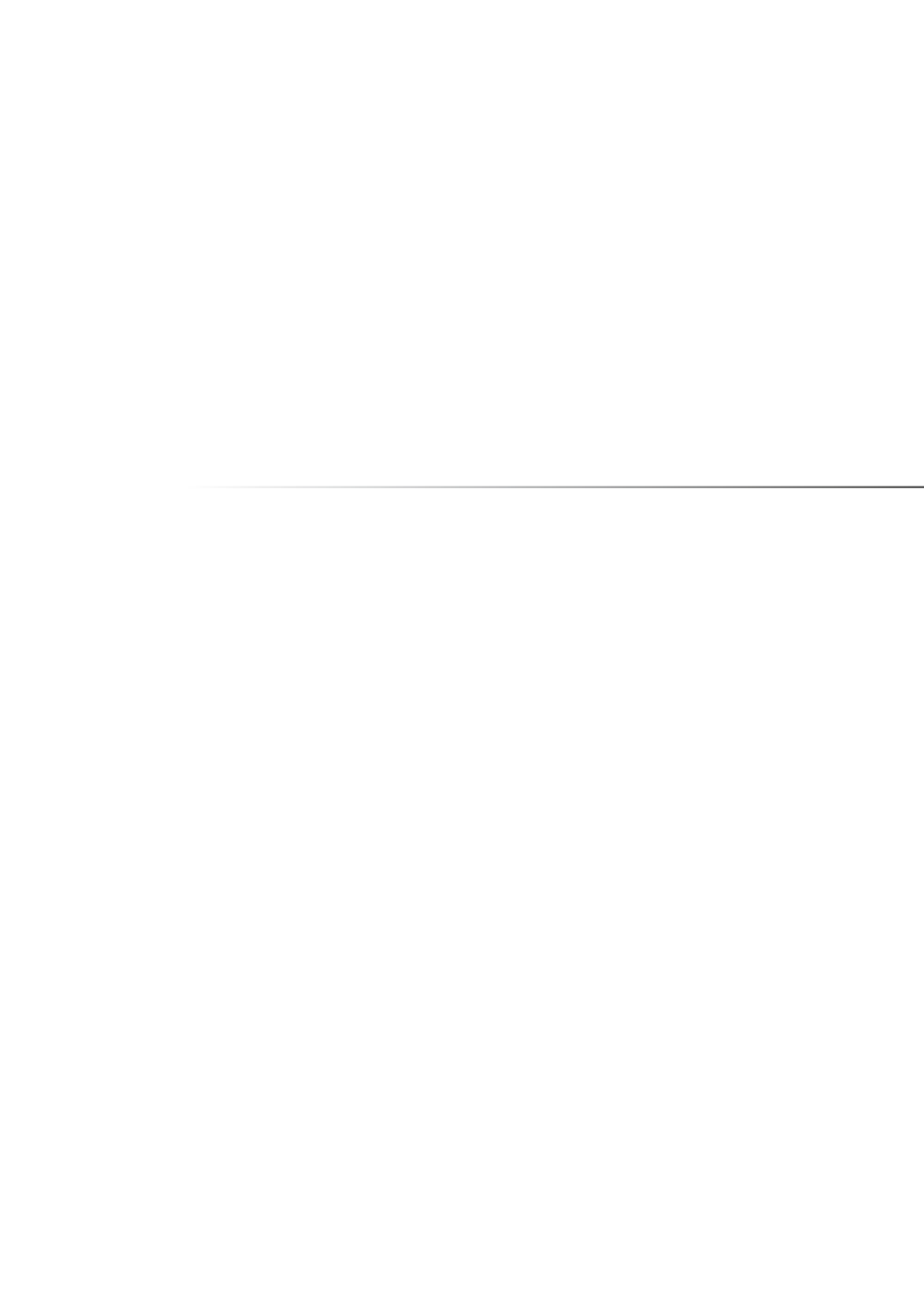




PEDAGOGIA E DIDATTICA DELLA LETTERATURA INGLESE

IL PROGETTO *FRANKENREADS*
ALL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

A cura di
Francesca Saggini e Alberta Boschi



ISBN: 978-88-7853-882-5
ISBN *ebook*: 978-88-7853-883-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Impaginazione:
Stefano Frateiacchi
www.studiovagante.it

Edizioni **SETTE CITTÀ**
Via Mazzini 87
01100 Viterbo
tel 0761 303020
info@settecitta.eu
www.settecitta.eu

IN MEMORIA.

Alla Ninetta di tanti anni.

Viterbo il 30 giugno 2020

INDICE

9	Indice delle illustrazioni
13	Ringraziamenti (e una dedica)
15	Presentazione (Ri)leggere un classico in classe <i>Francesca Saggini</i>
18	Con l'occhio e per l'orecchio: meditazioni sulla lettura ad alta voce in <i>Frankenstein</i> <i>Francesca Saggini</i>

PARTE I

Il progetto Frankenreads all'Università degli Studi della Toscana

35	<i>Frankenstein e l'oralità. I suoni di un classico</i> <i>Nicolò Bisignano e Francesca Saggini</i>
35	<i>FRANKENREAD@DISTU. I SUONI DEL ROMANZO</i>
37	<i>Organizzazione del progetto</i>
39	<i>La scelta dell'edizione</i>
40	<i>Inglese o italiano?</i>
41	<i>Gli arredi scenici</i>
42	<i>Durata del Frankenread@DISTU</i>
44	<i>Corso propedeutico</i>
44	<i>Il ruolo degli studenti delle scuole</i>
45	Selezione di 50 lessie significative: criteri strutturali
46	Selezione di 50 lessie significative: criteri tematici
48	Assegnazione delle lessie
52	Corso propedeutico
66	Giornata finale: 31 ottobre 2018
68	PERCORSO DI ANALISI DELLE LESSIE IN INGLESE
69	Le lettere di Walton
80	La Creatura e il linguaggio

81	L'apprendimento linguistico
91	L'eloquenza e i dialoghi
101	<i>Il dialogo tra la Creatura e De Lacey</i>
105	La suspense e il terrore
107	Le figure femminili: Elizabeth e la parola
110	La scienza in <i>Frankenstein</i>
111	<i>Le parole del Professor Waldman</i>
113	<i>Bride-to-be</i>
117	Frankenread@DISTU <i>Il volumetto della giornata</i>
169	La voce degli studenti <i>Classe 5A, Liceo Ginnasio 'Mariano Buratti' (Viterbo)</i>
172	La voce dei professori <i>Professoressa Roberta Maria delle Monache</i> <i>Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo' (Viterbo)</i>
177	In posa con noi. Galleria fotografica del <i>Frankenread@DISTU</i> <i>A cura di Bruno Fazzini e Francesca Saggini</i>

PARTE II

Metti un'immagine in classe.

Percorsi didattici intermediali per *Frankenstein*

191	Suoni e silenzi. Quello che le immagini (non) raccontano <i>Alberta Boschi</i>
191	Introduzione
193	Un po' di storia: <i>wrappers, dust jackets e front covers</i>
199	I principali approcci al <i>cover design</i> dal 1880 al 1910
210	Mediazione e interazione
223	Conclusioni
225	"The monster speaks!" <i>Frankenstein</i> a fumetti <i>Federico Meschini</i>
245	Bibliografia
257	Sitografia minima

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Copertina:

L'Aula Magna del Dipartimento DISTU

Università degli Studi della Tuscia. ©Maria Cristina Tamagnini

1. William Hogarth. *The Sleeping Congregation* (1736)
2. *To hear, to tell, to listen*. Prima di *Frankenstein*
3. James Gillray. *Tales of Wonder!* (1802)
4. La Morte e lo Stampatore
5. Due tipologie di sovracodifica in *background*: cultura popolare e cultura materiale di *Frankenstein*
6. Gli studenti dell'Indirizzo Musicale, Liceo delle Scienze Umane e Musicali 'Santa Rosa da Viterbo'
7. Pubblico dell'evento pomeridiano si cimenta con la lettura. *Frankenread@DISTU*
8. Studenti universitari pronti per il "Frankenread"
9. Studenti universitari e studenti liceali pronti per il "Frankenread"
10. *Circulating library*, 1818
11. Frontespizio. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818)
12. Inside cover. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn & Richard Bentley, 1831)
13. Esperimenti di Luigi Galvani sulle rane
14. Rianimazione di George Foster
15. William Hogarth. *The Four Stages of Cruelty*. Plate 4. *The Reward of Cruelty*
16. Joseph Wright of Derby. *An Experiment on a Bird in the Air Pump*
17. Locandina. *Frankenread@Distu* ©Francesca Saggini
18. Apertura della giornata. *Frankenread@DISTU*
19. Abside dell'Aula Magna del Dipartimento DISTU, Università degli Studi della Tuscia
20. Presentazione del dottor Giovanni Montemari (Chirurgia Plastica e Ricostruttiva, Ospedale di Belcolle, Viterbo)

21. Francesca Saggini introduce l'evento *Frankenreads@Distu*
22. La prof.ssa Tiziana Iadicicco, Liceo Ginnasio 'Mariano Buratti'
23. Una studentessa delle scuole superiori legge un brano da *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*
24. Galleria
25. Galleria
26. Galleria
27. Galleria
28. Galleria
29. Galleria
30. Galleria
31. Galleria
32. Galleria
33. Galleria
34. Galleria
35. Galleria
36. Galleria
37. Galleria
38. Galleria
39. Galleria
40. Galleria
41. Galleria
42. Galleria
43. Galleria
44. Frontespizio. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818)
45. Frontespizio. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn and Richard Bentley, 1831)
46. Inside cover. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn and Richard Bentley, 1831)
47. Heinrich Friedrich Füger. *Prometheus bringt der Menschheit das Feuer* (1817). Olio su tela
48. *Frankenstein* (Sever Francis & Co, 1869)
49. *Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of all Kinds, by Mary Shelley*. A cura di David H. Guston, Ed Finn e Jason Scott Robert. MIT Press (2017)
50. *Frankenstein* (George Routledge & Sons, 1882)
51. *Frankenstein* (Grosset & Dunlap, 1931)
52. Henry Fuseli. *The Nightmare* (1781). Olio su tela
53. *Frankenstein* (ET Classici, 2016)
54. Lobby card. *Frankenstein*. Universal Pictures, 1931

55. *Frankenstein*. A Longman cultural edition (2002)
56. Roger Langridge. *Frankenstein Meets Shirley Temple*, 1992
57. Dick Briefer. *The Return of Frankenstein*, 1941
58. George Tuska. *The Mark of the Monster*, 1968
59. Mike Plogg. *The Monster of Frankenstein*, 1973

Ove non altrimenti indicato, le fotografie del *Frankenread@Distu* sono di Bruno Fazzini.

Ringraziamenti

(e una dedica)

Il progetto *Frankenread@DISTU* e il libro che ne è il risultato editoriale sono stati possibili grazie all'entusiasmo, l'immaginazione e la dedizione di studenti, docenti, giovani studiosi e del personale tecnico-amministrativo del Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici – DISTU dell'Università degli Studi della Tuscia (Viterbo). I loro nomi sono ricordati a uno a uno nelle pagine che seguono, tuttavia rivolgo loro un breve omaggio iniziale giacché essi hanno semplicemente *fatto* questo evento. *It is your progeny*. In questa sede è opportuno ricordare quanti invece hanno prestato un altro tipo d'incoraggiamento, non riconducibile ai riconoscimenti espliciti presenti in questo volume. In primis il Direttore del Dipartimento, il prof. Giulio Vesperini e il Responsabile dell'Orientamento del Dipartimento, il prof. Stefano Telve, mi hanno permesso di utilizzare una giornata di celebrazione di *Frankenstein* per consolidare i rapporti del Dipartimento e dell'Università con le scuole del territorio, nell'ambito della Terza Missione universitaria. Un ringraziamento va anche al Consiglio di Amministrazione dell'Università degli Studi della Tuscia per il sostegno finanziario dato nel corso degli anni alle attività dell'Unità dei Servizi Linguistici. Il Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici – DISTU ha generosamente co-finanziato la produzione di questo e-book. Grazie infine al collega Neil Freistat (The Maryland Institute for Technology at the University of Maryland), Past-President della Keats-Shelley Association of America, inconsapevole *deus ex-machina* che mi ha invitata personalmente a partecipare ai “Frankenreads” e mi ha fatto innamorare di questo progetto. Kudos, Neil. I owe you a big one.

Questo volume è stato completato nel 2020, “all’epoca del Coronavirus”, come abbiamo imparato a conoscere quei dolorosissimi mesi. Mary Shelley nel 1826 scrisse quello che è solitamente indicata come la prima narrazione di una pandemia apocalittica, *The Last Man*. È con sofferta commozione che questo libro è dedicato a tutti noi, soprattutto a quanti hanno vissuto il virus ben oltre il recinto immaginifico della pagina stampata.

