

Università degli Studi di Palermo
Laurea Specialistica in Tecnologie e didattica delle lingue

Corso di Letteratura Inglese
Prof. Marcello Cappuzzo

Il “Frankenstein” di Mary Shelley



di Veronica Palma

Indice

I. Il romanzo gotico inglese	
Introduzione.....	2
1. Il termine gotico e le sue accezioni.....	3
2. Contesto storico-sociale.....	4
3. Caratteristiche principali.....	5
II. Mary Shelley e la sua “creatura”: Frankenstein	
1. Il ricercatore di una conoscenza proibita: “Frankenstein o il moderno Prometeo” e sue origini.....	9
2. Brevi cenni biografici.....	11
3. Il difficile rapporto di Mary con la sua creatura: “Frankenstein”.....	12
4. Struttura narrativa di Frankenstein.....	14
5. Tematiche principali.....	16
III. Il romanzo di Frankenstein e la tematica del “mostro”	
1. Il tema del mostro.....	23
2. Il mostro di Frankenstein nella rappresentazione cinematografica.....	26
3. La versione cinematografica di “Frankenstein” di James Whale.....	28
Bibliografia.....	32
Sitografia.....	32

Il “Frankenstein” di Mary Shelley

Introduzione

Il presente lavoro è rivolto all'analisi dell'opera più famosa di Mary Shelley, “Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo”; romanzo che si pone tra i più noti testi della letteratura gotica e che viene altresì connotato come antesignano del romanzo di fantascienza.

Nel primo capitolo, anzitutto, verrà brevemente illustrato il romanzo gotico inglese, evidenziandone contesti e caratteristiche peculiari all'interno dei quali si colloca l'opera in questione.

Nel secondo capitolo, sarà presentata una breve biografia dell'autrice, con riferimento particolare alle influenze letterarie e non, che hanno spinto la stessa, alla stesura del romanzo, nonché il tipo di rapporto instauratosi tra Mary Shelley e il suo romanzo. Dopodiché verrà analizzato il testo, con particolare interesse rivolto alla sua struttura, alle tematiche trattate, nonché ai personaggi.

Nel terzo capitolo, infine, si analizzerà in breve il tema del mostro, a partire dalle sue accezioni principali per poi soffermarsi al mostro di Frankenstein e alla sua trasposizione nella rappresentazione cinematografica; in particolare, ci si soffermerà sul confronto tra il romanzo e la sua versione per il grande schermo del 1931, “Frankenstein”, per la regia di James Whale.

I

Il romanzo gotico inglese

1 Il termine “Gotico” e le sue accezioni

Per affrontare il tema complesso e articolato che è il processo letterario definito “gotico”, che nasce in Inghilterra, intorno alla seconda metà del ‘700 e che ancora oggi rappresenta uno dei generi letterari più longevi, oltre che variegati, è opportuno, in questa sede, dare una definizione del termine “gotico”.

Dapprincipio, *gotico* era il termine utilizzato in architettura, per indicare lo stile caratterizzato da archi acuti molto slanciati e alte guglie, con cui venivano costruite le imponenti cattedrali nell’XI e nel XII secolo (le due torri dell’Abbazia di Westminster o il Coro della Cattedrale di Gloucester, per esempio). Questa parola, di origine rinascimentale, ha come significato generico quello di “barbaro”, selvaggio, distruttore della tradizione classica. Per comunanza di elementi fantastici e spirituali è stato dato lo stesso nome al genere letterario nato nella seconda metà del settecento in Inghilterra, oltre che alla pittura e ad altri ambiti artistici che si rifecero appunto al concetto di *gotico*.

Nel ‘700, *gotico* è considerato sinonimo di *medioevale*, inteso però come “epoca oscura”, cupa, caratterizzata da barbarie e violente passioni, luoghi tetri e sinistri che suscitano emotivamente un coinvolgimento in un’atmosfera oppressiva. Infatti il romanzo gotico (detto anche romanzo nero) è caratterizzato da un’abbondanza di luoghi religiosi misteriosi e suggestivi come conventi, abbazie, o antichi castelli, labirinti, rovine. Tutti ingredienti che fanno associare il termine ad uno spazio narrativo ideale di sogno e di mistero, che trasuda angoscia ed avvolge la mente del lettore col fascino dell’irrazionale. Questo gusto per le rovine proietta verso epoche lontane, immagini di antiche gesta eroiche e, attraverso i cimiteri, prefigura un mondo tenebroso, che attira l’uomo all’interno di se stesso. In questo senso, il rapporto con il passato diventa pauroso e contemporaneamente affascinante.

Nell’800, *gotico* indica la letteratura del terrore, incentrata su un tipo di orrore che, per le sue componenti irrazionali, si contrappone all’era della ragione.

A tuttora, la parola *gotico* racchiude in sé un’ampia gamma di significati assegnati nel corso del tempo e a seconda degli ambiti in cui esso è applicato.

Pur tuttavia, in ambito letterario, ci si riferisce a un gruppo di romanzi scritti tra il 1760 e il 1820. Le opere appartenenti al genere *gotico* presentano notevoli differenze tra loro, ma nonostante ciò, la storia letteraria è stata propensa a raggrupparle tutte in un unico *corpus* narrativo.

2 Contesto storico-sociale

Il periodo letterario antecedente al gotico è l'illuminismo, un secolo equilibrato e fervido di ingegni, ma estremamente povero di immaginazione: vigore intellettuale, ossequio alle norme morali e l'esaltazione del bello classico, si inscrivono in un contesto culturale all'insegna del positivismo e del razionalismo ad esso collegato. L'esagerazione razionalistica finisce però col degenerare in logorante meticolosità, in soffocazione di ogni fresca vena creativa.

La seconda metà del '700 e l'ultimo trentennio, in particolare, vede accentuarsi sul terreno letterario i sintomi di una insofferenza verso quello che appare un clima opprimente di fredde e sterili artificiosità. In questi anni nuove situazioni sociali, politiche, economiche, cambiano i gusti, il modo di pensare, i costumi, le esigenze culturali che, poco alla volta, trovano un punto di convergenza verso una riscoperta del gusto medievale, dell'immaginazione opposta alla ragione e vista come la facoltà umana più apprezzata, dell'interesse verso nuove sensazioni (come la paura, l'angoscia), del rapporto con una natura che non rappresenta più un modello unico e universale cui fare riferimento, da imitare, ma è una natura incontaminata, spesso selvaggia, una natura che si evolve e diventa l'esprimersi della varietà e della molteplicità, una natura che cela misteri e che affascina, suscita emozioni forti e contrastanti.

Potremmo dire, quindi, che il contesto culturale nel quale si colloca il *gotico* è caratterizzato da due rivoluzioni: una è la rivoluzione di tipo psicologico, che tende a concentrarsi sui lati oscuri dell'individuo, non dominati dal razionalità, carica di sentimenti contrastanti che vanno dall'attrazione per l'ignoto alla paura e alla repulsione; l'altra è la rivoluzione di tipo storico, dovuta agli sconvolgimenti provocati dalla Rivoluzione Industriale e dalla Rivoluzione Francese. Il primo sconvolgimento, la Rivoluzione Industriale, accentuato dalla caduta dell'*ancien régime*, porta come conseguenza la riorganizzazione della gerarchia sociale. I nobili vengono "spodestati" dai nuovi borghesi, le loro terre vendute per fare posto agli stabilimenti e alle fabbriche, la loro ricchezza

diventa sempre più esigua. In pratica, l'aristocrazia si riduce ad un mero titolo nobiliare, privo di ogni valore e significato. La borghesia diventa il simbolo della società operosa e che vale. L'avvento dell'industria, però, porta con sé un altro sovvertimento; l'uomo vede cambiare il paesaggio circostante e, quindi, il suo rapporto con la natura. La fabbrica prende il posto della campagna; le atmosfere angoscienti delle miniere e del lavoro ripetitivo dell'industria lasciano nell'uomo un senso di vuoto, o meglio, un senso di terrore proveniente dal primo approccio con una realtà nuovissima e apparentemente terrificante, fatta di macchine infernali, aggeggi di metallici e di cunicoli bui.

Quello che la Rivoluzione Industriale ha suscitato nell'animo umano a livello inconscio diventa invece una realtà di fatto con la Rivoluzione Francese. Anche in questo caso, il sovvertimento della gerarchia sociale diventa un punto cardine dell'esperienza umana. Le atrocità e il terrore causato dalla Rivoluzione rivelano al mondo il lato oscuro dell'uomo; la ghigliottina e le torture ai danni dell'aristocrazia e del clero, altro non sono che il riemergere di angosce insite nell'uomo e la reazione ai disagi del tempo. Ed è proprio questo lato oscuro, questa angoscia, che il romanzo gotico esprime. Esso rivela la violenza che, tanto la Rivoluzione Industriale quanto quella Francese, hanno presentato al mondo intero, anche se, paradossalmente, non se ne fa mai menzione esplicita nelle opere.

Il gusto del gotico esprime perciò un disagio, una crisi interna dell'uomo e del suo rapporto con la società e la natura.

