saggio futuro.

nell’opposizione tra un’ossessione epistemofila e la semplicità esplorazione della parola mostruose dotate di una capacità di e la contestualizzazione presso i dibattiti filosofico-scientifici tra la fine del Settecento e i primi vent’anni dell’Ottocento - nei confronti dei quali entrambi gli autori rivelano una spiccata familiarità; in secondo luogo, il dialogo con il mito di Prometeo in direzione moderna, e anti-romantica; e il ruolo di riscatto affidato al linguaggio tramite l’eloquenza “mostruosa” di personaggi esiliati, esclusi e martoriati. indicano una vicinanza di intenti critici ed etico-filosofici di portata non indifferente. Soprattutto, ci sembra che l’accostamento possa aiutarci a confermare quella dimensione europea delle *Operette* il cui profilo rimane ancora incompleto. *Frankenstein* ne rappresenta, a nostro avviso, un piccolo tassello.

Bibliografia

BENVENUTI 1997 = BENVENUTI Giuliana, «La medicina nella biblioteca di Leopardi», in *Letteratura e orizzonti scientifici*, a cura di Giorgio Baffetti, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 320-22.

BROOKS 1993 = BROOKS Peter, «What is a Monster? (According to Frankenstein)», in FRANKENSTEIN 2012, pp. 368-90.

BUTLER 1993a = BUTLER Marilyn, «*Frankenstein* and Radical Science», in SHELLEY (1996) 2012, pp. 404-16.

BUTLER 1993b = BUTLER Marilyn, «Introduction», in FRANKENSTEIN 1993.

CONFORTI 2001 = CONFORTI Maria, «Leopardi e la medicina: Prolungamento della vita e concetto di morte», in CONFORTI 2010, pp. 40-55.

CONFORTI 2010 = CONFORTI, Maria, «L’ignuda morte delle mummie di Federico Ruysch», in *Medicina nei secoli*, 22, 1-3 (2010), pp. 163-80.

COSMACINI 2012 = COSMACINI Giorgio – COSMACINI Paola, *Il medico delle mummie. Vita e avventure di Augustus Bozzji Granville*, Bari, Laterza, 2012.

D’INTINO – NATALE 2018 = D’INTINO Franco – NATALE Massimo, *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018.

FOLIN 1998 = FOLIN, Alberto, «L’impossibile promessa di Prometeo», in GARBUGLIA 1998, pp. 393-406.

⁴² Se ne è parlato nel 2018 presso la giornata di studi tenutasi a Birmingham, =====

- GARBUGLIA 1998 = GARBUGLIA Rolando (a cura di), *Il riso leopardiano. Comica, satira, parodia*. Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Firenze, Leo S. Olshki, 1998.
- HARAWAY 1992 = HARAWAY, Donna, «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», in GROSSBERG – NELSON – TREICHLER (eds.), *Cultural Studies*, London/New York, Routledge, 1992, pp. 295-337.
- HOLMES 1972 = HOLMES Richard, *Shelley. The Pursuit*, London, Penguin Random House, 1972.
- HOLMES 2008 = HOLMES Richard, *The Age of Wonder, How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, London, Harper Collins, 2008.
- JARDINE 1999 = JARDINE Lisa, *Ingenious Pursuits. Building the Scientific Revolution*, New York, 1999.
- KOOIJMANS 2011 = KOOIJMANS Luuc, *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*, tr. Diane Webb, Leiden/Boston, Brill, 2011.
- LEOPARDI 2008 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, Rizzoli 2008.
- MELLOR 2001 = MELLOR Anne K., «Frankenstein, Racial Science, and the Yellow Peril», in FRANKENSTEIN 2012, pp. 481-90; originariamente uscito in *Nineteenth-Century Contexts* 23.1 (2001), pp. 58-98.
- MELOSI 2008 = MELOSI Laura, «Introduzione», in LEOPARDI 2008, pp. 10-44.
- ROBINSON 1996 = ROBINSON Charles E., (ed.) *The Frankenstein Notebooks: A Facsimile of Mary Shelley's Manuscript Novel, 1816-17 (with alterations in the hand of Percy Bysshe Shelley) as it survives in Draft and Fair Copy deposited by Lord Abinger in the Bodleian Library*, Oxford, New York, Garland, 1996.
- ROBINSON 2000 = ROBINSON Charles E., «Texts in Search of an Editor: Reflections on The Frankenstein Notebooks, and on Editorial Authority», in SHELLEY 2012, pp. 198-204.
- SHELLEY 1818 = SHELLEY WOLLSTONECRAFT Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mayor, & Jones, 1818.
- SHELLEY 1823 = SHELLEY Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, London, W.B. Whitaker, 1823.
- SHELLEY 1831 = SHELLEY Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, with a Preface by the Author, (3rd revised edition), London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
- SHELLEY 1993 = SHELLEY Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, ed. By Marilyn Butler, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- SHELLEY 2012 = SHELLEY Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Critical edition by J. Paul Hunter, New York-London, W.W. Norton & Co. (1996) 2012.
- STABILE 2001 = STABILE Giorgio (a c. di), *Giacomo Leopardi. Il Pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, 2001.