Presentazione

(Ri)leggere un classico in classe

Francesca Saggini

Il progetto di cui vi apprestate a leggere, che ho chiamato forse un po' pomposamente *Frankenread@DISTU*, nasce, proprio come il romanzo di Mary Shelley, da una storia. È una storia che ho raccontato una mattina della primavera del 2018 a quattro Docenti di Licei di Viterbo, città dove si trova l'Università in cui insegno. Come Walton, Victor e la Creatura, in quella calda mattina primaverile ho anch'io provato il gioco della persuasione su queste quattro colleghe, tutte estimatrici dell'opera di Mary Shelley e quindi vittime perfette e persino predestinate della mia affabulazione. E, sulla scia del più inoffensivo degli inviti, Colleghe, stavo pensando, cose ne direste di ...?, ho parlato loro della grande maratona di lettura ad alta voce di *Frankenstein* organizzata dalla Keats-Shelley Association of America per il 31 ottobre 2018, l'anno in cui ricorreva il duecentenario della pubblicazione della prima edizione del romanzo di Mary Shelley.

Un vecchio adagio inglese recita: *it takes two to tango*. Immaginato prima dell'arrivo dei balli individuali, questo proverbio polveroso potrebbe essere tradotto più o meno come *il tango si balla in coppia*. Servono due ballerini—nel nostro caso, un narratore e chi si fa ospite di questa narrazione, colui che l'ascolta e l'accetta. Questa era la sfida che proponevo: *Frankenstein*, testo conosciutissimo nelle sue versioni cinematografiche, meno nella versione originale—da copertina a copertina, come dico io ai miei studenti—lettura richiesta o comunque fortemente consigliata in molte scuole superiori italiane. Lo conosciamo tutti e tutti lo insegniamo. E lo insegniamo come si fa di solito in classe: spiegazioni, lettura del testo, compiti scritti, tesine, ricerca su internet o su altri libri. Applichiamo adesso a questo noto il *Verfremdungseffekt* concesso dall'ignoto. *E se...* . Prendiamo per un momento in mano lo specchio divinatorio del Signor E dell'omonimo racconto di Isaac Asimov del 1953¹, lo specchio dei sentieri narrativi (e didattici), delle possibilità di insegnamento da cogliere e sfruttare. Prendiamo *Frankenstein*—questo testo scritto, disponibile in molte edizioni di carta, e-book, *etext*—straniamolo, decostruiamo la conoscenza che ne abbiamo. Leggiamolo ad alta voce in pubblico. Ne

1 Isaac Asimov. "E se...". In *Tutti i racconti*. Vol. 1. Milano, Mondadori, 1991, pp. 562-74.

avremo un'altra percezione? Ne avranno un'altra percezione gli studenti? Lo sentiranno maggiormente loro, meno di *studio* e più di *piacere*? Tramutati in custodi di un piccolo pezzo del romanzo, assegnatogli dal progetto, saranno in grado—saranno soprattutto *interessati*—a diventarne anche i testimoni?

Le colleghe viterbesi hanno accettato il mio invito a questa danza metaforica. Alla fine di quella mattina primaverile ci siamo salutate piene di interrogativi sul come, quando, chi? Eravamo già, come si suol dire, in ballo. La storia del *Frankenread@DISTU* viene ripercorsa in tutte le sue fasi nelle pagine che seguono. Il convincimento di partenza è che questo romanzo sia ancora oggi, in pieno Ventunesimo Secolo, assolutamente illimitato per implicazioni e connessioni². Per storia, biografia e discorsi critici *Frankenstein* è a tutti gli effetti quello che si definisce un sempreverde, un “classico” della letteratura che non tramonta mai. Italo Calvino ce lo ha spiegato bene: un classico è quel libro che si rilegge sempre, ma non si legge mai³. Ecco. Per una volta leggiamolo sul serio, questo *Frankenstein*. E leggiamolo ad alta voce. La lettura ad alta voce è un canale intermediale per riscoprirlo e appropriarsene, come spiego meglio nel capitolo che segue.

Per portare a chiusura il cerchio formativo che stiamo tracciando ci è sembrato opportuno, raggiunta adesso la fase in cui si tramanda quanto fatto anche a chi non ne è stato direttamente partecipe, allargare l'approccio didattico al romanzo di Mary Shelley anche ad altri canali e codici che sfruttano il discorso dell'intermedialità applicata alla classe, attraverso l'analisi delle copertine del libro (quante volte le usiamo davvero nelle nostre spiegazioni o sollecitiamo gli studenti a una loro interpretazione critica?) e una pratica transmediale rappresentativa: l'adattamento a fumetti. In un universo culturale come quello odierno in cui gli eroi Marvel trovano continua legittimazione sul grande schermo (e attraverso tutti gli altri media immaginabili, dalle *action figurines* ai giochi da tavolo), *mutatis mutandis* riteniamo che anche il processo di adattamento testo-fumetto possa risultare familiare agli studenti.

Le pagine che seguono possono essere usate come una guida per suggerire e reinventare la didattica anche di altri testi di lettura raccomandati nelle scuole. Pensiamo a come risulterebbe diverso leggere ad alta voce *A Christmas Carol* di Charles Dickens (*The cellar-door flew open with a booming sound, and then he heard the noise much louder, on the floors below; then coming up the stairs; then coming straight towards his door. "It's humbug still!" said Scrooge*) oppure gli scambi vivaci tra Elizabeth e Darcy in *Pride and Prejudice* di Jane Austen, che ci trasformano, capitolo dopo capitolo, in *supporter* a turno dell'una o dell'altro. Come succede quando una commedia o una tragedia lasciano la pagina e giungono sulla scena, la parola del romanzo letto ad alta voce in pubblico diventa una

2 Ne parlo in Francesca Saggini. “*Frankenstein*: Presence, Process, Progress”. *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 1-29.

3 Italo Calvino. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1991.

parola tridimensionale, riprendo qui Alessandro Serpieri⁴, una parola che si transustanzia, si libra dalla pagina e fa il suo ingresso non solo nella classe, ma in *noi*. È con questo invito a riappropriarci del testo letterario—poesia, racconto, romanzo—attraverso la sua consumazione/riproduzione orale che inizia dunque il nostro viaggio nel “Frankenread”. *Enter freely and of your own will!* direbbe un certo Conte transilvano che di seduzioni—e di oralità—a quanto pare se ne intendeva.

4 Alessandro Serpieri. “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale”. AA. VV. *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-54.

Con l'occhio e per l'orecchio: meditazioni sulla lettura ad alta voce in *Frankenstein*

Francesca Saggini

Much depends upon when and where you read a book. In the five or six impatient minutes, before the dinner is quite ready, who would think of taking up the Fairy Queen for a stop-gap, or volume of Bishop Andrewes' sermons?

Milton almost requires a solemn service of music to be played before you enter upon him. But he brings his music, to which, who listens, had need bring docile thoughts, and purged ears.

Winter evenings—the world shut out—with less of ceremony the gentle Shakspeare [sic] enters. At such a season, the Tempest, or his own Winter's Tale—These two poets you cannot avoid reading aloud—to yourself, or (as it chances) to some single person listening.

More than one—and it degenerates into an audience.

Charles Lamb, *Detached Thoughts on Books and Reading* (1822)

[. . .] we suddenly remember that we have ears and we have eyes, and that the English language fills a long array of stout volumes with innumerable words, many of which are of more than one syllable.

Virginia Woolf, *The Modern Essay, The Common Reader* (1925)¹

Lettore, leggi mai ad alta voce? Sei passato mai, per caso o intenzionalmente, dalla lettura silenziosa, quella per l'occhio—che scorre rapidamente lungo la pagina, veloce, muovendosi di carattere in carattere, di parola in parola—alla lettura per l'orecchio, una lettura che soppesa, gusta, si sofferma su ciascun suono e ciascuna sillaba, che si gonfiano nel passaggio attraverso gli organi vocali e ne prendono la colorazione prima di entrare nel mondo sonoro ed ermeneutico dell'ascoltatore? Tutti siamo abituati, in questa nostra realtà iperconnessa e multimediale, alla sovracodifica collegata, nell'ambito della scrittura digitale, alle pittografie degli emoji e alle combinazioni sequenziali delle emoticon: secondo ben note relazioni di cotestualità, una faccina che ride sgangheratamente con le

¹ I testi delle epigrafi sono disponibili, nell'ordine, alle seguenti URL: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=36437> e <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>.

lacrime agli occhi rende, per così dire, una battuta di messaggeria “più battuta”, anche a costo di possibili ambiguità semantiche tra emittente e ricevente. Ma quanti di noi sono consapevoli della tridimensionalità e della molteplicità di codici—gesti e tono in primis—attivati dalla lettura ad alta voce di quella stessa battuta? Tutti siamo anche convinti della sovracodifica unica che il comico riesce a dare quando, più che raccontare la sua barzelletta, la interpreta per il pubblico. La stessa storiella, riproposta invece da uno che “non la sa raccontare”, perde di smalto e si banalizza, sparisce, rispetto al risultato ottenuto da chi “la sa raccontare”. Ma le cose funzionano allo stesso modo quando si legge ad alta voce un romanzo, magari proprio un classico come *Frankenstein*, studiato, approfondito, esaminato attraverso molteplici mezzi e in molteplici situazioni? Giungiamo a una cognizione diversa di un testo attraverso il suo ascolto/la sua lettura? E quanto, nella lettura di un romanzo celeberrimo, ha a che fare con la bellezza accidentale della voce, con il tono e la cadenza e quanto invece con quella intrinseca—sostanziale—della prosa, quanto con la capacità dell'autore e quanto viceversa con l'abilità del lettore? Lettore, hai mai letto *Frankenstein* ad alta voce? E saresti disposto a farlo?



FIG. 1. William Hogarth, *The Sleeping Congregation* (1736)²

2 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth,_The_Sleeping_Congregation,_1736,_NGA_30456.jpg.

Nel nostro contesto, così poliforme nei divertimenti disponibili e nel loro consumo, nessuno pensa più alla lettura ad alta voce come a una popolarissima forma di intrattenimento sociale e domestico, men che meno come a una consolidata pratica educativa. Così un esperimento di lettura ad alta voce, fatto in comune, di un testo scritto all'inizio dell'Ottocento quale è stato il *Frankenread@DISTU* ci rimette all'improvviso in contatto, in un inaspettato viaggio a ritroso nel tempo, con una cultura ricchissima di attività connesse prevalentemente, se non esclusivamente, a una ormai dimenticata dimensione orale della vita quotidiana: il teatro, ad esempio, compresa la sua forma domestica, ma anche una robusta tradizione religiosa di prediche e sermoni (non sempre con esiti felici, come si vede nella stampa satirica di William Hogarth), oppure quella dotta delle conferenze colte e delle lezioni universitarie.³

Numerose sono le testimonianze verbali e iconografiche giunteci di questi eventi, ma nessuno di essi è/ha una testimonianza sonora: prima dell'avvento del fonografo di Thomas Edison, la ricerca della voce rimaneva inevitabilmente inconcludente ed elusiva, quanto lo era del resto anche il tentativo di intrappolare il lato effimero, passeggero della performance nello spazio di una recensione di giornale o in una raffigurazione visiva.⁴ Nessuno legge più *Frankenstein* spontaneamente ad alta voce oggi, ma così facendo rimuove—o per meglio dire, asporta forzatamente—una componente essenziale del romanzo, che proprio da una serata di letture “sociali” ad alta voce trae, almeno nella mitopoiesi shelleyana, la propria linfa. Scrive l'anonimo autore della Prefazione all'edizione del romanzo del 1818 (probabilmente Percy, oppure a quattro mani la coppia Percy-Mary, non ci è dato di saperlo): “[t]he season was cold and rainy, and in the evenings we crowded around a *blazing wood fire*, and occasionally *amused* ourselves with some German stories of ghosts, which happened to fall into our hands” (mio il corsivo).⁵ Già questa stringata ricostruzione presenta due elementi interessanti: pur non essendo qui esplicitata, la tipologia di divertimento (*amusement*) collegato alle raccolte di storie tedesche capitate nelle mani del gruppo di Villa Diodati era legato a una particolare tipologia di lettura ad alta voce—il “ghost-telling”, nella definizione di Maximiliaan Van Woudenberg—applicata qui a un'altrettanto particolare tipologia testuale, allora in gran voga: il gotico.⁶ Si trattava

3 Sarah Zimmerman. *The Romantic Literary Lecture in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2019.

4 Judith Pascoe. *The Sarah Siddons Audio Files: Romanticism and the Lost Voice*. Ann Harbor (MI), University of Michigan Press, 2011.