3 Caratteristiche principali

Quando si parla di letteratura gotica, si suole parlare di *romance*, in opposizione al *novel* settecentesco, scevro di caratteristiche fantastiche e quindi tendente alla rappresentazione della realtà, in cui gli avvenimenti sono adattati al normale corso degli eventi umani e allo stato moderno della società. Il *romance*, invece, è fra tutte le forme letterarie, quella che più si avvicina alla rappresentazione del sogno, del fantastico, del trascendente. Il *romance* dell'epoca vittoriana, per far fronte alla supremazia editoriale del *novel*, presentava un ventaglio di alternative piuttosto ampio rispetto ai canoni tradizionali del genere (ovvero l'impresa d'amore o di guerra compiuta da prodi cavalieri), una di queste era il "*gothic romance*", a sua volta composto da diverse tipologie tematiche. Per dare un ordine generale a questa varietà, possiamo suddividere il romanzo gotico in quattro sotto-categorie principali: romanzo gotico sentimentale (per esempio "The Mysterries of

Udolpho”, di Ann Radcliffe”), romanzo gotico storico (“The Castle of Otranto” di Horace Walpole), romanzo gotico orientaleggiante (come “Vathek” di William Beckford) e romanzo gotico orrifico (il celeberrimo “Dracula” di Bram Stoker) (bertinetti).

Caratteristiche fondamentali del *gothic romance* sono l'ambientazione medievale stravagante e la trama complicata nella quale i protagonisti sono fanciulle perseguitate, fatti di sangue, fantasmi, vendette, monaci corrotti, individuo loschi e malvagi (il *villain*). Solitamente gli scenari sono cupi conventi, castelli pieni di segreti ed infestati dai fantasmi, luoghi pieni di significati simbolici. A differenza dell'eroe del *romance* tradizionale, i protagonisti qui non sono mai eroi che incarnano valori positivi, ma sono personaggi inquietanti, che non avvicinano il lettore all'immedesimazione, semmai lo inducono ad una partecipazione passiva, che disapprova le azioni perverse da essi compiute e le situazioni-limite imposte alle loro vittime. Il discorso pedagogico sul premio della virtù, tipico del *novel*, appare qui del tutto spiazzato.¹

Tuttavia, bisogna osservare che nel romanzo gotico vi è sempre (o quasi) un lieto fine che conclude, dopo varie peripezie, il percorso tortuoso e pericoloso dei suoi protagonisti: la fanciulla viene salvata dal suo eroe, il malvagio punito, il bene vince sul male. Alla fine, quindi, la conclusione della storia tende a rassicurare il lettore, anche se permane nell'animo quella sensazione di disagio, di terrore, accompagnata dallo “*astonishment*” (stupore), a causa del quale si perde ogni capacità razionale.

Per comprendere la ragione di tali effetti, bisogna ricorrere alla tesi di Sigmund Freud, secondo il quale l'effetto della letteratura gotica era da cercare soprattutto nell'emergere delle esperienze personali rimosse, nell'universo negativo di ciascuno che essa appunto era in grado di richiamare alla memoria attraverso i personaggi fantastici che incarnano desideri, paure, ansie diversamente censurate in nome di un'esistenza equilibrata.

Il gotico insinuava perciò, un dubbio essenziale nella mente dell'individuo, che stravolgeva il suo modo di vedere il mondo; egli avvertiva che il bene poteva essere male e viceversa, che l'identità di un uomo poteva perdersi nel suo contrario, che esistevano effetti senza cause e che il normale non conosceva il confine che lo separava dall'anomalo, che il lecito non poteva essere distinto dall'illecito, che il desiderio e l'avversione si attraevano respingendosi, che il colpevole era la vittima.

Gli elementi caratterizzanti il genere gotico non sono altro, quindi, che l'espressione codificata di paure comuni. Sono la metafora di una condizione di crisi di

¹ Runcini Romolo, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Il gothic romance vol. 1*, Liguori, Napoli, 1995, pag. 68

fine settecento rispecchiabile nel lacerante processo di mutamento sociale, nelle violente e radicali trasformazioni operate dalla rivoluzione industriale.

Il fascino del mostruoso, del soprannaturale attrae verso ciò che è altro, alieno e pertanto sconosciuto. Questa attrazione, rappresenta una sfida col limite della ragione e della conoscenza, risveglia la cosiddetta “fear of the unknown” ossia la paura di ciò che è sconosciuto. Lo scopo era suscitare nel lettore forti emozioni usando tutti gli elementi (paura, angoscia, turbamento) che provocavano terrore, intento che emerge chiaramente nel saggio di Burke del 1756, “A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful”, con appunto, la “teoria del sublime”.

Facendo leva su un sentimento così vitale, il romanzo gotico ha attirato un pubblico vasto ed eterogeneo, rispondendo a quel bisogno di fantasia e di attesa del diverso. Ed è per questo che ha influenzato tutta la letteratura successiva arrivando fino ai giorni nostri con il genere *horror* che rimane il vero continuatore di questo filone, anche se ha portato alle estreme conseguenze la mitologia gotica del fantastico.

Come già detto, il genere gotico si colloca a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, fino agli inizi del XIX secolo (1760-1820) e ha come padre fondatore Horace Walpole, con l’opera “The Castle of Otranto”, pubblicato nel 1764. La nascita del “*gothic romance*” non è improvvisa ma è, possiamo dire, il risultato del congiungersi di varie influenze culturali e letterarie, che vanno da Shakespeare a Ossian, dal medievalismo al nazionalismo celtico. Autori come Coleridge, Blake, Shelley, Byron e Keats furono fortemente coinvolti dalla narrativa gotica.

Infatti, nonostante il *gotico* sia stato più volte svalutato e collocato come fase di passaggio secondaria al momento di maturità massima che l’artista raggiungeva nel periodo romantico, bisogna dire che ciò non corrisponde a verità e che molti artisti, tra cui quelli citati poc’anzi, risentirono per gran parte della loro vita dell’influenza gotica, che peraltro usarono per i loro intenti letterari, facendo così espandere, di conseguenza, la sfera del gotico, estendendola a svariate tematiche. Non solo, essi addirittura delinearono anche delle figure caratteristiche proprio del genere, ovvero: la figura del vagabondo, la figura del vampiro e la figura del ricercatore di una conoscenza proibita.²

² David Punter, *Storia della letteratura del terrore: il gotico dal 700’ ad oggi*, Editori Riuniti, Roma, 1985, pag 91

La figura del vagabondo è vista come l'uomo che, avendo osato sfidare Dio, quindi trasgredendo, è condannato ad una vita perpetua sulla terra. Egli rappresenta un'anomalia, un elemento di disturbo dell'ordine sociale, così come la figura del vampiro, simbolo per eccellenza del tabù, della liberazione sessuale espressa nei termini più estremi.

La figura del ricercatore di una conoscenza proibita, infine, si collega direttamente all'idea di conoscenza di tipo alchemico, vale a dire la scoperta dell'elisir di lunga vita, la pietra filosofale, la riproduzione umana; tutte scoperte che ergerebbero l'essere umano a divinità.³

Uno degli elementi comune a questi tre simboli della letteratura gotica è sicuramente l'individualità, vale a dire il loro distacco rispetto alla società ordinata, fatta di regole da rispettare. Essi sono bramosi di soddisfare i loro desideri, desideri che, se soddisfatti, stravolgerebbero di certo l'immagine settecentesca di mondo ordinato basato sulla ragione.

³ idem, pag. 112

II

Mary Shelley e la sua “creatura”: Frankenstein

1 Il ricercatore di una conoscenza proibita: “Frankenstein o il moderno Prometeo” e sue origini

La figura del ricercatore di una conoscenza proibita si trasformò, nel 1818, nel più significativo e popolare dei moderni simboli del terrore, con il romanzo di Mary Shelley, “Frankenstein”. L’influenza del libro della Shelley è stata dirompente, forse non vi è altra opera della tradizione gotica che sia penetrata più profondamente nell’immaginazione culturale.

Frankenstein è uno scienziato che aspira ad oltrepassare i limiti della conoscenza umana, vuole dominare i fenomeni che regolano la vita e la morte, ponendo così la questione morale sul ruolo e sui limiti della scienza, tema ancora oggi di grande attualità. Il ricercatore gioca a fare Dio, anzi lo sfida apertamente, come un Prometeo moderno, agendo sui fenomeni del mondo esterno e quindi intervenendo sul corso naturale di cause ed effetti. Questo ideale settecentesco di potere trasformare il mondo, o addirittura crearlo, fu oggetto di discussione negli ambienti intellettuali, sicuramente negli ambienti frequentati dall’autrice, dove i dubbi e le riflessioni più inquietanti sulle conseguenze di tali scoperte, venivano fortemente a galla.

La stesura di Frankenstein dimostra, infatti, le numerose influenze che ha subito, sia dalle tendenze scientifiche e filosofiche del tempo, sia dai personaggi della tradizione letteraria, tra cui il Satana del “Paradise Lost” di Milton e il “Faust” dell’omonima tragedia di Marlowe, sia dalla mitologia antica, cioè il famoso Prometeo, presente nel sottotitolo, che spiega l’atteggiamento di Victor. Prometeo è un ribelle che, per permettere agli uomini di essere come Dio, ruba il fuoco dall’Olimpo e lo dona all’umanità. Allo stesso modo Victor, come Prometeo, decide di condurre degli esperimenti per donare agli uomini la possibilità di annullare la morte, di essere capaci di creare dal nulla un nuovo essere umano con l’ausilio della scienza. Purtroppo, il suo si rivela un fallimento. Cieco ai richiami della

ragione, infatti, lo scienziato Frankenstein non percepisce né la potenza della propria creazione, né la rovina che può derivarne.

Si renderà conto di ciò nel momento in cui il mostro richiede al suo creatore una compagna; l'idea di una possibile generazione di mostri lo terrorizza al punto di rifiutare categoricamente di realizzare il suo desiderio, scatenando così le ire della creatura contro il suo creatore.⁴

La rivolta del mostro riprende il tema faustiano della punizione. Faust aspira a travalicare i limiti naturali, sfidando le leggi divine ed equiparandosi a Dio, in tal maniera si macchia del peccato di orgoglio che lo identifica a Satana e viene punito.

Il rapporto tra Frankenstein e Prometeo e Faust, tuttavia, risulta trasversale, poichè le caratteristiche dell'eroe prometeico sono divise dall'autrice, tra Frankenstein e il mostro che egli crea. È infatti Frankenstein che sfida Dio creando la vita, ma è sul mostro che ricade almeno in parte la punizione. Dal punto di vista faustiano invece, lo scienziato di Mary Shelley, non viene punito da Satana, a seguito del patto stipulato con esso, ma viene colpito dalla sua stessa creatura, che gli ucciderà, uno dopo l'altro, amici, parenti e persino la donna appena sposata, impedendogli persino una paternità naturale. Così, come Frankenstein, al pari di Prometeo e di Faust, ha osato ribellarsi a Dio e quindi alla natura, così la creatura insorge contro il suo crudele creatore che, dopo averlo generato, gli nega anche il soddisfacimento dei bisogni più basilari (una compagna).

All'epoca in cui Mary Shelley scrisse "Frankenstein", fu tentato in Francia un famoso esperimento di creazione di un uomo artificiale, ad opera di Jacques Vaucanson, famoso per avere creato tre automi (un suonatore di flauto, un tamburino e una anatra che digeriva). L'esperimento, tentato anche da altri studiosi, che prevedeva una riproduzione quasi fedele dell'uomo, con i suoi muscoli, organi interni e la circolazione sanguigna, non fu mai portato a termine, ma sicuramente giunse alle orecchie di Mary, nelle famose conversazioni tra questa, il marito Percy Shelley, John Polidori e Lord Byron, nella villa Diodati, nei pressi di Ginevra nel 1816,



Figura 1 Villa Diodati

⁴ Alessandra Spagnolo, "Mary Shelley e il mostro di Frankenstein", <http://www.progettobabele.it/rubriche/SHELLEY.php>

dove si affrontarono tematiche come la teoria di Darwin, il galvanismo, i fenomeni paranormali citati nella "Fantamagoriana", una raccolta di racconti di fantasmi tradotta dal tedesco al francese.⁵

Inoltre Mary aveva letto le opere di vari autori, tra cui: Beckford, Radcliffe, Lewis, Godwin (suo padre) e Charles Brockden Brown, come anche molti romanzi del terrore tedeschi. Si presume, pertanto, che l'idea del racconto non fu dettata semplicemente dall'incubo che la scrittrice descrive nella sua prefazione come la fonte di ispirazione all'opera, ma sia frutto della convergenza di tutti questi elementi descritti, quindi la lettura di varie opere (bisogna tenere presente l'ambiente intellettuale in cui Mary, figlia di Mary Wollstonecraft e William Godwin, visse), l'attenzione posta in quegli anni al progresso scientifico e l'interesse per i fenomeni paranormali.

2 Brevi cenni biografici su Mary Shelley (1797-1851)



La vita di Mary Wollstonecraft Godwin Shelley può sembrare racchiusa nei tre cognomi che ne accompagnano il nome, sotto il segno dell'influenza dei genitori e del marito: la madre Mary Wollstonecraft, pioniera femminista autrice di "A vindication of rights if woman" (una Rivendicazione dei Diritti della Donna), morta subito dopo la sua nascita; il padre William Godwin, filosofo progressista; il marito, il grande poeta Percy Bysshe Shelley, che Mary conobbe nel 1812, quando lei aveva soltanto quindici anni e lui venti.

Nella vita di Mary Shelley non manca nessuno degli ingredienti di un romanzo d'appendice: dopo la morte della madre il secondo matrimonio del padre la costringe alla convivenza con un'opprimente matrigna, fino a che si innamora, ricambiata, di Percy Shelley, allora ancora legato alla prima moglie. L'anno successivo sarebbero fuggiti insieme in Francia ed in Svizzera, per poi sposarsi, nel 1816, dopo il suicidio della prima moglie di Percy. Nel libro "History of six weeks tour" (Storia di una gita di sei settimane) scritto al ritorno in Inghilterra nel 1817 i coniugi Shelley raccontano del loro vagabondare per l'Europa, e della morte, avvenuta a Venezia nel 1817, del figlio primogenito. Frankenstein, or the Modern Prometheus, iniziato nel 1816, fu pubblicato nel 1818, nello stesso anno i coniugi Shelley ripartirono per l'Italia. Nel 1819 Mary ebbe un collasso nervoso dovuto alla morte del figlio William di soli due anni, nel 1822 anche Percy morì,

⁵ Mirella Billi, *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore: 1764-1820*, Il Mulino, 1986, pag.123

annegato nella baia di La Spezia. Dei figli, il solo Percy Florence sopravvisse e con lui, nel 1823, Mary tornò definitivamente in Inghilterra dove proseguì la propria carriera aiutata finanziariamente dal suocero, Sir Timothy Shelley, Mary si prodigò in modo infaticabile per promuovere gli ultimi lavori scritti dal marito, curando personalmente la pubblicazione di inediti e trovando anche l'occasione di scrivere alcuni romanzi propri, tra cui Valperga(1826), The last man (1826), Lodore(1835), Faulkner(1837), ma nessuna di queste opere eguagliò mai il successo di Frankenstein. Non si risposò mai più, anche se le si attribuirono varie relazioni. Morì a 53 anni nel 1851.

3 Il difficile rapporto di Mary Shelley con la sua creatura: Frankenstein

Nell'opera l'autrice assume una posizione ambigua riguardo il suo punto di vista circa la vicenda da ella stessa narrata. Pare che volesse mettere in risalto l'erroneità dell'operato di Frankenstein, oltre ad evidenziare il fatto che il mostro fosse una creatura fondamentalmente neutrale sul piano morale, ma resa malvagia dalle circostanze; ma questi due aspetti spesso appaiono difficili da comprendere per il lettore, vale a dire, non è chiaro a sufficienza quale dei due comportamenti siano, secondo la volontà della scrittrice, meno giustificabili. Ma andiamo per gradi.

L'obiettivo di Frankenstein è quello di indagare scientificamente sulla creazione della vita, senza considerare in alcun modo gli aspetti più squisitamente etici, sociali, religiosi ecc.. Questo atteggiamento viene condannato più volte attraverso, per esempio, la messa in evidenza del totale isolamento a cui lo scienziato si sottopone per realizzare la sua folle impresa, oppure attraverso la descrizione degli ambienti malsani e tetri in cui vive, quindi il freddo laboratorio, posto in un fondo alle scale di uno squallido appartamento, e i "materiali" usati per la realizzazione del progetto, quindi le continue incursioni notturne nei cimiteri, negli ossari per procurarsi i resti umani. Tutto questo ci fa ben capire la totale anormalità, la innaturalità con la quale viene "concepito" l'essere.

Questo atteggiamento di totale disapprovazione muta dal momento in cui il mostro prende vita. Attraverso la descrizione di Frankenstein, si percepisce subito il suo giudizio dell'opera appena compiuta, lo definisce infatti subito "mostro", per via del suo aspetto estetico. Egli non si sofferma neanche un momento per testare il suo comportamento, il suo animo, lo detesta immediatamente, senza provare alcun affetto paterno nei confronti della sua creatura. Più tardi il lettore percepisce che l'essere non è affatto così malefico come

viene descritto da Frankenstein, ma sembra addirittura avere un animo buono; ciò è evidenziato soprattutto nel lungo monologo del mostro, quando, in uno scontro faccia a faccia con il suo creatore sulle Alpi, narrerà la sua versione degli avvenimenti iniziali della sua vita, mostrandosi agli occhi del lettore, una vittima della vicenda.⁶

Questa versione del mostro mostra la volontà dell'autrice di mettere in evidenza la teoria rousseauiana e godwiniana della "tabula rasa" secondo cui l'essere nasce innocente e puro, e che la sua formazione caratteriale si avrà attraverso il contatto con le esperienze, con le circostanze. A ragion di ciò allora, il mostro dovrebbe essere già malvagio al momento dell'incontro, visto il rifiuto categorico che Frankenstein mostra nei suoi confronti. Ma ciò non accade, anzi, il mostro sembra essere persino più ragionevole e indulgente del suo creatore, che lo riempie di insulti e non vuol sentir ragioni, perché ciò che egli guarda e non può accettare è l'aspetto mostruoso dell'essere.

La difficoltà di Shelley sta proprio in questo. Se da una parte ella non biasima l'innocenza del mostro per l'aspetto che ha, dall'altra comprende anche l'odio ed il rifiuto categorico del suo creatore. Il suo tentativo di trasferire questa sorta di disaffezione dal mostro ai lettori fallisce miserabilmente, poiché l'unica ragion d'essere di tale rifiuto sarebbe l'aspetto estetico. Inoltre a peggiorare la posizione dello scienziato sono il rifiuto di questi di procurare all'essere una compagnia e, cosa forse più sgradevole, il fatto di non dare un nome alla creatura.