5 “The idea of reading around the fire acquired a symbolic significance in idealised versions of home entertainment”, suggerisce la storica Abigail Williams, la quale spiega che il caminetto avrebbe offerto una luce chiara e meno fumosa delle candele di sego. Abigail Williams. *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home*. New Haven-London, Yale University Press, 2017, p. 56. Per la citazione da *Frankenstein*, Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus, 1818 text*. A cura di Marilyn Butler. Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4. Tutte le citazioni dal romanzo, dove non diversamente specificato, sono tratte da questa edizione; a seguire, sono indicate con il numero di pagina inserito parenteticamente nel corpo del testo.

6 Maximiliaan Van Woudenberg. “The Gothic Galaxy of the Byron-Shelley Circle: The Metamorphosis of Fried-

di un'antologia di storie macabre e raccapriccianti, originariamente pubblicata in tedesco e successivamente tradotta in francese da Jean-Baptiste Benoît Eyriès (1812), dal titolo *Fantasmagoriana, ou recueil d'histories d'apparitions de spectres, revenans [sic], fantômes, etc.*⁷ Storie che, si intuisce dalla pur breve prefazione del 1818, venivano lette nelle buie serate ginevrine al rassicurante calore di un fuoco scoppiettante, molto probabilmente in uno dei saloni della Villa presa in affitto da Lord Byron. Chiameremo questo elemento l'occasione della lettura ad alta voce, vale a dire il suo *dove* e il suo *quando*.⁸

L'episodio riportato nella Prefazione può passare inosservato a una lettura spedita, tutta tesa verso l'inizio della storia, ovvero la prima lettera di Walton. Essendo un paratesto, raramente è stato preso in considerazione negli adattamenti cinematografici del romanzo di Shelley, con due importanti eccezioni: *The Bride of Frankenstein* di James Whale (1935), dove è rievocato in una parentesi introduttiva chiamata infatti "prologo" e l'iconoclastico *Gothic* di Ken Russell (1986), interamente dedicato proprio alle relazioni della compagnia di Villa Diodati e alla genesi di *Frankenstein*. Ne riproduco qui di seguito alcuni fotogrammi, il primo dei quali accompagnato dalla (assai approssimativa) sottotitolazione automatica disponibile su YouTube: "*Would you like to hear...?*" Questa sfida, rivolta provocatoriamente dalla giovane Mary a uno scettico Lord Byron, immortalato con tanto di mano ammonitrice sui fianchi, non a caso si incentra sul verbo *to hear*, in un chiaro rimando alla componente orale che fa da sfondo (e da fondamenta) all'intera narrazione

rich Schulze and *Fantasmagoriana*". In *Gothic Matamorphoses Across the Centuries. Contexts, Legacies, Media*. A cura di Maurizio Ascari, Serena Baiesi, David Levente Palatinus. Bern-Berlin, Peter Lang, 2020, pp. 53-68.

7 Il termine *ghost*, usato dalla stessa Mary Shelley nell'Introduzione alla successiva edizione del 1831, va inteso dunque non tanto come fantasma, in particolare nella sua accezione "storie di fantasmi", quanto piuttosto, come nel sostantivo tedesco *Geist*, come spirito; quindi storie di spiriti, ovvero storie soprannaturali. Dalla stessa etimologia deriva del resto anche l'inglese *Holy Ghost* per riferirsi allo Spirito Santo. In italiano l'antologia è stata curata da Fabio Camilletti in un'edizione in brossura arricchita da un'ampia introduzione informativa. AA. VV. *Fantasmagoriana*. A cura di Fabio Camilletti. Monte San Piero (Bologna), Nova Delphi Libri, 2015. L'antologia include il racconto "Die Todtenbraut", che ha ispirato anche il noto film animato di Tim Burton, *Corpse Bride* (2005).

8 Non è questa la sede per esplorare le molteplici ramificazioni culturali della lettura ad alta voce per intrattenimento, una tipologia di lettura strettamente connessa allo sviluppo dell'oratoria familiare. Si segnalano comunque la crescita e la diffusione tra classi diverse dell'elocuzione, che nel corso del Settecento perse la sua connotazione di arte riservata a categorie professionali privilegiate quali religiosi, avvocati e politici, oltre alla progressiva standardizzazione linguistica di grafia, punteggiatura e pronuncia. Prendo ad esempio di queste due tendenze da un lato i *Sermons to Young Women* di John Fordyce (1766), che in *Pride and Prejudice* il pedante vicario Mr Collins sceglie di leggere ad alta voce per l'edificazione forzosa delle cugine Bennet e dall'altro manuali di *self-help* quali il popolare John Drummond, *The Art of Speaking and Reading in Public. For the Use in Schools and Private Perusal* (1780). Il sottotitolo di questo fortunato volume anticipa peraltro la terza funzione della lettura ad alta voce che individuo in *Frankenstein*, quella (auto-educativa, confermando il preciso continuum storico-culturale che sto cercando di ricostruire all'interno del romanzo. Per una dettagliata panoramica dei *reading primers* dell'epoca, cfr. Roberta Mullini. "Reading Aloud in Britain in the Second Half of the Eighteenth Century: Theories and Beyond". *Journal of Early Modern Studies* 7 (2018): 157-76; per uno studio dettagliato della lettura ad alta voce come *asset* sociale, Alicia Rodríguez-Álvarez, " 'Tis No Easy a Matter To Read Well': Directions for Reading Aloud in Eighteenth-century English Grammars". *Moderna Språk* 110, 2 (2016). Disponibile alla URL: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/3486>.

di Shelley. Nel fotogramma più in basso a destra, tratto invece da *Gothic*, un rapito Percy Shelley (l'attore Julian Sands) legge un volumetto, molto probabilmente *Fantasmagoriana*, proprio davanti ai bagliori di un grande camino.

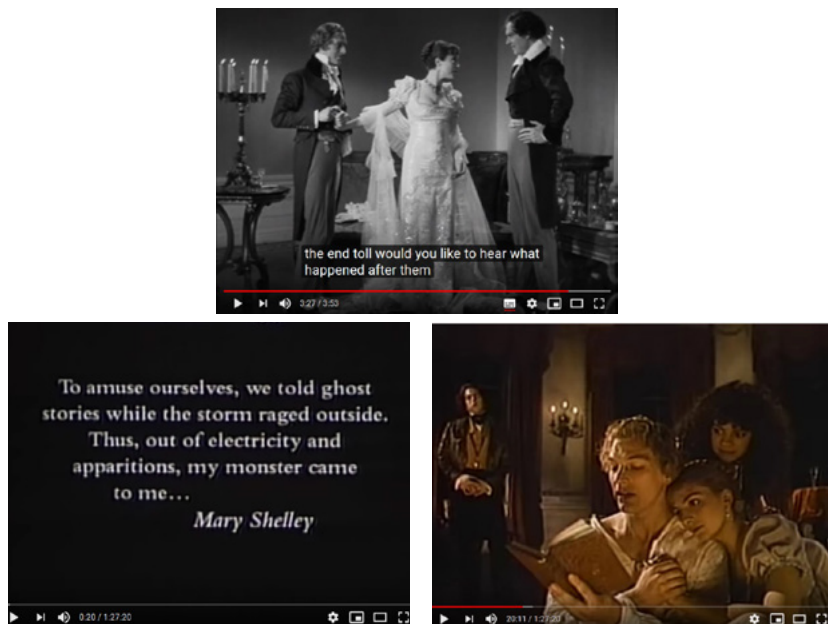


FIG. 2. *To hear, to tell, to listen*. Prima di *Frankenstein*⁹

Un rimando esplicito e più particolareggiato alla lettura ad alta voce, attività familiare di cui si ha del resto testimonianza ricorrente nei diari di Mary Shelley,¹⁰ appare

9 Immagine sopra: *The Bride of Frankenstein*. The Prologue. Regia James Whale. Accessibile alla URL: <https://youtu.be/o2yKqa4VSRE>. Immagini sotto: *Gothic*. The Prologue (a sinistra) e Percy Shelley mentre legge *Fantasmagoriana* (a destra). Regia di Ken Russell. Accessibile alla URL: https://youtu.be/N8qH_3qk_dY.

10 Si rimanda per questo aspetto a *Frankenread@DISTU*. Il volumetto della giornata all'interno del presente lavoro, dove riproduco degli "Excerpts from *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*" in grado di restituire agli studenti le sfumature di una tipologia di intrattenimento domestico centrale nella formazione culturale di Shelley, come del resto di altri autori del tempo. Negli estratti che ho scelto Percy ad esempio legge ad alta voce nel corso di più giorni *Clarissa* e *Paradise Lost*, due tipologie testuali particolarmente coinvolgenti (romanzo sentimentale in epistole il primo, epica in versi liberi il secondo) che richiedevano una speciale abilità interpretativa del lettore. Cfr. Williams, "Verse at Home" e "Sentiment and Show", in *The Social Life of Books*, rispettivamente alle pp. 127-68 e 216-19. Le succinte annotazioni diaristiche di Shelley ci restituiscono qualcosa di più della pratica della lettura ad alta voce domestica coeva: un'opera poteva essere letta nella sua interezza o solamente a brani, gli "stop-gaps" ricordati nelle righe di Charles Lamb che ho usato in epigrafe (ed infatti numerosi erano i compendi antologici di poesie, brevi estratti romanzeschi e capitoli pensati proprio per una lettura discontinua ed episodica, come quella di Robert Martin in *Emma*, che sceglie l'antologia *Elegant Exctracts* per intrattenere la sorella e Harriet Smith), oppure al contrario distribuita su di un lungo periodo, ad accompagnare il lettore nel tempo, proprio come sarebbe

nella dettagliata introduzione all'edizione del 1831 di *Frankenstein*, questa invece apparsa a firma di Mary Shelley, anzi di "M.W.S.", ovvero Mary Wollestonecraft Shelley, come la scrittrice sceglie di presentarsi al suo pubblico in un vero sfoggio di autorialità familiare, un acronimo significante che coincide poi con le iniziali del destinatario ultimo della narrazione, quella Mrs Saville, sorella di Walton, che di nome fa Margaret. Un'altra M.W.S., per l'appunto. Nell'introduzione del 1831 Mary aggiunge un dettaglio molto importante alla sintetica ricostruzione pubblicata molti anni prima: ci rivela quale fosse la funzione ultima della lettura ad alta voce delle *ghost stories*: l'effetto, ovvero il *come* della lettura, per riprendere la casistica precedente. Pur consapevoli del *grano salis* con il quale vanno sempre prese le confessioni autobiografiche di un autore, che è assai spesso—e volutamente—un narratore del tutto inaffidabile di se stesso e della propria poetica, leggiamo: "I busied myself *to think of a story*, -- a story to rival those which had excited us to this task" (8; il corsivo è nell'originale).¹¹ Questa gara all'effetto scioccante e al brivido di carta stampata nella brigata di Villa Diodati viene precisata nel proseguimento della frase: "one to make *the reader* dread to look around, to curdle the blood, and quicken the beating of the heart" (8; mio il corsivo).¹² Questa volta ne siamo subito certi: come nella ben nota vignetta satirica di James Gillray riprodotta sotto, anche qui il lettore in questione è colui che ascolta la storia letta ad alta voce, sul quale avrebbe operato un sensazionalismo duplice e sincronico: quello della scrittura "di paura" e quello, altrettanto importante, della lettura "di paura". Una lettura fortemente tipizzata, quindi, che a quella scrittura sensazionalistica doveva saper rendere giustizia con un doppio effetto trasformatore, almeno secondo Shelley: quello di congelare (*to curdle*, stasi) e allo stesso tempo accelerare (*to quicken*, movimento) le risposte fisiologiche dei presenti, tra sistole e diastole di emozione inscritte su quel foglio che è il corpo (*heart* e *blood*).

stato il caso di lì a qualche anno anche con la pubblicazione a puntate (*in installments*); la lettura poteva essere a più voci, per meglio rendere la drammaticità di dialoghi e situazioni particolarmente avvincenti oppure servire da accompagnamento ad altre attività ricreative, soprattutto il cucito e il disegno. È questo, infine, il periodo di sviluppo anche di una tipologia testuale di fortuna epocale che ben riflette proprio la natura variegata e le molteplici finalità della lettura rapsodica ad alta voce: il *magazine*, ovvero la rivista letteraria, una miscellanea di cultura, attualità e scienza.

11 Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus. The 1831 Text*. A cura di M. Keith Joseph. Oxford, Oxford World Classics, 2008 (1969), p. 8.