Quindi, oltre ai dubbi che l'autrice mette in evidenza circa il progresso scientifico e le sue eventuali responsabilità dal punto di vista sociale, etico, politico ecc..., emerge un altro aspetto non meno importante, ovvero la paura del brutto, dell'imprevedibile, che impedisce all'autrice di trattare equamente il mostro. Nonostante tutto Mary, infatti, accetta gli errori commessi da Frankenstein, ma non può accettare il diverso, cioè il mostro, quindi lo rifiuta.⁷

⁶ David Punter, op.cit. , pag 114

⁷ idem, pag 115

4 La struttura narrativa di Frankenstein

Frankenstein or the modern Prometheus, fu pubblicato per la prima volta nel 1818 a Londra, diviso in tre volumi e corredato di una prefazione di Percy Bysshe Shelley. Seguì una seconda edizione, in due volumi, nel 1823, a cura del padre di Mary, William Godwin. Una terza, nel 1831, con il testo completamente riveduto, è quella su cui si basano tutte le edizioni successive.

La struttura del romanzo è caratterizzata da una forma epistolare che si concretizza nello scambio di lettere tra il capitano Walton e la sorella, Mrs Saville, di quest'ultima però si fa menzione solo in qualità di destinataria delle lettere del primo. Le lettere di Walton contengono, all'interno della storia del viaggio, le due grandi narrazioni di Frankenstein e del Mostro, con una graduale penetrazione nel profondo che contraddistingue tutta la narrativa gotica, mettendo a confronto due modi essere opposti ma al tempo stesso necessariamente complementari, come può evincersi dalla narrazione della creazione e della nascita; fa risaltare la diversità di linguaggio, tra la precisione dell'eloquio di Frankenstein e il tono accorato del Mostro, tra la voce della scienza e il grido disperato del sentimento esasperato.⁸

La forma epistolare permette a Walton di esprimere i sentimenti e i pensieri più intimi, anche se essi sono regolati dal rigore della riflessione e della scrittura, costituiscono una rielaborazione intellettuale degli eventi a lui narrati. Le sue lettere, scambiate con la sorella, danno credibilità alla storia perché forniscono il punto di vista di una persona che ha vissuto gli eventi e sono lo spunto per una serie di riflessioni su temi importanti trattati nel romanzo. Egli ha un interlocutore a cui spiegare e condividere emotivamente il racconto, mentre Frankenstein e il Mostro sono tragicamente isolati nella loro disperata solitudine e rivolti solo a se stessi.

Questa complicata struttura narrativa, che potrebbe essere paragonata alla struttura concentrica delle bambole russe, oltre ad essere una forma studiata per aumentare la *suspance*, sembra anche essere un modo, per l'autrice, di distaccarsi oggettivamente dai personaggi e dai loro punti di vista, attraverso questo gioco di voci che vede Mrs Saville come unico personaggio passivo, che semplicemente apprende, così come il lettore, e Mary Shelley stessa, le vicende attraverso le lettere del fratello; il capitano Walton, che a sua

⁸ Mariella Billi ,op. cit. , pag. 280

volta apprende la storia attraverso Frankenstein che, peraltro, è a sua volta narratore indiretto del lungo monologo del Mostro in cui questi, fornisce le vicende secondo come sono state da lui vissute e ancora, il mostro è narratore a sua volta, di un'altra micro-storia, quella dei De Lacey, la famiglia esule da cui egli ha cercato invano di farsi accettare ed adottare.

La moltiplicazione dei narratori, mentre neutralizza la possibilità di far emergere un narratore più affidabile e competente degli altri, annulla l'ipotesi di un'identificazione, con esso, dell'autore. Ci sembra chiaro, allora, perché tanti critici proiettino la figura passiva di Mrs Seville a quella dell'autrice.⁹

Il primo narratore, nonché primo personaggio che ci viene presentato nel romanzo, ovvero l'esploratore Robert Walton, funge da tramite tra gli eventi raccontati e il lettore. Egli potrebbe anche essere visto come un ipotetico lettore ossessionato da folli imprese, così come Victor Frankenstein che, dopo aver sentito la storia di quest'ultimo, si ravvede e riflette su quelli che possono essere i limiti dell'uomo. Nella storia, Robert Walton viene descritto come un poeta fallito che cerca ora fama come scienziato; egli, infatti, arriva nei luoghi dove si svolgono i fatti proprio durante uno dei suoi viaggi scientifici, a capo di una spedizione diretta al Polo Nord.

Walton presenta molte similitudini con il personaggio di Frankenstein; egli vaga alla ricerca bramosa di risposte scientifiche e di soluzioni razionali nella sua spedizione tra i ghiacci polari, in una gelida e sublime solitudine, isolato dagli altri esseri umani, finché incontra Frankenstein. Allo scienziato dirà: *"I would sacrifice my fortune, my existence. My every hope to the furtherance of my enterprise. One's man life or death were but a small price to pay for the acquirement of the knowledge which I sought"*¹⁰. Alla presunzione dell'esploratore così risponderà un Frankenstein ravveduto delle proprie azioni e malinconico della vita serena svolta prima della tragedia: *"Unhappy man! Do you share my madness? Have you drank also of the intoxicating draught? Hear me, let me reveal my tale, and you will dash the cup from your lips"*¹¹. Dopo aver ascoltato la storia di Frankenstein, Walton cambia idea; alla richiesta dei suoi marinai di tornerà indietro, egli

⁹ Claudia Corti, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Ets Editrici Pisa, 1989, pag.118-19

¹⁰ *"Sacrificherei la mia fortuna, la mia esistenza, ogni speranza a favore della mia impresa. La vita o la morte di un uomo sarebbe solo un piccolo prezzo da pagare per acquisire la conoscenza che cerco"* (mia traduzione), Chris Baldick, op. cit., pag.61

¹¹ *"Infelice! Condividi la mia follia? Ne hai bevuto anche tu di quella dose intossicante? Ascoltami! Lascia che ti riveli la mia storia e scaglierai via la coppa dalle tue labbra!"* (mia traduzione), idem.

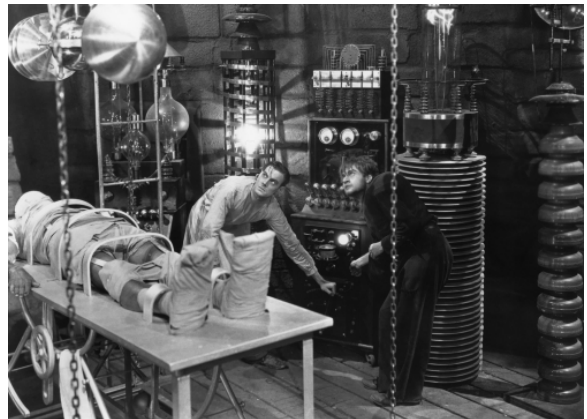
acconsente infine, rinunciando alla sua impresa folle ed incredibile, ritenendo più importante la salvezza dei suoi uomini.

5 Analisi delle tematiche principali

Nel romanzo di Mary Shelley, la creazione della creatura avviene attraverso l'assemblaggio di varie parti che convergono poi in un unico corpo. Allo stesso modo, l'opera "Frankenstein or the modern Prometheus" rappresenta, a livello tematico, l'unione di più elementi diversi che proiettano l'opera verso vari aspetti, da quello mitologico (come abbiamo visto prima a proposito della figura ovidiana di Prometeo), a quello psicologico, pedagogico, politico, scientifico e miltoniano; una vorticoso profusione di significati che si sovrappongono e a volte interferiscono tra loro, tanto che risulta talvolta difficile seguire una linea interpretativa, senza che non si intacchi quella delle altre tematiche affrontate. In questa sede si cercherà, tuttavia, di affrontare i riferimenti principali più noti e caratteristici del romanzo che, in parte, ne hanno decretato anche il successo.

- **La tematica del progresso scientifico** e delle sue possibili conseguenze è sicuramente uno dei temi più noti al pubblico e spesso l'aspetto che si mette più in evidenza nelle tante versioni cinematografiche del romanzo, forse per via della sua straordinaria attualità. Si tratta certamente di

una tematica molto discussa nel XIX secolo, basti pensare alla Rivoluzione Industriale e tutto ciò che ne conseguì. I primi segni di un malessere che sarebbe accresciuto in virtù dei tanti interrogativi, etici, sociali, politici, economici, culturali ecc...che un simile cambiamento poneva, si possono leggere



chiaramente nell'opera della Shelley, che non nasconde la sua perplessità, anzi denuncia apertamente attraverso la mostruosità della creatura, la mostruosità della scienza portata agli estremi. Sebbene questa sembri essere l'interpretazione più ovvia e certa, bisogna tuttavia osservare come essa sia inadeguata, o almeno, prematura. Harold Bloom osserva come nell'opera di Shelley il dottor Victor Frankenstein costruisce il suo mostro senza fini tecnologici; la creatura non è una macchina, un robot, un servo o qualsivoglia strumento per alleviare le fatiche dell'uomo, ma è un Adamo di una nuova razza, magari più perfetta

della precedente, che amerà e venererà il suo creatore. Continua aggiungendo che la creatura, non presenta alcuna caratteristica meccanica, egli è completamente umano, sia nelle movenze che nell'atteggiamento, anzi, risulta spesso essere più umano del suo stesso creatore. Una delle caratteristiche fondamentali che portano a dar ragione alla tesi di Bloom, è sicuramente il potere della parola del mostro, attraverso cui si esprime tutta la sensibilità, la dignità, i sentimenti nobili ma anche il rancore e il dolore da egli provato, per essere stato escluso e ripudiato dal suo creatore e dalla società.¹²

Pertanto, sarebbe più prudente dire che il tema del progresso scientifico si concretizza nel "Frankenstein" più che altro nel drammatizzare certi dubbi circa i compensi della conoscenza, vista come un'arma a doppio taglio, i cui rischi e vantaggi dipendono dalle circostanze e dallo spirito con il quale la si persegue.