12 Ibidem.



FIG. 3. James Gillray, *Tales of Wonder!* (1802)¹³

Tornerò tra breve su questo lettore-creatore, per cercare di capire qualcosa di più delle sue capacità. Adesso, dopo avere affrontato la prima tipologia di lettura ad alta voce iscritta in *Frankenstein*, quella che ho definito la *funzione di intrattenimento*, mi rivolgo alla seconda tipologia, questa però implicita. Si tratta della *funzione di informazione* della lettura ad alta voce, un compito che ci invita a riscoprire il fitto reticolo di corrispondenze sotteso a *Frankenstein*. Partiamo dallo scambio epistolare più noto, le lettere di Walton alla sorella Margaret, e proviamo a fare un piccolo esercizio di inferenza (ovvero delle supposizioni ragionate), giustificato peraltro dal contesto di riferimento.¹⁴ Il cognome di Margaret, diverso da quello del fratello Robert, ci suggerisce l'esistenza di un marito (in vita o deceduto che sia) e di conseguenza molto probabilmente anche quella di una famiglia. Il mondo degli affetti domestici, peraltro, è un tema centrale in *Frankenstein*, attraversato da personaggi che li bramano (la Creatura) o li rigettano (Victor). Molte e diversissime le fa-

13 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tales_of_wonder_by_James_Gillray.jpg. Gillray riprende le circostanze ormai quasi formalizzate della lettura ad alta voce di storie di fantasmi, in un verbatim tale da suggerire l'appartenenza della stessa introduzione di Shelley ad un contesto culturale codificato, più che come ricostruzione veridittiva: il salotto, il camino scoppiettante, l'ora avanzata (l'orologio al fianco della signora con in mano il libro segna le 12:45), i *props* sulla mensola, che invitano le trepidanti lettrici ad entrare in contatto con un mondo infernale e misterioso (si possono riconoscere chiaramente uno scheletro, una Gorgone e, in bassorilievo, il ratto di Persefone). Tra anticipazione ansiosa e lettura rapita, Gillray fa ironia su di una serata in compagnia delle opere del famigerato Matthew G. Lewis, autore de *The Monk* (se ne vede una copia sul tavolo) e della omonima collezione di racconti, *Tales of Wonder*, pubblicati nel 1801 (il punto esclamativo invece fa parte della satira di Gillray, che sbeffeggia una convenzione editoriale del gotico sensazionalistico coevo, come in *The Black Forest; or, the Carver of Horrors!* (1802) o *One o'Clock! Or the Knight and the Wood Daemon* dello stesso Lewis (1811).

14 Sulla cooperazione testuale del lettore, Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 2002. Riprenderò questo testo, in particolare il titolo, più avanti per spiegare la mia teoria del *felix lector*.

miglie del romanzo: ovviamente c'è quella allargata dei Frankenstein, raccolta intorno al suo venerabile e affranto patriarca, il "Syndic" (117) evocato dal piccolo William; abbiamo poi quella dei De Lacey, esiliata in un idillio bucolico infranto dall'arrivo dell'Estraneo-Creatura; ed infine quella, mai realizzata, della Creatura e della sua ideale compagna, distrutta ancor prima di iniziare ad esistere. Mi piace immaginare accanto a queste famiglie reali (o per meglio dire esplicite) anche quella tutta immaginaria, in controluce, di Mrs Saville, colei che rimane a casa, in attesa delle agognate lettere del fratello, quell'unica traccia epistolare di un viaggio per lei solamente immaginabile, seppur pienamente *condivisibile* e *comunicabile* tramite la lettura ad alta voce, nella consolidata tradizione delle lettere familiari, ai suoi cari e a quanti condividevano con lei la quotidianità. Le straordinarie lettere di Walton, alla ricerca di scoperte esotiche e gesta magnifiche, così lontane da quella domesticità isolana sulla quale riverbera il fuoco dell'ignoto, possiamo immaginarcele venire lette ad alta voce, in un crescendo di preoccupazione e stupore, da Mrs Saville alla sua *familia*, ansiosamente raccolta intorno a lei in attesa di nuove rassicurazioni e racconti recenti.¹⁵

Questa funzione della lettura ad alta voce, che definisco appunto *informativa*, collegata strettamente al mondo dell'epistola familiare, si manifesta in due momenti testuali precisi di *Frankenstein*: mi riferisco alle lettere che Clerval invia ai Frankenstein da Ingolstadt, composte durante la convalescenza di Victor ("your father and cousin would all be very happy if they received a letter from you in your own hand-writing", 44, consiglia Clerval al compagno, sottintendendo uno scambio precedente da lui condotto) e a quelle mai scritte da Victor, che avrebbero dovuto rassicurare il padre ed Elizabeth sulla sua salute e sul procedere ordinato dei suoi studi ("[m]y father made no reproach in his letters, and only took notice of my silence"; 38). Che portino racconti di viaggi, di salute o di studio, le lettere di Walton e di Clerval sono quell'unico, tenue filo tra scriventi e lettori in grado di annullare l'assenza e sostituire il vuoto: non possiamo pertanto immaginare per loro una lettura silenziosa o individuale. Come in una telefonata in viva voce, le epistole familiari scrivono di *uno*, ma parlano a *tanti*, in una condivisione affettiva e collettiva delle notizie propria della lettura *sociale*. Al contrario, Victor non legge mai ad alta voce la corrispondenza che riceve. La sua pratica di lettura ne rispecchia infatti la personalità: è interiore, solipsista, segnata dalla sua coscienza turbata e dalla sue paure—come chi la professa, anche questa tipologia di lettura è fondamentalmente *anti-sociale*. Non a caso il poeta contemporaneo William Cowper avrebbe definito questo modo di confrontarsi con la pagina scritta, con

15 Uso il termine latino *familia* per rendere il concetto di *household* allargato comune al tempo. Cfr. il classico studio di Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1977, partic. alla p. 27. Per meglio comprendere la tensione continua tra veridizione e perorazione, esperienza privata e narrazione pubblica veicolata dalle lettere di Walton alla sorella si può fare riferimento al contesto della lettera familiare all'epoca ricostruito in *The Familiar Letter in the Eighteenth Century*. A cura di Howard Anderson, Philip B. Daghljan, Irvin Ehrenpreis. Lawrence-London, The University Press of Kansas, 1966.

espressione assai appropriata al nostro contesto, “sullenly perused | In selfish silence”.¹⁶ La lettera inviata da Elizabeth con le notizie di Justine, ad esempio, viene letta con estrema diffidenza poichè Victor sospetta di potervi trovare notizie sgradevoli relative alla Creatura. Preda di cupi timori (“I trembled! [...] Could he allude to an object on whom I dared not even think?”, 44), è chiaro che Frankenstein procederà alla lettura silenziosa della missiva della cugina, onde provare a tenere Clerval il più possibile all’oscuro dei suoi orribili misfatti. Di lì a breve anche il richiamo epistolare inviatogli dal padre per comunicargli la morte improvvisa di William verrà associato ad una lettura silenziosa perchè colpevole, forgiata dai tormenti provati da Victor, che lascia al volto piuttosto che alla voce il compito di comunicare l’orrore della notizia appena ricevuta: “Clerval, who had watched my countenance, as I read this letter, was surprised to observe the despair that succeeded to the joy I at first expressed on receiving news from my friends” (53).

Se in *Frankenstein* la prima funzione della lettura ad alta voce, l’intrattenimento, è legata ai romanzi e alle storie (*sub specie* gotica, come abbiamo ricordato), mentre la seconda, l’informazione, alle lettere familiari, la terza, l’educazione, è connessa invece all’istruzione di Safie, la bella straniera che giunge ad allietare la malinconica domesticità dei De Lacey. La sovracodifica non verbale, nello specifico quella sonora, di questo episodio cruciale del romanzo è ampiamente analizzata da Nicolò Bisignano e Francesca Saggini nel capitolo che segue. Musica, suoni, rumori, toni, silenzi—in queste pagine il già complesso panorama sonoro di *Frankenstein* diventa ricchissimo, invero multimediale, intrecciando distinti canali di comunicazione sonora, umani e animali. La vita domestica nel cottage dei rifugiati francesi è un esempio perfetto della panoplia acustica immaginata da Shelley, sapientemente orchestrata per gradi cognitivi. Il risveglio sensoriale della Creatura segue infatti la traiettoria di una vera e propria presa di coscienza sonora, oltre che conoscitiva: dai primi, indistinti suoni della Natura (“innumerable sounds rang in my ears”, 80) alla percezione dei suoni di cui è lui il creatore, ancora “uncouth and inarticulate” (81) in quanto emessi da un essere non educato all’arte dell’espressione orale. Ritorrò tra breve sull’importanza dell’aggettivo *inarticulate*, una scelta lessicale fortemente connotata nel contesto educativo epocale e certamente non accidentale, giacché i primissimi suoni emessi dalla Creatura in cerca di un contatto con il suo creatore sono definiti fin da subito “inarticulate” da Victor (40). Concentriamoci per il momento sull’educazione sonora dell’essere che, nascosto nel capanno a fianco del cottage dei De Lacey, lentamente impara a distinguere il cinguettare degli uccelli, ora “harsh” ora “sweet” e diverso tra specie e specie (81),¹⁷ un canto al quale contrasta successivamente quello della voce umana e le note

16 William Cowper. *The Task*, libro III, vv. 393-4. Pubblicato nel 1785, quando ormai la *reading revolution* associata al passaggio lettura ad alta voce - lettura silenziosa si stava affermando, il poema di Cowper è disponibile in numerose versioni online, tra cui quella alla URL: <https://www.gutenberg.org/files/3698/3698-h/3698-h.htm>.

17 Per quanto riguarda *harsh*, l’aggettivo, presente nel romanzo in sei occorrenze, viene utilizzato per caratterizzare alcuni comportamenti umani, nonché i versi di certi animali, tra cui la rondine. La Creatura ammette in due occasioni di riuscire ad esprimersi solo con una voce *harsh* (ad es. “[m]y voice, although harsh, had

emesse dagli strumenti musicali. Ma il suono più singolare, confessa la Creatura, il più straordinario tra tutti è quello prodotto da Felix, monotono nella cadenza e assai diverso dalla bellezza dell'arte canterina ornitologica e umana. Si tratta del flusso sonoro della lettura ad alta voce, così affascinante, benché “at the time I [la Creatura] knew nothing of the science of words and letters” (86). Felix, lo impariamo in queste pagine, non è un lettore occasionale, sebbene non ci sia reso noto cosa in realtà legga, se romanzi, trattati o passi edificanti (con un'eccezione importante però, come vedremo). Quando la stagione avversa gli impedisce il consueto lavoro nei campi, rimane a casa e intrattiene il padre e la sorella con estratti dai libri che formano la piccola biblioteca dei De Lacey. Attraverso questa forma di regolare esercitazione domestica, cui assiste sempre passivamente e senza essere visto, la Creatura impara a riconoscere la voce umana come veicolo di sensazioni e sentimenti, oltre che come strumento con la capacità di dare gioia e, soprattutto, di comunicare. Ma innanzitutto si rende conto che sulla pagina si trovano quelle stesse parole—scritte e successivamente lette ad alta voce—che i De Lacey pronunciano anche nelle loro conversazioni: “I discovered that he [Felix] uttered many of the same sounds when he read, as when he talked” (90). Pertanto, la Creatura inferisce che, se solo imparerà a riprodurre gli “articulate sounds” (88) emessi da Felix, potrà imparare anche a esprimersi e quindi a comunicare.

L'occasione per perfezionarsi giunge con l'arrivo di un secondo Estraneo, la fanciulla esotica Safie, per certi sensi un doppio “euforico”, ovvero positivo, della Creatura. Straniera anch'essa, diversa per fede, lingua e cultura, ma, a differenza dell'essere creato da Frankenstein, bella, amata e accettata, Safie è potenzialmente in grado di comunicare attraverso un diverso tipo di suoni, anch'essi “articulate” (93), sebbene dissimili da quelli noti ai De Lacey e da loro usati: “she was neither understood by, nor herself understood, the cottagers” (93).¹⁸ Le sue potenzialità estetiche e sentimentali—specularmente opposte appunto a quelle della Creatura—ne rendono l'educazione linguistica e culturale un gesto spontaneo e soprattutto intenzionale per il suo istruttore: per permetterle di comunicare—quello che poi

nothing terrible in it”, 107), ma così facendo non intende riferire una limitazione personale, quanto piuttosto naturalizzare la propria condizione eccezionale affiancandola a quella di altri esseri del creato, quali appunto gli uccelli. Ovviamente in questi suoi ragionamenti la Creatura non può avere familiarità con l'argomentazione decostruzionista per la quale medesimo e identico non coincidono (cfr. Jacques Derrida. *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*. A cura di Giuseppe Sertoli. Verona, Bertani, 1975, p. 47).

18 La presenza di una seconda tipologia di Diverso, marcatamente piacevole all'occhio, rende ancora più incisiva la riflessione sviluppata nel paragrafo 2.4.1 del presente volume sui discorsi dell'ospitalità nel romanzo. La triade ETICO:ESTETICO=BUONO:BELLO=CATTIVO:BRUTTO trova una cassa di risonanza nel parallelismo significante Creatura: Safie. Si prenda ad esempio la descrizione dei due personaggi: mentre la giovane ha una voce melodiosa, capelli di un nero corvino, occhi di gaietto e pelle rosata (93), la Creatura, almeno nella rappresentazione che ne dà Victor, ha “yellow skin”, capelli di un “lustrous black”, “watery eyes”, “straight black lips” (39). Vittima anch'essa delle angherie di un padre crudele e traditore, Safie viene accolta con amore dalla famiglia di Felix, il quale “seemed ravished with delight when he saw her” (93), un comportamento che non può che contrapporsi marcatamente all'ingresso della Creatura nella vita di Victor, il quale, inorridito dall'aspetto dell'essere, “escaped, and rushed down stairs” (39).

è il fine ultimo della Creatura, ciò che incautamente, come scopriremo, “ardently desires” (88)—l’innamorato/insegnante Felix educa Safie facendole ripetere quotidianamente in un diligente ritornello mnemonico suoni e parole nella lingua che sta acquisendo (apprendimento tramite imitazione). Egli associa a questa prima elementare strategia educativa una pratica pedagogica del tutto epocale, ovvero la lettura ad alta voce, partendo da quel ponderoso compendio dell’umanesimo radicale tardo-settecentesco che è *Ruins of Empire* di Constantin-François de Chasseboeuf, Conte di Volney (orig. *Les Ruines: ou méditations sur les révolutions des empires*, 1791): “I should have not understood the *purport* of this book, had not Felix, in *reading* it, given very minute explanations” (95; mio il corsivo), specifica la Creatura. La tipologia di *reading aloud* in questione (apprendimento tramite spiegazione) corrobora e completa pertanto la casistica che ho individuato precedentemente. Si tratta della lettura ad alta voce con una più sofisticata *finalità educativa*, una modalità che, come ricorda Abigail Williams, era rivolta e praticata da una terza categoria di lettori sociali, interessati all’istruzione personale—al proprio miglioramento—piuttosto che all’intrattenimento e all’informazione: “[t]hey were people who wanted to improve themselves, or their families, who [. . .] didn’t necessarily have extensive formal and classical education, or the resources of a vast library”.¹⁹ Ma al posto di un banale eserciziario di lettura usato per migliorare la pronuncia e l’elocuzione (ad esempio l’anonimo *The Reader, or Reciter: By the Assistance of Which Any Person may Teach Himself to Read or Recite English Prose with the Utmost Elegance and Effect*, 1799), testo che avrebbe potuto comunque scegliere di far apparire nella piccola biblioteca di Felix, Shelley propone per l’educazione della Creatura—giacché Safie è solo un *foil*, una comprimaria di comodo, necessaria in ragione della sua utilità riflessa—quello che appare un eserciziario all’umanità, per così dire, un libro che possa essere utilizzato non solo per imparare a parlare all’Uomo, ma soprattutto per conoscere/diventare un Uomo (almeno nella visione di Mary Shelley).

Il tema delle rovine come potente strumento di istruzione morale e filosofica, accennato dalla Creatura nella citazione precedente, è il vero “*purport*” (95), ovvero lo scopo, del volume di Volney, un testo che peraltro rimanda esplicitamente al contesto familiare di Mary Shelley, giacché esso fu tradotto in inglese nel 1792 da James Marshall, amico intimo di William Godwin.²⁰ Nello spirito dell’auto-miglioramento associato all’acquisizione dell’elocuzione (la terza ed ultima funzione della lettura ad alta voce che ho individuato, quella *educativa* appunto), tramite Volney la Creatura diviene edotta su questioni politiche e sociali centrali in un’ottica filosofica radicale: in primis l’Eguaglianza (che Volney enfatizza tramite l’uso della maiuscola), la vulnerabilità della tirannia e la transitorietà del

19 Williams. *The Social Life of Books*, p. 7.

20 Sul discorso delle rovine in un’ottica culturale, al di là della voga antiquaria del Gotico, cfr. Dale Townshend, *Gothic Antiquity: History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760-1840*. Oxford, Oxford University Press, 2019 ed i capitoli 3 e 4 di Jonathan Hill, *The Architecture of Ruins. Designs of the Past, Present and Future*. London-New York, Routledge, 2019, pp. 61-112.

dispotismo, infine la caducità del potere, sèmi questi veicolati dalla metafora della fragile architettura umana, annullata dalla forza implacabile e super-umana del tempo e degli eventi.²¹ Imparando l'elocuzione (ma anche la retorica) grazie alle lezioni di lettura ad alta voce impartite da Felix, a ben guardare la Creatura si forma a tutto tondo e diviene quel soggetto senziente e volitivo in grado di presentarsi al suo creatore con richieste eloquenti e rivendicazioni faconde, già peraltro anticipate fin nell'accusatorio della celeberrima epigrafe miltoniana, "Did I request thee, Maker [. . .]?" (1).

Eppure, la lettura ad alta voce di Volney porta anche un secondo tipo di conoscenza alla Creatura, quella che è consapevolezza non solo del fato dell'umanità, ma della propria ineluttabile, perenne, incolmabile Differenza: "[w]hen I looked around, I saw and heard of none like me" (96; mio il corsivo). La *sophia* che giunge alla Creatura tramite l'ascolto di Volney non rispecchia la bellezza della conoscenza: al contrario, essa è amara e assai crudele, una condanna sempiterna, proprio come quella narrata nel *Paradise Lost* di John Milton. Anche se imparerà a pronunciare correttamente e con tono gentile le parole e a diventare finalmente *articulate* (giacché era principalmente questo, legato alla pronuncia corretta, il senso dell'aggettivo all'epoca),²² gli elementi del linguaggio umano—quegli *articulate sounds* tanto ardentemente bramati—non potranno comunque mai riuscire a rappresentare anche *lui*, né peraltro a conferirgli quell'identità sociale assegnata (o consolidata) dalla padronanza della lettura ad alta voce. Abbandonato caparbiamente l'*Eden* sensoriale del non-verbale, adesso la conoscenza verbale, il linguaggio, lo hanno condannato per sempre allo stato di infelicità, in una paradossale rivisitazione/contestazione delle teorie educative lockeiane: "[o]h, that I had for ever remained in my *native wood*, nor known nor felt beyond the sensations of hunger, thirst and heat!" (96; mio il corsivo). Una lettura ad alta voce fluente, corretta, empatica perché capace di ricreare e risvegliare le emozioni della/nella prosa (la reciprocità lettore/testo/ascoltatore) era un atto sociale assertivo ed un canale di costruzione identitaria che poteva sì rendere una persona diversa, ma evidentemente non era sufficiente a rendere il Diverso una persona.

From my earliest remembrance I had been as I then was in height and proportion. I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I? The question again recurred, to be answered only with groans. (97; mio il corsivo)

21 In una delle tante ironie del romanzo, che spesso transustanzia la figura retorica dell'antifrasi, lo stesso cottage di Felix diventerà una rovina incenerita (HEARTH/FIRE), potente metafora della distruzione degli affetti comminata dalla Creatura: "I lighted the dry branch of a tree, and danced with fury around the devoted cottage [. . .] I fired the straw, and heath, and bushes, which I had collected. The wind fanned the fire, and the fire was quickly enveloped by the flames, which clung to it, and licked it with their forked and destroying tongues" (113).

22 Si confronti ad esempio l'uso che se ne fa in *English Grammar. Adapted to the Different Classes of Learners* di Lindley Murray (1795). Un'edizione del 1809 è disponibile alla seguente URL: <https://archive.org/details/englishgrammar12murrgoog/page/n77/mode/2up>.

Per la Creatura, la caduta della conoscenza è anche la caduta/ritorno nell'*inarticulate* della sua inesorabile Differenza, significata appunto non da lai o pianti, quanto da *groans*, suoni strazianti.

Un'inferenza ulteriore può essere tratta dalla lettura ad alta voce di Volney. *Ruin*, parola cardine del titolo del saggio, è un termine semanticamente denso e culturalmente connotato. Esso ha numerose occorrenze anche in *Frankenstein*, principalmente come segno associato alle rovine architettoniche dei pittoreschi castelli tedeschi intravisti da Victor durante i suoi viaggi, in sintonia con il gusto tardo gotico-romantico. Ma soprattutto *ruin* è un segno antropomorfizzato—è la figura del Victor caduto (VITTORIA/ROVINA), metaforica rovina umana parlante, anzi narrante, piegato dalla sorte e dall'ambizione di una *vanitas vanitarum* distruttiva, seppure ancora invocata con ammirazione da Walton: "[w] hat a glorious creature must he have been in the days of his prosperity, when he is thus noble and godlike in ruin!" (179). In un'ottica metanarrativa, la lettura ad alta voce, condivisa, di Volney è dunque uno dei molteplici segni prolettici (e, se si vuole, ammonitori) che occorrono nel romanzo:²³ a ben guardare essa è una lettura ad alta voce del *futuro*, capace di congiunge per l'ennesima volta il fato della Creatura a quello del suo creatore.

Torniamo, in conclusione a queste riflessioni, ancora una volta dal piano sociale, quello della storia del libro e della lettura, a quello metaforico, seguendo proprio quella coniugazione tra materiale/epocale e simbolico che forgia l'opera di Mary Shelley. In un romanzo in cui l'onomastica ha una funzione semiotica—dall'onomastica antifrastica dei nomi propri Victor e Justine, appena richiamata, all'anonimato della Creatura—mi sembra importante riflettere ancora brevemente sui nomi dei *cottagers*, tutti con esplicita discendenza classica, in quell'episodio che rimane a mio avviso lo snodo centrale dell'intero romanzo: dalla conoscenza associata a "Safie" (gr. *sophia*), sulla quale ci siamo appena soffermati, al buono collegato a "Agatha", l'amorevole figlia del vecchio De Lacey (gr. *agathos*).²⁴ Senza dimenticare—naturalmente e soprattutto—suo fratello "Felix", colui che mi piace immaginare, in queste mie riflessioni sulle forme della lettura sociale

23 Ne è un altro esempio la quercia incenerita del cap. 2, un "blasted stump" (24) e rovina arborea che mostra al giovane Victor la forza distruttrice della saetta.

24 Per alcune riflessioni sull'importanza dell'onomastica letteraria in *Frankenstein*, Maria Palacas, "The Importance of Being 'Ernest' in Mary Shelley's *Frankenstein*: A Study in Literary Onomastics". *Names. A Journal of Onomastics*, 53, 3 (2005): 203-34. La mia lettura si distacca significativamente da quella proposta da Palacas per quanto riguarda Felix, un nome a cui la critica associa una connotazione ironica in quanto riferito, a suo avviso, a "the saddest creature on earth" (p. 205). Nelle pagine che seguono preferisco dare un'interpretazione di secondo livello al nome proprio Felix, supportata da riferimenti intertestuali e interculturali. Peraltro, secondo la letteratura medica del tempo, il Felix shelleyano è un buon candidato alla *melancholy*, piuttosto che alla *sadness*, un cupo stato d'animo derivato dal lamento costante per la lontananza dell'amata Safie. Ed infatti con la *melancholy* i medici del tempo si riferivano alla "continual Thoughtfulness upon the same set of objects always returning to the Mind" (Sir Richard Blackmore, *A Treatise on the Spleen and Vapours: or, Hypochondriacal and Hysterical Affections*, London, 1726, p. 164). Esistono diverse edizioni di questo testo medico disponibili online, tra cui quella da me usata alla URL: <https://archive.org/details/treatiseofspleen00blac/page/n6/mode/2up>.