- **I temi dell'escluso e del diverso** sono senza dubbio gli elementi più evidenti nella vicenda del mostro. Sebbene egli non sia malvagio, ma solo sgradevole dal punto di vista estetico, viene subito allontanato e ripudiato dal suo creatore/padre, quasi fosse colpevole, in qualche maniera, della sua miserabile condizione. Sicuramente dietro tale atteggiamento c'è di fondo un'intensa paura per il brutto, il dirompente, l'imprevedibile, che impedisce all'autrice stessa di trattare equamente il mostro. A Victor, nonostante gli errori commessi, è concesso il perdono, ma il mostro, con i suoi atti efferati, che sono la conseguenza del "rifiuto", non può essere perdonato, egli è un "diverso" e in quanto tale va punito.¹³ Il mostro avrebbe potuto essere acculturato, invece viene esiliato. Nonostante tutto, la creatura rende noto, nel suo monologo, l'educazione che si è data da sé: parte dalle sue prime concezioni sul mondo naturale per approdare alla letteratura, alla filosofia e alla politica. In certo senso, la creatura, che non ha opinioni innate e per questo deve apprendere tutto attraverso l'esperienza, è un chiaro esempio di *tabula rasa* di cui parla John Locke, uno stato di incoscienza su cui tutto deve essere ancora scritto. Allo stesso tempo, la bontà naturale di cui sembra essere dotata la creatura è corrotta dal suo stare in contatto con il comportamento umano: in questo senso, è espressione dell'idea romantica di umana innocenza associata a Jean-Jacques Rousseau. Il bisogno di amore e di accettazione della creatura viene mortificato dall'odio e dal rifiuto dell'uomo, e si trasforma, di conseguenza, in furia omicida. Non c'è posto per lui in un mondo scandito da regole precise e che non accetta ciò che esce fuori dagli schemi, egli viene subito

¹² Chris Baldick, op. cit., pag. 44-45

¹³ Punter David, op. cit., pag 116

allontanato dalla vista e dalla coscienza sia di Frankenstein che, a mio avviso, dell'autrice. In definitiva, il mostro non è che una vittima, egli subisce un'ingiustizia. Gran parte del "gotico" riguarda l'ingiustizia e il mostro di Frankenstein ne è un simbolo, come lo è pure, in un certo senso il vampiro, vittima a sua volta di un tragico destino. La società che ha prodotto e letto la narrativa gotica era una società che stava diventando cosciente dell'ingiustizia in parecchi settori diversi, soprattutto nel sociale e che dubitava della capacità delle spiegazioni settecentesche di far fronte ai fatti dell'esperienza.

- **Il tema della Rivoluzione Francese** è, a tal proposito, vista come la conseguenza di tali ingiustizie. Paul O'Flinn afferma che, sebbene Frankenstein non sia una diretta allegoria della lotta di classe, le metafore di mostruosità sociali e politiche erano sicuramente nella mente della Shelley come pure dei lettori, specialmente nel passaggio in cui il mostro spia le conversazioni dei De Lacey, quando Felix istruiva la donna araba sugli usi e costumi occidentali attraverso la lettura di Volney "Ruins of Empire". Dice il mostro: *"While I listened to the instructions which Felix bestowed upon the Arabian, the strange system of human society was explained to me. I heard of the division of property, of immense wealth and squalid poverty; of rank, descent, and noble blood. The words induced me to turn towards myself. I learned that the possessions most esteemed by your fellow-creatures were, high and unsullied descent united with riches. A man might be respected with only one of these acquisitions; but without either he was considered, except in very rare instances, as a vagabond and a slave, doomed to waste his powers for the profit of the chosen few. And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property"*.¹⁴

Raccontando la storia di un mostro del quale il suo creatore ne perde totalmente il controllo, Mary Shelley rianima quindi i termini del dibattito sulla Rivoluzione Francese e, di conseguenza, ci suggerisce in qualche maniera che la violenza degli oppressi è causata dalla frustrazione insieme con la negligenza e l'ingiustizia dei loro "genitori" sociali.



Figura 2: "L'incubo", da una rivista anti-giacobina del 1799 che illustra la Rivoluzione Francese come un mostro.

¹⁴ "Ascoltando gli insegnamenti che Felix impartiva all'araba, venni a conoscenza dello strano sistema della società umana. Sentii parlare della divisione della proprietà, di immensa ricchezza e squallida povertà; di rango, discendenza e nobiltà di sangue. Quelle parole mi indussero a riflettere sul mio caso. Appresi che i beni più stimati dai vostri simili erano una discendenza nobile e senza macchia unita alla ricchezza. Un uomo poteva essere rispettato anche se possedeva uno solo di questi vantaggi, ma senza nessuno dei due, era considerato, salvo rarissime eccezioni, come un vagabondo e uno schiavo, condannato a sprecare le sue energie a profitto dei pochi eletti! E io che cos'ero? Della mia creazione ero ignaro, ma sapevo di non possedere né denaro, né amici, né alcun genere di proprietà" Chris Baldick, op. cit., pag. 53-54

-Il tema della creazione e della nascita rappresentano due argomenti fondamentali che, oltre a mettere in relazione l'opera con le esperienze di vita dell'autrice, si collegano anche al crollo della visione deistica del cosmo, intesa come identificazione del Divino con il Razionale. Ma andiamo per gradi...

Anzitutto, la creazione dell'essere avviene attraverso un rapporto malsano dello scienziato con la morte. Le descrizioni macabre che vedono Victor accingersi nella raccolta di "materiale" (parti di cadavere), negli ossari e negli obitori, ne è un chiaro esempio. Rapportando il modo in cui l'essere viene creato con le vicende di vita della scrittrice, non si può non notare la relazione tra "creazione" e/o "nascita" e l'elemento "morte". Mary è stata "creata" attraverso l'amore tra Godwin e la Wollstonecraft e nasce da questa, causandone però involontariamente la morte. Dall'unione con Percy Shelley, Mary avrà tre figli; sfortunatamente il figlio primogenito muore prematuramente a Venezia nel 1817, e nel 1819 Mary avrà un collasso nervoso dovuto alla morte del secondo figlio, William, di soli due anni. Tutti questi avvenimenti luttuosi legati all'evento della nascita non possono che essere, se non direttamente, almeno in parte, collegati al modo in cui Mary descrive la creazione dell'essere nel suo romanzo.

In secondo luogo, la reale capacità di un uomo di creare un altro essere a sua immagine e somiglianza, non può che portarci a riflettere sulla forte relazione tra la figura di Frankenstein e quella di Dio. Come tutti sappiamo, la Bibbia narra della creazione di Adamo nel vecchio testamento: *"Allora l'Eterno Dio formò l'uomo dalla polvere della terra, L'uomo ricevette il fiato della vita. Dio gli soffiò nelle narici un alito di vita, e l'uomo divenne un essere vivente"* (Gen 2:7b). La donna, Eva, addirittura non fu proprio creata ma estratta dall'uomo Adamo. In effetti ella fu "clonata/derivata": *"Poi l'Eterno Dio con la costola che aveva tolta all'uomo ne formò una donna e la condusse all'uomo"* (Gen 2:7b). Da questo punto di vista il mostro rappresenta un Adamo creato da un dio, stavolta umano. Rifacendoci dunque alla tematica scientifica precedente, ci troviamo di fronte ad un uomo di scienza che gioca a fare Dio e lo sfida apertamente. Tuttavia, sebbene questa tesi sia sostenuta dalla stessa autrice nella introduzione del 1831, nel racconto non vi è alcuna menzione del divino da parte di Victor o della volontà di questi, di raggiungere il potere estremo e di equipararsi a Dio. Egli afferma di volere essere utile all'umanità, di combattere le malattie e di creare un essere perfetto, immune al dolore e alla sofferenza. Dal punto di vista del mostro, invece, Frankenstein rappresenta un dio, il dio della sua creazione, che però si mostra inetto e negligente, la cui condotta nei confronti della sua creazione è spietatamente ingiusta. Da qui il forte significato dell'epigrafe che ci ricollega

all'opera miltoniana di "Paradise Lost": "*Did I request thee, Maker, from my clay To mould me man? Did I solicit thee From darkness to promote me?*"¹⁵