in *Frankenstein*, come la prosopopea del ‘lettore felice’, ovvero il tropo del ‘*felix lector*’, per parafrasare scherzosamente Umberto Eco, colui che è il Lettore Modello e anche il Lettore Empirico, ovviamente ad alta voce, ipostatizzato dal romanzo di Shelley. Traiamo dunque le conseguenze di questo mio immaginario paradossale, che voglio credere comunque circostanziato, muovendo l’ultimo passo inferenziale, quello finale: *Frankenstein*, è evidente fin da queste brevi riflessioni incipitarie (ma meglio lo vedremo nei capitoli che seguono), risponde in modo complesso a una struttura assai articolata di simboli, discorsi e teorie, coevi ed eteroevi, inscindibilmente collegate nel continuum semiotico—la semi-osfera—testuale. In un romanzo che esplicitamente invoca *Paradise Lost* di Milton tra i suoi modelli letterari, il celeberrimo paradosso della “fortunate fall” di Adamo ed Eva, nella mia interpretazione centrale nel percorso educativo della Creatura, non può mai essere accantonato frettolosamente, soprattutto in virtù del fatto che tale “caduta” (*fall*, appunto) era comunemente nota anche come la *felix culpa*, secondo quella metafora del male (la trasgressione di Adamo ed Eva) che si trasforma in bene (per l’intera umanità) su cui si incentra il XII libro del poema, ove Adamo esclama: “That all this good of evil shall produce, | And evil turn to good; more wonderful | Than that which by creation first brought forth | Light out of darkness” (XII. 470-73). Una sventura ed un errore esiziale (il Peccato) hanno quindi esiti produttivi, strumentali a un fine, il *telos* umano, che si rivelerà nel tempo positivo. Senza la pedagogia orale di Felix—la lettura ad alta voce per istruire Safie—la Creatura non si sarebbe mai auto-condannata alla conoscenza e dunque all’infelicità, ma non avrebbe nemmeno imparato ad esprimersi. E senza la narrazione della Creatura infelice quella di Victor (e di Walton) non sarebbero sussistite (*telos* narrativo). In questo meccanismo di scatole cinesi, è proprio sulle fondamenta solide di un lettore ad alta voce “felice”—pressoché invisibile, ma in ogni caso assolutamente essenziale—sepolto nelle pagine centrali di quella che è la narrazione centrale del romanzo, che poggia l’intero *Frankenstein*. Un testo emerso da una spesso dimenticata lettura ad alta voce—come nella mitografia miltoniana si erge la “light out of darkness”—che definirei di conseguenza la “lettura zero”, dalla quale si dipartono tutte le altre narrazioni, di voce e di carta, intorno e dentro a *Frankenstein*.²⁵

Una delle più antiche tavole che illustrano il lavoro dello stampatore, risalente niente meno che al 1499, proprio all’inizio quindi della cosiddetta Galassia Gutenberg, ritrae l’artigiano indaffarato tra i frutti del suo mestiere, i grandi infolio affastellati sugli scaffali, nella bottega ove la Morte è passata a fargli visita. Di solito l’immagine—collocata nel pannello di destra di un dittico stilizzato, nella tradizione delle xilografie tardo-medievali—è considerata una rappresentazione del potere livellante della Morte, che nessuno

25 *Darkness* è peraltro il segno impenetrabile che sigilla l’intero romanzo di Shelley, marcandone semanticamente la circolarità e l’inconoscibilità finale: la Creatura sparisce “in *darkness* and distance” (191; mio il corsivo), inghiottita dalla stessa narrazione che ha creato, mentre, con un perfetto uroboro semantico, l’epigrafe iniziale riprende il rimprovero mosso da Adamo al Creatore “Did I solicit thee | From *darkness* to promote me?—”(1; mio il corsivo).

risparmia nel suo percorso, nemmeno i portatori della nuova scienza della stampa. Suggeriva nella sua semplicità quasi naif, mi è sempre parsa un'allegoria affascinante, magica quasi e non posso non ricordarla ora, in chiusura a queste mie riflessioni sulla lettura ad alta voce in *Frankenstein*. Cosa è andata a chiedere la Morte allo Stampatore? Cosa pretende, minacciosa e inflessibile? La sua anima? La vita degli operai della sua bottega, che i suoi scherani infernali colgono impreparati e sgomenti tra caratteri mobili e presse? Quale è la sinistra ed inappellabile minaccia che proferisce la Morte, indice ammonitore alzato, mentre allunga la mano scheletrica per ghermire il braccio dello Stampatore? Non lo sappiamo, ma la Morte forse è venuta a riscuotere l'ineluttabile prezzo della sua nuova scienza dallo Stampatore—il custode del segno stampato, il testimone della moderna parola nello *spazio*—e quel prezzo potrebbe essere la parola che occupava il *tempo*, la parola parlata, quella della lettura ad alta voce. La rinuncia, “felice”, alla lettura ad alta voce ci fa muovere verso l'ignoto, tutto da scoprire e da scrivere, di quella fatta in silenzio. Ma dopo tutto anche la Morte, macabra signora della Scrittura, per una volta si rassegni: niente può togliere e niente può dare perché *ab origine* l'occhio è già inscritto nell'orecchio.

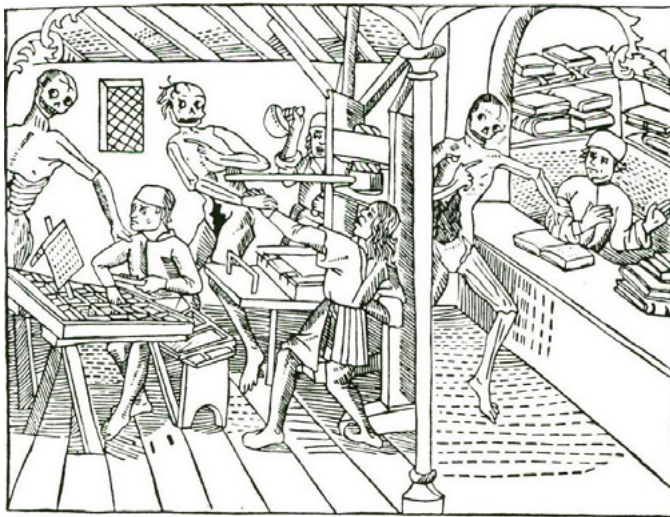


FIG. 4. La Morte e lo Stampatore²⁶

26 *La Grand Danse Macabre Des Hommes et Des Femmes. Historiée et augmentée de beaux dicts en latin* (1499). Immagine in pubblico dominio alla URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bookprinting_and_bookselling_1499.jpg. L'intero volume è consultabile alla URL: <https://archive.org/details/LaGrandDance-MacabreDesHommes/page/n11/mode/2up>.

PARTE I

***Il progetto Frankenreads
all'Università degli Studi della Tuscia***

Frankenstein e l'oralità. I suoni di un classico

Nicolò Bisignano e Francesca Saggini

FRANKENREAD@DISTU. I SUONI DEL ROMANZO

Frankenreads è stata un'iniziativa globale ideata nel 2018 dalla Keats-Shelley Association of America, una prestigiosa società letteraria d'Oltreoceano di ambito romantico, con il patrocinio del National Endowment for the Humanities (NEH).¹ Il progetto è consistito in una serie di conferenze, eventi e giornate di studio per celebrare il duecentesimo anniversario della pubblicazione dell'opera di Mary Shelley, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, pubblicata nella sua prima edizione proprio duecento anni prima nel 1818. Hanno aderito al progetto più di 700 partner sparsi in tutto il mondo tra università, associazioni culturali e scuole (i cosiddetti "Frankenreads partners"),² attivi nell'organizzare incontri e convegni di vario genere in diversi momenti del 2018. Il programma ha raggiunto il suo apice con la cosiddetta "Frankenweek" (24-31 ottobre 2018), la settimana culmine dell'iniziativa. Durante questa settimana si sono susseguite varie letture dell'opera che hanno portato al momento centrale del programma, programmato per il 31 ottobre, quando si è tenuta una mastodontica lettura integrale del romanzo trasmessa in *live streaming* dalla Library of Congress a Washington DC. Il 31 ottobre, va ricordato, è il giorno in cui si affacciò sul mercato editoriale la seconda versione di *Frankenstein*, quella celeberrima del 1831 che tutti noi conosciamo.

L'Università degli Studi della Tuscia è stata una delle università italiane, insieme a quelle di Venezia, Milano, Parma, Bologna e Messina, solo per citarne alcune, ad avere preso parte all'iniziativa. Contattata dagli organizzatori americani, la Professoressa Francesca Saggini, Ordinario di Letteratura Inglese, ha fin da subito pensato di declinare l'evento con una forte prospettiva didattica: celebrare l'opera di Mary Shelley, ma anche avvicinare quanto più possibile gli alunni delle scuole superiori e gli amanti della lettura in generale

1 La National Endowment for the Humanities è un'agenzia federale indipendente che opera negli Stati Uniti e si occupa di sovvenzionare alcuni dei progetti più importanti umanistici. URL: <https://www.neh.gov/>.

2 Frankenreads, *Partners*, URL: <https://frankenreads.org/partners/>. Alla URL: <https://frankenreads.org/about/> sono reperibili le informazioni relative a tutti gli aspetti dell'iniziativa, assieme a materiali suppletivi di interesse per lo studio del romanzo di Mary Shelley.

alla letteratura e alla cultura inglese, guidandoli alla riscoperta di un classico attraverso la lettura ad alta voce. L'iniziativa immaginata alla Tuscia è quindi diventata la lettura di vari passi significativi del romanzo, con l'obiettivo specifico di coinvolgere attivamente alcune scuole della città ove lo studio della Letteratura Inglese era ben consolidato: il Liceo Ginnasio, Classico e Linguistico 'Mariano Buratti', il Liceo Scientifico 'Paolo Ruffini' e il Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo.'

Il programma non si è limitato alla giornata di lettura ad alta voce dei passi di *Frankenstein*: secondo la declinazione precipua datagli dalla professoressa Saggini, ma si è ampliato attraverso l'aggiunta di un corso preparatorio rivolto proprio agli studenti dei licei con il fine di contestualizzare e spiegare in modo approfondito il romanzo. Lo scopo era quello di far avvicinare i liceali alle tematiche del capolavoro di Mary Shelley attraverso un percorso immersivo, preparandoli a una lettura autonoma e consapevole di passi scelti in lingua originale. Altro obiettivo era quello di far capire quanto un'opera del passato potesse essere considerata ancora attuale e quanto, se letta nel modo giusto, possa essere vicina agli interessi dei giovani d'oggi, attraverso i molteplici spunti di riflessione offerti dal corso di preparazione. Infine, la lettura ad alta voce aveva anche lo scopo di mettere in evidenza e far riscoprire la dimensione sonora del romanzo, eccezionalmente ricca, eppure solitamente schiacciata dalla straordinarietà contenutistica delle pagine di Shelley.

Il corso propedeutico alla giornata di lettura, svoltosi durante il mese di ottobre 2018, era composto di cinque lezioni da due ore ciascuna, durante le quali sono state trattate alcune delle tematiche principali dell'opera: il contesto storico e la vita dell'autrice; il rapporto tra scienza e natura; il momento della creazione; il concetto di paternità e maternità; le figure femminili; il processo di apprendimento linguistico della Creatura; l'importanza del suono, dell'aspetto uditivo e dell'oralità.³ Questi ultimi tre aspetti necessitano qui di una brevissima riflessione suppletiva. Il suono, come appena anticipato, ricopre un ruolo di primaria importanza nel testo di Mary Shelley. Anche se non lo si nota ad una prima lettura—la cosiddetta lettura euristica—il romanzo è ricco di ripetizioni, assonanze, consonanze ed altri elementi tipici della poesia—forma che del resto l'autrice conosceva profondamente.⁴ Inoltre, non da meno è il valore modellizzante da attribuire nel romanzo alla dimensione sonora nel suo complesso: alla musica, ai timbri vocali, all'eloquenza dei protagonisti, persino ai loro silenzi. Partendo da queste riflessioni, la lettura ad alta voce risulta una modalità particolarmente appropriata per mettere in evidenza caratteristiche del testo solitamente poco considerate nelle spiegazioni in classe o nelle letture critiche.

3 Per scelta degli Autori, in questo capitolo non si userà il termine mostro per riferirsi all'essere creato da Frankenstein, se non nelle citazioni ove questo è usato.

4 Mary Shelley era la figlia di Mary Wollstonecraft (1759-1797) e William Godwin (1756-1836), intellettuali che la misero in contatto fin dalla giovane età con poeti e scrittori del calibro di S.T. Coleridge. Moglie del celeberrimo poeta Percy Bysshe Shelley, curò l'edizione *princeps* delle poesie del marito dopo la morte di quest'ultimo (*Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, 1824). Era una cara amica anche del poeta Lord Byron, con cui Shelley condivise molti anni di viaggi e passioni comuni.

La giornata conclusiva del progetto si è tenuta il 31 ottobre 2018 presso l'Aula Magna del Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici (DISTU) dell'Università degli Studi della Tuscia. Per essa è stata preferita una suddivisione in due parti: la prima, collocata in mattinata in orario scolastico, dedicata alla lettura di alcuni passi selezionati dall'edizione del 1818 in lingua originale, era aperta agli studenti delle scuole e a quelli del Dipartimento. Tale lettura è stata arricchita da quattro intermezzi musicali eseguiti dagli alunni del Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo', indirizzo Musicale. Durante questa prima metà della giornata la partecipazione attiva degli studenti è stata essenziale poiché essi non si sono limitati ad *ascoltare* la lettura del romanzo, bensì vi hanno preso parte attiva, *recitando* passi dell'opera, selezionati appositamente per l'esercizio di lettura ad alta voce e suddivisi tra gli alunni in base ai vari indirizzi dei licei. Secondo l'accordo di "Alternanza Scuola-Lavoro"⁵ stretto tra il Dipartimento e le scuole di Viterbo, al termine dell'iniziativa mattutina la partecipazione degli studenti è stata ufficialmente certificata dal DISTU, garantendo il riconoscimento di venticinque/trenta ore di crediti formativi esterni, utili in vista dell'Esame di Stato.

La seconda parte dell'evento, che ha avuto luogo nel pomeriggio del 31 ottobre, si è differenziata sensibilmente dalla prima. Questa volta il pubblico, reclutato attraverso gli uffici del Direttore del Polo Umanistico-Sociale della Biblioteca dell'Università degli Studi della Tuscia, dottoressa Maria Giovanna Pontesilli, afferiva prevalentemente ai circoli di lettura attivi in città e nella provincia di Viterbo. Passato in secondo piano l'intento strettamente didattico, secondo la prassi consolidata delle *public-facing humanities* caldeggiata dallo European Research Council, i passi letti durante il pomeriggio per questa seconda tipologia di fruitori sono stati in lingua italiana, anziché in inglese, così da poter raggiungere un pubblico più vasto rispetto a quello specialistico che ha partecipato alla prima metà dell'evento (studenti universitari e liceali; docenti). Gli intermezzi musicali previsti per la mattina sono stati sostituiti dalla comunicazione del dottor Giovanni Montemari, referente per Chirurgia Plastica e Ricostruttiva dell'Ospedale di Belcolle (Viterbo), che ha parlato del rapporto tra la chirurgia plastica moderna e la Creatura di Shelley.

Organizzazione del progetto

Come anticipato nell'introduzione, l'unicità del *Frankenread@DISTU* non risiede soltanto nella cooperazione tra istituti e istituzioni educative o nella collaborazione tra studenti, docenti e lettori di tutte le età, ma soprattutto nella possibilità di riscoprire e rivitalizzare la pratica della lettura ad alta voce, una lettura "aperta" e non introspettiva fatta *per* e *con* gli altri. L'organizzazione di un progetto elaborato quale il *Frankenread@DISTU* ha pertanto richiesto lo sviluppo di una vasta rete di rapporti e contatti tra docenti, addetti ai lavori e studenti di vario ordine e grado. Alla sua creazione infatti hanno aderito, in

5 Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Alternanza scuola lavoro*, URL: <https://www.istruzione.it/alternanza/>.

modi e tempi diversi, docenti universitari, professori della scuola secondaria, cultori della materia (cioè giovani studiosi legati a una cattedra universitaria, in questo caso quella di Letteratura Inglese del Dipartimento DISTU), lettori non professionisti di varie età provenienti dalla zona di Viterbo e infine tecnici e personale amministrativo del Dipartimento DISTU. Una sinergia attivatasi con lo scopo primario di ideare un percorso didattico quanto più interessante e utile possibile per gli studenti dei Licei e dell'Università. Infatti, proprio gli studenti sono stati i protagonisti dell'iniziativa del DISTU ed è intorno alle loro esigenze formative che il progetto è stato ideato e messo a punto. Il gruppo di lavoro dipartimentale era composto, oltre che dalla professoressa Saggini, dai Cultori della Materia (Letteratura Inglese) dottori Nicolò Bisignano, Alberta Boschi, Jessica Cesti e Maria Cristina Tamagnini; i signori Bruno Fazzini, Pasquale Ferrante e Luciano Moretti (Personale Tecnico-Amministrativo del DISTU). Ad essi si è aggiunta, come già anticipato, la dottoressa Maria Giovanna Pontesilli (Polo Bibliotecario Umanistico-Sociale universitario). Dalla parte dei Licei, le docenti che hanno preso parte all'iniziativa sono state le professoresse Roberta Maria Delle Monache, del Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo', Tiziana Iadicicco e Catia Pontecorvi, del Liceo Ginnasio 'Mariano Buratti', e Cinzia Pontecorvi, del Liceo Scientifico 'Paolo Ruffini'. Hanno inoltre prestato importante collaborazione i professori Donato Cambò, Armando D'Eugenio e Matteo Martizi del Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo'.

Il processo di organizzazione del *Frankenread@DISTU* ha preso avvio a novembre 2017 e si è protratto per quasi un anno attraverso incontri, riunioni, scambi di e-mail e telefonate tra tutti i membri del comitato organizzativo. Undici mesi dedicati alla risoluzione delle varie pratiche burocratiche necessarie alla partecipazione degli studenti al corso preparatorio e alla giornata di lettura, nonché all'ideazione di un percorso pensato per approfondire aspetti della letteratura, della cultura e della lingua inglese in cui alle lezioni teoriche fossero affiancate attività pratiche e lo studio approfondito del romanzo di Mary Shelley.

Un esempio concreto del lavoro che il comitato ha dovuto compiere per coinvolgere al massimo gli studenti dei licei riguarda l'attivazione degli accordi di "Alternanza Scuola-Lavoro" per due degli Istituti che hanno preso parte all'iniziativa: il Liceo Scientifico 'Paolo Ruffini' e il Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo'. A questo proposito, le docenti delle due scuole interessate, le professoresse Roberta Maria Delle Monache e Cinzia Pontecorvi, oltre a dimostrare un profondo interesse per il progetto, si sono dette favorevoli al coinvolgimento degli studenti nella maniera più attiva possibile. Allo stesso tempo, hanno sollevato una questione che avrebbe potuto creare problemi per la frequenza del corso propedeutico, legata per l'appunto alle modalità dell'"Alternanza Scuola-Lavoro". Questa attività, infatti, occupa generalmente molto tempo agli alunni e quindi avrebbe potuto ostacolare la possibilità di assistere alla serie di lezioni preparatorie. È stato necessario trovare una soluzione che venisse incontro alle esigenze di tutte le parti in causa. Così, su iniziativa delle professoresse, il comitato ha proposto di procedere al riconoscimento da parte delle scuole delle ore di corso e del *Frankenread@DISTU* come

parte dell'Alternanza. Con questo fine, il DISTU si è impegnato a certificare la partecipazione degli studenti alle attività del *Frankenread* e a stringere gli accordi necessari tra il Dipartimento e gli Istituti attraverso la stipula dell'apposita convenzione per l'attivazione dell'"Alternanza Scuola-Lavoro."

La questione appena trattata è solo uno dei vari esempi che potrebbero essere fatti per spiegare come si è tentato di raggiungere la riuscita ottimale dell'evento. Durante ogni riunione del gruppo organizzativo sono state elaborate proposte riguardanti le varie caratteristiche del corso e della giornata finale, cercando di prendere in considerazione quelle più adatte al raggiungimento del nostro scopo: l'ideazione di un percorso didattico innovativo in grado di offrire spunti di riflessione teorica affiancati da attività di lettura ed interpretazione testuale di carattere pratico. A questo proposito, riporteremo qui di seguito tutte le decisioni a cui siamo giunti e, soprattutto, le motivazioni che ci hanno portato a prenderle, in modo tale da fornire un quadro quanto più preciso possibile del percorso attraverso cui si è sviluppato il *Frankenread@DISTU*.

Per raggiungere il nostro scopo è stato necessario, prima di tutto, rispondere ad alcuni quesiti iniziali:

- Quale edizione del romanzo è più giusto scegliere per selezionare i passi da leggere?
- Quale lingua va privilegiata? L'inglese, lingua originale del testo o l'italiano, lingua più accessibile alla nostra tipologia di lettori?
- Quali arredi scenici e accorgimenti possono rendere la giornata finale accattivante e formativa?
- Qual è la durata ideale di un corso così particolare?
- Quante lezioni dovrebbe comprendere questo corso preparatorio? In quali orari va tenuto per andare incontro alle distinte esigenze degli studenti universitari e dei liceali? E quali argomenti e tematiche vanno messi in evidenza?
- In cosa dovrebbe consistere la partecipazione pratica degli alunni dei licei?

È proprio con la risposta a questi quesiti pratici che partiremo alla scoperta del *Frankenread@DISTU*.

La scelta dell'edizione

Per quanto riguarda l'edizione dell'opera da leggere e su cui lavorare, la professoressa Francesca Saggini, direttrice scientifica del progetto, ed io abbiamo ritenuto opportuno scegliere l'edizione di *Frankenstein* del 1818. Questa scelta è dovuta al fatto che i *Frankenreads* sono nati per celebrare proprio il duecentesimo anniversario dalla pubblicazione della prima edizione del romanzo di Mary Shelley (la seconda uscì solo a distanza di diversi anni nel 1831) e ci sembrava quindi opportuno privilegiare quella versione, senza alcun dubbio meno conosciuta nelle scuole e dal vasto pubblico. Di conseguenza, abbiamo deciso di approfittare dei *Frankenreads* per pubblicizzarla e farla conoscere a tipologie di lettori che altrimenti molto difficilmente vi sarebbero entrati in contatto. Si trattava,

dunque, di privilegiare quella che è la prima versione del romanzo, riconoscendole l'importanza dovuta e riportandola al centro dell'attenzione come non succedeva da tempo, per lo meno nelle scuole italiane. La prima edizione di *Frankenstein* del 1818 infatti non è stata mai tradotta in italiano, mentre è disponibile in diverse edizioni in brossura in inglese, sulla scia della rivalutazione dell'opera omnia di Mary Shelley avvenuta dagli anni Ottanta in avanti.⁶

Inglese o italiano?

La risoluzione del quesito relativo alla lingua da privilegiare per la lettura ha richiesto particolare impegno poiché se da una parte era chiara la centralità della lingua inglese, dall'altra essa si presentava come un impedimento alla completa comprensione dei testi da parte del lettore comune, che non studia inglese e non ha dunque una conoscenza avanzata di quella lingua straniera.

Muovendoci dalla necessità di mantenere entrambe le lingue italiano/inglese per rispettare ogni tipologia di pubblico coinvolto, con le docenti abbiamo ritenuto fondamentale trovare una soluzione che permettesse agli studenti dei licei di beneficiare della possibilità di studiare il romanzo in lingua originale. Inizialmente, avevamo pensato di risolvere il dilemma linguistico leggendo ad alta voce i passi in inglese e proiettandone la traduzione in italiano su uno schermo. Avremmo così permesso a tutti di seguire l'avanzamento del romanzo attraverso la consultazione sincronica dei passi in italiano, senza per questo costringere quanti fossero stati in grado a rinunciare alla prosa di Mary Shelley e a gustarsi i suoni del romanzo in versione originale. Dopo un'ulteriore riflessione, però, abbiamo ritenuto di scartare questa soluzione poiché la proiezione del testo dei brani avrebbe impedito di accompagnare l'evento con immagini e filmati, come invece avevamo ipotizzato inizialmente. Inoltre, per chi non conosceva bene l'inglese la comprensione si sarebbe basata unicamente sulla lettura della traduzione dei passi in proiezione: sorgeva la possibilità concreta che parte del pubblico, a lungo andare, potesse distrarsi e perdere la concentrazione.

Per risolvere in modo definitivo la questione, la professoressa Saggini, dopo aver parlato con la dottoressa Maria Giovanna Pontesilli, ha presentato prima a me e poi alle docenti dei licei l'intenzione di dividere la giornata finale del progetto in due parti: la prima, in lingua inglese, durante la mattina, dedicata agli studenti delle scuole e dell'università; la seconda, in italiano, nel pomeriggio, per quanti fossero comunque interessati al romanzo, pur non essendo in grado di muoversi in modo disinvolto nell'ambito della lingua inglese

6 Si rimanda per questi ed altri dati alla bibliografia delle traduzioni italiane di *Frankenstein* a cura di Alberta Boschi (*infra*, *Frankenread@DISTU. Il volumetto della giornata*) e alla bibliografia generale. Per una breve storia della riscoperta di Mary Shelley sulla scia della crescita degli studi di genere nello scorso secolo v. Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley*. With a Foreword by Cathy Caruth; Introduction by Mary Wilson Carpenter and Essays by Judith Butler and Shoshana Feldman. Stanford, University of California Press, 2014.

di inizio Ottocento. Questa soluzione di compromesso è sembrata a tutti la modalità migliore per riuscire a salvaguardare la lettura dei passi nella loro versione originale, tenendo però conto—nel rispetto della Terza Missione universitaria—anche di quelle preziose frange di pubblico “generalista” che avrebbero preferito confrontarsi con il testo in traduzione. In questo modo abbiamo potuto far concentrare gli studenti sulla lingua e sul testo originali del romanzo, approfondendo con loro questi aspetti ed altre questioni specifiche alla loro formazione scolastica.