- **Il tema miltoniano** è affrontato dal mostro, a seguito della lettura di "Paradise Lost" durante il suo processo di apprendimento da autodidatta nel nascondiglio adiacente ai De Lacey. Egli considera vera la storia narrata da Milton e inizia a fare dei parallelismi tra la sua condizione e quella di Adamo, prima, di Satana poi. All'inizio infatti egli si sente come Adamo, un essere unico, diverso da ogni altro essere vivente. Subito dopo, però, si rende conto che Adamo è amato dal suo Creatore, che addirittura gli procura una compagna, mentre lui è disgraziato e solo. Poi proietta la sua attenzione a Satana, e si accomuna a quest'altra figura perché egli, osservando la beatitudine nella quale vivono i De Lacey, avverte un'amara invidia nei loro confronti, così come Satana invidiava la felicità umana; ma poi riflette sul fatto che Satana, dopotutto, aveva la compagnia degli altri diavoli, che lo ammiravano e lo incoraggiavano, mentre lui è solo e aborrito¹⁶. Nell'opera di Milton troviamo due tipi di mito: il mito della creazione e il mito della trasgressione. Nell'opera di Frankenstein troviamo entrambi gli elementi, ma uniti insieme, cosicché la creazione e la trasgressione appaiono come la stessa cosa. L'accusa di insolenza nei riguardi del credo religioso da parte di Mary con la pubblicazione del suo romanzo può destare stupore oggi, tuttavia per alcuni il libro sembrava mettere apertamente in discussione la storia più sacra fra tutte, equiparando Dio ad un studente di chimica. La particolare empietà espressa nella parodia miltoniana di Shelley sviluppa parte di quella comune reinterpretazione romantica di "Paradise Lost" che segue l'eresia gnosica¹⁷ nell'elevare Satana al ruolo di eroe sublime ribelle. Molti critici affermarono che Milton, sottomettendo la Provvidenza divina al dibattito razionale, aveva esposto, senza volerlo, i fondamenti della sua religione alla sovversione. Ciò è chiarissimo nell'opera di Mary Shelley, dove si prende parte a questa dissacrazione attraverso la solidarietà nei confronti di Satana.

Bisogna però, ci fa notare Chris Baldick, osservare come ci sia una corrispondenza a metà tra l'opera di Milton e quella della Shelley; infatti, mentre la caduta di Adamo ed

¹⁵ "Ti ho chiesto io, creatore, dalla creta di farmi uomo? Ti ho forse sollecitato io a trarmi dall'oscurità?" John Milton, Paradiso Perduto, X, 743-45.

¹⁶ "Frankenstein, ovvero il Prometeo Moderno", Parte II, capitolo VII, pag. 190-91

¹⁷ Gnosticismo: la salvezza dell'anima può derivare soltanto dal possesso di una conoscenza quasi intuitiva dei misteri dell'universo e dal possesso di formule magiche indicative di quella conoscenza. Gli gnostici erano "persone che sapevano", e la loro conoscenza li costituiva in una classe di esseri superiori, il cui *status* presente e futuro era sostanzialmente diverso da quello di coloro che, per qualsiasi ragione, non sapevano.

Eva è causata dalle macchinazioni di Satana, le azioni di Victor Frankenstein sono indotte dalla sua stessa volontà.

Estendendo quest'aspetto alle altre associazioni di Victor con Faust di Marlowe e il Prometeo ovidiano, ci accorgiamo che siamo dinanzi a un Faust privo di Mefisto e di un Prometeo privo di un dio Giove. A questo punto, possiamo affermare che il vero sacrilegio nell'opera della Shelley è proprio la presentazione di un mondo senza Dio.¹⁸

Poiché vengono a mancare le due figure rappresentative del bene e del male, Dio e il Diavolo, la cornice morale di Frankenstein si dissolve. Il ruolo di buono o cattivo non è più delineato, di conseguenza le identità presenti nel romanzo sono instabili e mobili, il ruolo di padrone e schiavo, persecutore e perseguitato si alternano e si fondono tra loro. Infatti gli stessi protagonisti, riferendosi al "Paradise Lost", non sono del tutto certi sulla loro corrispondenza con Adamo, Dio, Satana o tutte queste figure insieme.

- **Il tema del viaggio** nell'opera di Frankenstein è molto presente, così come in molte altre opere appartenenti al genere gotico. Esso ha origine da due antenati principali: i "*contes de geste*" delle imprese dei cavalieri erranti (dove però le nuove imprese non sono segni di conquista ma di scontro con una realtà altra) e le escursioni effettuate in continente dagli aristocratici del Gran Tour. Da questo punto di vista duplice, il viaggio, mai volontario ma dovuto a necessità, mentre offriva al romanziere gotico la possibilità di intrattenere i suoi lettori con un insieme di resoconti e di nozioni sulla natura e sui popoli lontani, faceva passare con successo una conoscenza del mondo non anglosassone come esperienza di luoghi selvaggi e pittoreschi, di territori calamitosi, ancora abitati da gente molto lontana dalla società inglese.¹⁹

L'autrice di "Frankenstein", infatti, omaggiando la Svizzera come sua fonte di ispirazione, ambienta la storia tra le impervie montagne che tanto l'avevano colpita per la loro sublime bellezza. Questa sorta di "viaggi sulla carta", dunque, alimentavano l'immaginario collettivo, fungendo da valvola di sfogo per un pubblico medio-popolare, che di certo non poteva permettersi di viaggiare e, contemporaneamente, offrivano allo scrittore un modo per descrivere luoghi cupi e impervi, dove il rischio di perdersi rappresenta l'insidia inevitabile predisposta alla natura.

Nel romanzo gotico, il viaggio non rappresenta tanto un'occasione di svago, quanto la conseguenza di una sensazione di angoscia dovuta ad una crisi, una specie di fuga.

¹⁸ Chris Baldick, op. cit., pag. 42

¹⁹ Runcini Romolo, op. cit., pag. 203

Contestualizzando storicamente questo aspetto potremmo dire che il tema del viaggio deriva soprattutto dal sentimento di frustrazione che le masse contadine subiscono nelle città, in conseguenza del distacco dalla loro cultura d'origine, dal loro habitat originale, causati dall'avanzata del processo di industrializzazione del Paese.

Quella fuga collettiva viene tradotta, nel romanzo gotico, da una fuga individuale imposta da un carnefice.

La fuga per un viaggio non desiderato, di conseguenza, attribuisce all'avventura un valore del tutto negativo; non è più il piacere gratificante del rischio al fine di raggiungere un obiettivo, come nei "contes de geste" ma la paura dell'ignoto.²⁰ Questo fattore è ben evidenziato in



Frankenstein sia attraverso il viaggio del capitano Walton tra gli impervi mari ghiacciati del Polo Nord, sia dai continui inseguimenti di Victor e del mostro per gli angusti antri delle Alpi, della Giura e dei ghiacciai polari.

²⁰ idem

III

Il romanzo di Frankenstein e la tematica del “mostro”

1 Il tema del mostro

In questo mio lavoro di analisi dell'opera di Mary Shelley “Frankenstein ovvero il Prometeo moderno”, dopo avere esaminato il *pastiche* di tematiche che scaturiscono da questo capolavoro letterario, ho voluto porre attenzione ad un argomento in particolare, mi riferisco al tema del mostro. Prima di addentrarci più a fondo a questo tema, però, occorre fare alcune precisazioni sul significato stesso della parola “mostro”, nonché tracciare le linee fondamentali di questa figura peculiare.

Nell'uso moderno, la parola “mostro” indica qualcosa di terrificante, innaturale e di enormi dimensioni. In passato, invece, fino al XIX secolo, la parola ebbe altre connotazioni, di tipo morale, che risultarono essere essenziali allo sviluppo del mito di Frankenstein.

Nell'etimologia greca e latina, il termine “monstrum” indica essenzialmente un segno divino, un prodigio, e deriva dal tema di monere: avvisare, ammonire. Il mostro, nel significato originario, è l'apparire, il manifestarsi, il mostrarsi improvviso di qualcosa di straordinario, di divino, che viola la natura e che è un ammonimento e un avvertimento per l'uomo. Il presagio suscita un senso di meraviglia e di stupore e può essere fasto o nefasto, generando perciò rassicurazione o spavento. Come diceva infatti Michel Foucault: “mostro è qualcosa o qualcuno che è mostrato”.

Nella mitologia classica, il mostro aveva la caratteristica di essere composto da parti diverse, a volte combinate da diverse creature, un esempio sono i Centauri, la Sfinge o il Minotauro. Questa caratteristica ha due conseguenze fondamentali: una di tipo estetico, l'altro di tipo politico, ed entrambe sono presenti nell'opera di Frankenstein. La questione estetica della mostruosità qui applica la nozione di deformità fisica per mettere in evidenza certi problemi sorti circa la relazione delle parti di un tutto in un'opera d'arte.

Durante l'epoca romantica, a lungo si discusse sulla questione dell'assemblaggio innaturale degli elementi

Questo aspetto della mostruosità riferito all'unione di parti diverse è ben presente in Frankenstein e anche nelle sue rappresentazioni cinematografiche, dove peraltro, grazie al supporto visivo, risulta ancora più enfaticizzato.

Una connessione che certo non lascia indifferenti è quella che si riferisce alla creatura come al senso politico di mostruosità. Abbiamo già evidenziato come una delle tematiche ricorrenti nell'opera shelleyana, sia proprio la rielaborazione remota e inconscia degli eventi relativi alla Rivoluzione Francese.

Edmund Burke diceva della Rivoluzione Francese: "is a monstrous jumble of elements 'out of nature', producing a monster of constitution"²¹. Si suppone, pertanto, che la creazione di un mostro da parte di Mary, sia emersa dai vari dibattiti dei suoi genitori con Burke sulla mostruosità dell'età moderna, appunto la Rivoluzione Francese.

Non solo, persino agli occhi dell'autrice, il libro stesso da lei scritto appariva mostruoso. Secondo Sigmund Freud, a volte le opere si comportano come mostri nei riguardi dei propri creatori, assumendo una vitalità propria e talvolta allontanandosi anche dalle intenzioni autoriali. Mary Shelley e il suo romanzo ne sono una prova evidente. La cornice testuale entro la quale si vuol collocare l'opera, sfugge alle intenzioni dell'autrice, acquisendo una vita indipendente e divenendo un mito.

Nella seconda prefazione del 1831, ella evidenzia più volte, attraverso l'eloquentissimo aggettivo "hideous" (orrendo, spaventoso, sgradevole), il suo sentimento repulsivo nei confronti della narrazione. "My hideous progeny", la mia orribile progenie, rende lecito, insieme alle concentriche strutture narrative analizzate prima, affermare la volontà dell'autrice di frapporre un muro protettivo di distacco dalla storia, in virtù del rapporto conflittuale di questa con l'opera e la vistosa difficoltà della scrittrice, di trattare e gestire argomenti delicati di ordine etico e morale, come il ricreare la vita dalla morte, l'onnipotenza divina ecc...²²

La figura del mostro, piuttosto ricorrente nel romanzo nero, racchiude in sé una gran varietà di esseri, tutti accomunati dal fatto di rappresentare un'entità aliena e inquietante, che spaventa per il suo aspetto e per le sue origini sconosciute. Possiamo distinguere due grandi categorie di mostri:

- ◆ Gli esseri sovranaturali, come il vampiro, il fantasma ecc...che spesso hanno un legame con l'Aldilà, dal quale in alcuni casi provengono.
- ◆ Gli esseri appartenenti al mondo ordinario dei viventi, come il mostro di Frankenstein, che hanno origini ben definite in quanto creati dall'uomo.

²¹ "si tratta di un miscuglio mostruoso di elementi "fuori natura" che producono un mostro di costituzione" (mia traduzione), Chris Baldick, op. cit., pag.17

²² Claudia Corti, op. cit., pag. 113

Frankenstein rappresenta sicuramente un mito nuovo: è generato da una paura che non sarebbe potuta esistere in epoche precedenti perché figlia della Rivoluzione Industriale. Attraverso l'uso della ragione, l'uomo inizia a creare dei nuovi manufatti e ad ambire all'onnipotenza, volendo divenire come Dio, e quindi, imitando il suo potere di dare la vita e la morte. È a questo delirio scientifico che Mary Shelley punta il dito.

Nonostante il mito di Frankenstein sia del tutto moderno, occorre precisare che ha, comunque, degli antenati.

Il tema della "creatura" ci rimanda alle popolari leggende del Golem, diffuse nell'Europa centrale e in particolare a Praga.

Nella tradizione ebraica questa "creatura" è fatta di fango, come il primo uomo, e la vita gli viene data dalla "parola". Molti rabbini si cimentarono, nella storia, con i segreti della creazione, dando vita a esseri plasmati con il fango e resi vivi dopo l'utilizzo di una serie di parole contenute nei testi sacri. Si trattava, però, di semplici esercizi spirituali per sperimentare l'arte della creazione. Si narra che a Praga nel corso del XVII secolo un Rabbi di nome Loew diede vita ad un essere modellato con il fango proveniente



Figura 3 Il Golem del rabbino Loew

dalla Palestina. Il Rabbi incise sul corpo dell'essere la parola Emeth, che significa verità divina. Lo scopo del Rabbi era di crearsi un aiutante di cui servirsi nei lavori pesanti, ma il Golem si ribellò e seminò intorno a sé terrore e sangue. Per porre rimedio a questa situazione il rabbino, cancellò la "e" iniziale dalla parola che aveva inciso sull'uomo di fango, cambiandola così in Meth, che significa "morto", e l'essere crollò immediatamente a terra senza vita.²³

La figura del Golem ha ispirato molte leggende, fornendo così terreno fertile ai racconti del terrore fino al celebre romanzo di Mary Shelley.

²³ <http://www.scritturaimmanente.it/Praga/letteratura/golem.htm>

2 Il mostro di Frankenstein nella rappresentazione cinematografica

Il mercato cinematografico ha attinto a piene mani ai personaggi di Mary Shelley, tanto da produrre una quantità sostanziosa di film, alcuni di ottima qualità, altri di pessima.

Nell'immaginario collettivo il termine "Frankenstein" viene spesso associato all'idea di un mostro dall'intelligenza poco vivace, il cui aspetto terrificante (a causa di una sgradevole testa quadrata dalle cicatrici diffuse e dai singolari inserti metallici) ne giustifica la natura violenta. In realtà, nel romanzo di Mary Shelley (unica vera fonte delle vicende relativa alla "creatura"), Frankenstein è il nome di colui che osa eguagliare il potere divino sconfiggendo la morte, e che a tale scopo dona la vita a un essere composto da parti di cadaveri.

Quest'ultimo, abbandonato dall'unico genitore che potrebbe mai riconoscere come tale e emarginato da una società che lo teme e lo disprezza per il suo aspetto, attraversa un processo di auto-educazione che, donandogli la coscienza della sua condizione, lo porta a soffrire delle ingiustizie subite e conseguentemente a desiderare la vendetta. Naturalmente, la Creatura descritta nel romanzo ha ben poco a che fare con il personaggio a cui pensa chi ignora gli avvenimenti descritti nel libro. Ma allora, se il libro non è conosciuto quanto ci si aspetterebbe, come mai il nome di Frankenstein è penetrato in modo così intenso nel nostro immaginario collettivo? La risposta è presto data.

Ovviamente è stata la grande produzione cinematografica a far conoscere al vasto pubblico dei media la storia del dottor Frankenstein e della sua Creatura. Il problema che però salta subito in mente è che, considerando il fatto che il rapporto tra letteratura e cinema si focalizza sulla questione della maggiore o minore fedeltà del film alla fonte originaria, che in termini tecnici, si risolve nella scelta tra "adattamento" o "trasposizione" filmica (dove per "adattamento" s'intende una scelta di maggiore aderenza al testo letterario, mentre "trasposizione" indica la possibilità, per il regista di reinventare l'opera nel linguaggio filmico, fermo restando il rispetto di: messaggio principale, atmosfere ed emozioni che caratterizzano il romanzo), si può affermare che, la maggior parte della filmografia che vede Frankenstein come protagonista, non sia identificabile né con l'adattamento, né con la trasposizione, in quanto essa si è semplicemente limitata a prendere spunto dal romanzo originario per elaborarne una storia completamente diversa, che facesse presa sul pubblico per i suoi spunti horror. Solo alcune pellicole hanno tentato la strada dell'adattamento, così come esistono esempi limitati di vera e propria trasposizione cinematografica. La lunga serie dei film sul tema di Frankenstein ha inizio nel 1910 con una produzione

della Edison, per la regia John Searle Dowley. Successivamente escono “Life without Soul” (1915) e “Il mostro Frankenstein” (1920), pellicola italiana di Eugenio Testa, interpretata da Luciano Albertini.

Ma è con James Whale, nel 1931, che ci regala l'indimenticabile “Frankenstein” interpretato da Boris Karloff, con il capo tagliato orizzontalmente (ideato dal truccatore J. Pierce), che il mito di “Frankenstein” ebbe uno strepitoso successo e fissò il modo di rappresentazione di moltissimi film successivi. Sulla scia dell'entusiasmo che la pellicola aveva suscitato, nel 1935, Whale decide di riprenderne il tema dando al mostro una compagna, “La moglie di Frankenstein”, interpretata da Elsa Lanchester.²⁴

Da allora, la serie delle pellicole di questo genere si è allungata ogni volta con nuove invenzioni e contaminazioni. Al 1974 risale anche la celebre e geniale rivisitazione burlesca “Frankenstein Jr.” di Mel Brooks, girata in un suggestivo bianco e nero. Il dottor Frankenstein, interpretato da Gene Wilder, celebre medico e scienziato che rinnega il lavoro del suo antenato, giunto in Transilvania per ereditare i beni dell'avo, scopre l'antica biblioteca e decide di proseguirne gli esperimenti. Trafugato un gigantesco cadavere, vuole installargli il cervello di uno scienziato, ma per l'imbranataggine dell'assistente Igor (Marty Feldman), gli innesta quello di un individuo anormale. Il risultato è un mostro incontrollabile, terrorizzato dal fuoco, che si ammansisce soltanto al suono della musica. La creatura fugge, è catturata, è addomesticata e trasformata in un perfetto ballerino e dandy di città, poi fugge nuovamente e nel finale il mostro viene recuperato e sposa l'ex-fidanzata del suo creatore.


Non si può poi fare a meno di citare il maggiordomo della Famiglia Addams, la fortunata serie nata negli anni '30 nelle vignette di un giornale, continuata negli anni '60 come telefilm, negli anni '70 come cartone animato, e approdata sul grande schermo negli anni '90 con la regia di Barry Sonnenfeld, con Carel Struycken nella parte del gigantesco maggiordomo “Lurch”.²⁵

²⁴ <http://www.linguaggioglobale.com/mostri/txt/56.htm>

²⁵ idem

3 La versione cinematografica di “Frankenstein” di James Whale

Da questo brevissimo accenno alle innumerevoli produzioni cinematografiche che, dagli anni trenta fino ad oggi, hanno attinto dal romanzo di Shelley tematiche, personaggi, ambientazioni ecc..., vorrei porre l'attenzione, in particolare, a una versione audiovisiva dell'opera shelleyana, ovvero: “Frankenstein” di James Whale, del 1931. Avendo visionato la pellicola, vorrei esaminarne le differenze (tematiche, scenografiche ecc..) al fine di cercare di comprendere le ragioni che hanno spinto il regista a fare determinate scelte.

 Titolo: “Frankenstein”; regia: James Whale; attori: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke; produzione: USA; anno: 1931



Qui il famoso romanzo di Mary Shelley viene messo in scena con incredibile quantità di particolari, amplificando e sottolineando tutti i contenuti scientifici e sociologici che avevano giustamente reso grande il romanzo. Il barone Frankenstein è il prototipo dello scienziato pazzo totalmente assorbito dalle sue ricerche, che invano (ma non del tutto) tenta di valicare l'invalidabile, di controllare la natura lì dove è la natura che controlla l'uomo. L'interpretazione di Boris Karloff lascia qui un indissolubile marchio come “creatura” di Frankenstein. E' indimenticabile il suo make-up per il mostro, composto da parti di cadavere: testa squadrata, cicatrice sulla fronte a sottolineare l'innesto del cervello, colorito cadaverico, elettrodi impiantati nel collo, cerone. Da questa versione cinematografica, l'immagine del mostro, così come lo concepì Whale, entrò nell'immaginario collettivo del pubblico, anche di quello contemporaneo, visto che le versioni successive del mostro si rifecero a questa.

Tuttavia, il *Frankenstein* di Whale non è uno dei più accurati film, sul piano della coerenza, il che è in gran parte un riflesso del conflitto, all'interno del film, fra la fedeltà della storia originale e un tentativo di aggiornamento, soprattutto nei particolari della storia.

Ad esempio, il laboratorio in cui avvengono gli esperimenti di Frankenstein, non è situato in un laboratorio posto all'ultimo piano di una casa di Ingolstadt, ma è ricavato all'interno di un vecchio mulino arroccato su di un picco, lontano da occhi indiscreti. Troviamo poi al suo interno una serie di attrezzature scientifiche di primo ottocento

insieme con una serie di apparecchiature più avanzate, basate sull'elettricità; elemento, quest'ultimo, assente nell'opera di Mary, come anche le descrizioni sulla creazione del mostro, che, per via della "retorica dell'indicibile"²⁶, tipica del romanzo gotico, lascia intendere, senza però denominare direttamente, le azioni compiute dal personaggio nel processo di creazione dell'essere. Bisogna comunque tenere in considerazione il fatto che un prodotto audiovisivo non avrebbe potuto esimersi da questa descrizione, anche perché la scena sarebbe risultata, altrimenti, del tutto piatta, priva di *suspance* e di attenzione da parte del pubblico.

Per quanto riguarda la figura di Victor, Whale rispecchia la natura folle dello scienziato, riporta la contraddizione che affligge il personaggio tra una vita familiare "come si conviene" e l'isolamento necessario per portare avanti i suoi insani progetti, contraddizione che si risolve con il ravvedimento di questi, alla luce delle conseguenze del suo operato. A differenza però del Victor di Shelley, che muore nella disperazione di non aver potuto ovviare al problema, vendicando i suoi cari attraverso la distruzione del mostro, qui addirittura si profila un lieto fine per lo scienziato, con il mostro annientato dalla folla dei paesani e un futuro con la donna amata. Ora, questo "happy ending" nella versione di Whale di "Frankenstein" non va letta, secondo me, come l'ennesima storia che si conclude con un rassicurante finale allo scopo unico di gratificare il pubblico, piuttosto mi sembra una scelta del regista di rendere il plot tipicamente gotico, più di quanto lo abbia fatto Mary Shelley.

"Frankenstein", infatti, è un romanzo gotico atipico perché, a differenza del romanzo gotico classico, in cui il matrimonio tra l'eroe e l'eroina mette fine alle loro peripezie e al romanzo, nell'opera della Shelley l'unione tra Victor ed Elizabeth non produce frutto in nessun senso: non pone fine alle disavventure dell'eroe e soprattutto non determina quell'atmosfera di felicità che, invece, ci si aspetterebbe in un romanzo gotico classico. La morte di Elizabeth, invece, esaspera ancora di più il dolore di Frankenstein e l'odio nei confronti del Mostro che perseguiterà fino alla morte.

Un altro cambiamento nella trama che ha destato non poche critiche e polemiche è stata la scelta di Whale di far implementare, per errore, al mostro un cervello anomalo. Whale aveva intenzione di indicare nuovi modi, sia tecnici che psicologici, di esplorare e rimodellare il mito di Frankenstein, cosa che gli riesce in gran misura. Il mostro

²⁶ Si tratta di un tipo di retorica che si adotta nel momento in cui si vuole rappresentare, ad esempio, una creatura fantastica che, in quanto tale, crea delle difficoltà linguistiche nella sua descrizione. Per tale motivo si adotta questo tipo di retorica al fine di evocare la creatura, significando obliquamente ciò che non può essere designato, verbalizzando, per approssimazione, ciò che non può essere detto. Appare, in tal senso, suggestivo, il fatto che l'essere creato da Frankenstein non abbia un nome proprio.

infatti, all'inizio sembra essere innocuo, innocente (e per certi versi lo continuerà ad essere), non riesce a parlare e non mostra mai segni di intelligenza, ma poi agisce con gesti violenti e irrazionali, spargendo il panico dappertutto (a partire dall'uccisione di Fritz, l'assistente di Frankenstein, che si diletta nel tormentarlo). Per tutte queste



Figura 4 una scena del film “Frankenstein” di Whale

ragioni, penso che l'essenza del

“gotico” nel film di Whale vada ben oltre la mera ambientazione scenografica, peccato però che, a causa del fattore “abnormal brain”, si perda quell'aspetto fondamentale dell'umanità del mostro di Shelley, quell'eloquenza e quella sensibilità di stampo romantico che, per certi versi rende la creatura anche più umana degli altri personaggi. Pur tuttavia, grazie alla straordinaria interpretazione di Karloff, la figura del mostro appare agli occhi del pubblico ambigua, i suoi movimenti dotati di misteriosa fluidità, destano il dubbio su ciò che è e ciò che non è umano. A tal proposito appare, a mio avviso, fondamentale la scena del mostro con la bambina, dove si percepisce subito l'ingenuità della creatura, la sua totale incoscienza nei gesti, che purtroppo si riveleranno tragici.

Inoltre, l'azione dei paesani, privi di comprensione nei confronti della condizione del mostro, al quale danno la caccia insieme a Frankenstein, senza peraltro accusarlo di essere la causa poi fondamentale di tutto, mi spingono a riflettere ancora di più su un aspetto che, forse Whale, ha evidenziato più di Shelley, ovvero la tragicità del diverso, che viene emarginato dalla società senza pietà, che aborrisce, a mio avviso, più che alla mostruosità interiore di uno scienziato privo di etica e morale, alla pura e semplice mostruosità estetica.

In conclusione, è mia personale opinione che questo aspetto della mostruosità, legato prettamente al fattore visivo, sia uno degli elementi più significativi e forti che scaturiscono dal mito di Frankenstein. Senza nulla togliere alle altre tematiche affrontate, che peraltro risultano tuttora moderne, come il progresso scientifico che sfocia nella creazione di esseri viventi per mano dell'uomo, la mia impressione

personale è che il tema del diverso, dell'emarginato sia un aspetto fortemente enfatizzato che ritroviamo in pressoché tutte le versioni dell'opera shelleyana. Si tratta di un tema che credo persista soprattutto nella società odierna, dove la perdita di quei valori civili, morali, etici che rendono l'essere umano al di sopra di ogni altra specie, non indicano più mostruosità, in quanto questa dipende solo dall'aspetto esterno di un individuo, non dal suo aspetto interiore e/o dal suo operato.

Bibliografia:

Baldick Chris, "In Frankenstein's shadow. Myth, Monstrousness and Nineteenth-century writing, Clarendon Press, 1987, Oxford;

Bertinetti Paolo, "Storia della Letteratura Inglese, Vol I, Einaudi, 2000, Torino;

Billi Mirella, "Il gotico inglese. Il romanzo del terrore: 1764-1820", Il Mulino, 1986, Bologna;

Corti Claudia, "Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico", ETS editrice, 1989, Pisa;

Punter David, "Storia della letteratura del terrore: il gotico dal 700' ad oggi", Hoepli, 1985, Roma;

Runcini Romolo, "La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Vol. 1: Il gothic romance", Liguori, 1984, Napoli;

Shelley Mary, "Frankenstein, ovvero il Prometeo Moderno", BUR, 2004, Milano;

Sitografia:

Alessandra Spagnolo, "Mary Shelley e il mostro di Frankenstein",

<http://www.progettobabele.it/rubriche/SHELLEY.php>;

<http://www.scritturaimmanente.it/Praga/letteratura/golem.htm>;

<http://www.linguaggioglobale.com/mostri/txt/56.htm>.