Gli arredi scenici

Gli arredi scenici non sono solo utili a rendere più piacevole la sala o il palco su cui si svolge un evento collettivo come il *Frankenread@DISTU*, ma molto spesso hanno anche il ruolo fondamentale di far arrivare al pubblico un messaggio nel modo più diretto possibile, cioè attraverso i sensi. A questo proposito, l’elemento scenico a cui abbiamo pensato di ricorrere per ottenere un risultato che fosse strettamente legato all’opera di Mary Shelley e all’attività della giornata è stato il proiettore. Volevamo però utilizzare questo strumento intramontabile della didattica in classe in un modo originale, attraverso una proiezione che si ricollegasse simbolicamente all’attività della lettura ad alta voce. A questo fine la professoressa Saggini ha valutato di proiettare i passi scelti per la lettura sui corpi degli studenti-lettori, a significare la simbolica appropriazione corporea—quasi il cannibalismo—di quel testo narrativo che veniva recitato.

Durante il processo organizzativo ci siamo resi conto che tale soluzione, per quanto coinvolgente ed innovativa, era di difficile messa in pratica nel locale in cui si sarebbe tenuta la lettura. Negli spazi monumentali dell’Aula Magna del DISTU il testo infatti non sarebbe risultato ben visibile, trasformandosi in righe sfocate illeggibili ai più. La suggestione dell’effetto appropriativo sarebbe pertanto quasi sparita. Di conseguenza, abbiamo deciso di selezionare alcune immagini legate al contesto storico e scientifico del romanzo e ad alcuni suoi adattamenti teatrali e cinematografici da proiettare durante la lettura sul maxischermo alle spalle dei lettori e sugli schermi laterali dell’Aula Magna, così da mantenere l’idea iniziale di una assimilazione simbolica orale/auditiva del testo narrativo. Questa proiezione plurima in sincrono con la lettura ha fornito ai partecipanti informazioni multiple aggiuntive rispetto a quelle testuali, privilegiando la materialità del romanzo, i suoi contesti e l’universo culturale ad esso collegato. Tra le slides la professoressa ha voluto includere diversi esempi di calligrafia degli Shelley e molte pagine dei manoscritti originali del romanzo, consultabile online nello Shelley-Godwin Archive,⁷ così da comunicare ai presenti anche le esitazioni, i ripensamenti e le correzioni fatte dall’autrice durante la composizione del romanzo.

7 The Shelley-Godwin Archive, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. URL: <http://shelleygodwinarchive.org/contents/frankenstein/>.



FIG. 5. Due tipologie di sovracodifica in *background*:
cultura popolare e cultura materiale di *Frankenstein*

Durata del Frankenread@DISTU

Inizialmente avevamo pensato di leggere quante più parti possibili del romanzo *back to back*, in una maratona di lettura di lunga durata, dalla mattina al primo pomeriggio del 31 ottobre. Al termine della lettura si sarebbe poi tenuta la visione di alcuni spezzoni tratti da vari adattamenti cinematografici e teatrali di *Frankenstein*. Dopo una più attenta rifles-

sione, però, il gruppo organizzativo ha iniziato a valutare gli eventuali lati negativi di una lettura così prolungata. (Va comunque specificato che questo format è stato privilegiato da molti organizzatori stranieri, compresi quelli dell'evento nazionale a Washington DC.) Infatti, abbiamo ritenuto che questa tempistica non fosse adatta ad un pubblico formato maggiormente da liceali italofoeni poiché avrebbe inevitabilmente portato la loro soglia di attenzione ad abbassarsi drasticamente nel corso di una lunga giornata in inglese. In questo senso una lettura della durata di cinque o sei ore senza pause o distrazioni sarebbe stata deleteria, con il rischio concreto che il pubblico e i partecipanti non riuscissero a seguire tutto l'evento con piacere.

Da queste considerazioni è nata la proposta delle docenti e mia, accettata dall'organizzatrice del progetto, di alternare la lettura di alcuni passi scelti del romanzo con la visione di scene tratte da suoi adattamenti cinematografici e teatrali. Grazie a questo cambiamento nell'ordine degli elementi costitutivi del *Frankenread@DISTU*, abbiamo potuto valutare l'idea di un evento dalla durata abbastanza prolungata, ma comunque adeguato alla soglia di attenzione degli studenti. In seguito, la proiezione di spezzoni di film e adattamenti teatrali è stata sostituita da quattro brevi esibizioni musicali di alcuni studenti del Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo', indirizzo Musicale, così da permettere loro la partecipazione all'evento ed al tempo stesso per dare spazio alla musica, elemento di primaria importanza all'interno del romanzo di Shelley (si veda *infra*). È stato inoltre deciso che nella fase pomeridiana del *Frankenread@DISTU* non ci sarebbero invece stati intermezzi musicali. Alla lettura dei passi in italiano avrebbe fatto seguito l'intervento del dottor Giovanni Montemari, il quale si è reso disponibile ad affrontare l'argomento della chirurgia estetica e ricostruttiva da un'ottica complementare a quella offerta dal romanzo, tracciando dei punti di contatto tra l'atto chirurgico immaginario che permette la nascita della Creatura di Shelley e quello reale del chirurgo ricostruttivo ed estetico dei giorni nostri.

La soluzione al problema della lingua di lettura ci ha spinti infine a modificare ulteriormente la scansione temporale del *Frankenread@DISTU*, adesso diviso in due blocchi indipendenti della durata di tre ore circa ciascuno. In questo modo, ogni gruppo di ospiti—quello mattutino degli studenti “anglofoeni” e quello pomeridiano dei lettori “italofoeni”—ha potuto partecipare ad una lettura della durata massima di tre ore. I passi selezionati si sono alternati con l'esecuzione di brani musicali nella prima parte della giornata e sono stati invece seguiti nella seconda dall'intervento specialistico di un ospite di richiamo per il pubblico generale. Così facendo, abbiamo risolto il dilemma relativo alla lingua, abbiamo alleggerito quella che sarebbe stata la difficoltà del pubblico nel seguire una lettura prolungata in un arco temporale dilatato, siamo riusciti a dare a tutti gli studenti la possibilità di partecipare attivamente ad un evento in inglese, riservando al contempo la giusta attenzione a chi preferiva invece muoversi con una traduzione.

Corso propedeutico

Le informazioni riguardanti le tematiche affrontate durante il corso preparatorio alla giornata finale sono rintracciabili nel primo paragrafo di questo testo, nella parte relativa alla presentazione del progetto e verranno ulteriormente approfondite nelle sezioni 1.3 e 1.4, dedicati ai criteri di selezione dei vari passi. La scelta dei suddetti temi risulta piuttosto naturale nel momento in cui si decide di affrontare *Frankenstein* in un corso di approfondimento di livello universitario pensato anche per dei liceali.

Quello degli orari e della durata del corso è stato, invece, un ambito decisionale leggermente più complesso, non tanto per la durata delle lezioni (stabilita sulla base di quella che è solitamente una lezione universitaria, quindi un paio d'ore a incontro), quanto per il numero totale di esse. La professoressa Saggini ed io, inizialmente, avevamo pensato ad una lezione ogni settimana da tenersi per tutto il mese di ottobre, mossi dalla convinzione che diluire i cinque incontri previsti nell'arco di un intero mese ci avrebbe permesso di rispondere al meglio alle eventuali esigenze degli studenti liceali e delle loro insegnanti. Dopo una riunione con le docenti, però, abbiamo deciso di cambiare il periodo di svolgimento del corso poiché quello da noi indicato non risultava comodo per il calendario scolastico; la scelta è quindi ricaduta sul periodo a cavallo tra fine settembre e inizio ottobre. Questa decisione sembrava la migliore tanto per le docenti, libere dalla parte più gravosa dei loro impegni scolastici in quel periodo dell'anno, quanto per il Dipartimento, poiché tale periodo è collocato tra il termine della sessione di esami autunnale e l'inizio delle lezioni del primo semestre, quando tutti gli studenti, freschi dal rientro dalle vacanze estive, non sono ancora oberati dallo studio. A causa di rallentamenti burocratici dovuti alle pratiche dell'“Alternanza Scuola-Lavoro”, gli studenti di alcuni istituti non sarebbero però riusciti a frequentare il corso nel periodo concordato, ragione questa per cui abbiamo deciso di ritornare all'opzione iniziale, ossia tenere il corso interamente durante il mese di ottobre 2018.

Il ruolo degli studenti delle scuole

Gli studenti hanno partecipato attivamente al progetto, in primo luogo attraverso la lettura individuale di *Frankenstein* in lingua inglese durante il periodo delle vacanze estive 2018. Successivamente hanno preso parte alle lezioni tenute in classe dalle loro docenti sulle tematiche generali del romanzo prima dell'inizio del corso propedeutico al *Frankenread@DISTU* tenuto dalla professoressa Saggini. Infine, nei giorni tra il termine del corso propedeutico e la giornata finale dell'evento essi hanno avuto il compito di preparare la lettura dei passi selezionati e l'esecuzione dei brani musicali scelti dai docenti di musica dell'Istituto ‘Santa Rosa’. Quest'ultima attività, inizialmente non prevista dal progetto, è nata da un'idea della professoressa Delle Monache per permettere anche ai suoi studenti dell'indirizzo Musicale di partecipare al *Frankenread*, mettendo in campo il proprio talento. A questo scopo, i docenti di musica dell'Istituto hanno formato una mini-band di

undici studenti e li hanno preparati per l'esecuzione di alcuni brani musicali adatti ad un incontro dedicato a *Frankenstein*. Nonostante non abbiano fatto la lettura ad alta voce, né abbiano partecipato al corso propedeutico, questi studenti hanno comunque avuto modo di prendere parte al progetto attraverso una mezz'ora di esibizioni *live* suddivise in quattro parti: un brano di esordio, prima dell'inizio della lettura; due brani nel corso dell'evento, uno dopo le letture del Volume I del romanzo e l'altro dopo quelle del Volume II; infine un brano di chiusura al termine dell'ultima lessia.



FIG. 6. Gli studenti dell'Indirizzo Musicale
Liceo delle Scienze Umane e Musicali 'Santa Rosa da Viterbo'

Selezione di 50 lessie significative: criteri strutturali

I testi scelti per il *Frankenread@DISTU* sono stati selezionati tenendo presenti alcuni criteri strutturali e tematici: il numero medio di parole delle lessie,⁸ le tempistiche di lettura, il numero totale di lessie su cui si poteva costruire l'evento, l'individuazione delle parti più importanti e dei principali nuclei tematici dell'opera. Per quanto riguarda il numero medio di parole delle lessie, esso è stato deciso attraverso una semplice prova di lettura: la professoressa Saggini, cronometrata da una collega, ha letto una porzione casuale di testo a bassa velocità per cinque minuti, cercando di simulare il ritmo, l'andatura e le incertezze

8 Il termine *lessia* è stato introdotto dal semiologo francese Roland Barthes per indicare unità di lettura ritagliate all'interno di un testo. Secondo il semiologo, la lessia nasce dalla "scomposizione (in senso cinematografico) del lavoro di lettura. [...] La lessia comprenderà ora poche parole, ora qualche frase; sarà questione di comodità: basterà che sia il migliore spazio possibile in cui osservare i sensi; [...] si richiede solo che per ogni lessia non vi siano più di tre o quattro sensi da enumerare." Roland Barthes. *S/Z*. Traduzione italiana a cura di Lidia Lonzi. Torino, Einaudi, 1973, pp. 17-18.

di lettura dei liceali medi, i quali generalmente hanno un livello di competenza linguistica intermedio, in linea con quanto richiesto dal loro grado scolastico. È inoltre probabile che dei ragazzi siano meno abituati a leggere ad alta voce un testo scritto duecento anni prima, ricco di termini desueti e con grafia insolita. Al termine del lasso di tempo indicato, la docente aveva letto circa 600 parole, motivo per cui abbiamo deciso di selezionare lessie da 550-600 termini, tenendo conto della possibilità di includere, se necessario, anche alcuni brani di lunghezza leggermente maggiore, ad esempio in presenza di momenti di dialogo fondamentali o per la presentazione di un concetto particolarmente importante.

Le lessie selezionate sono risultate in totale 50, divise in due gruppi: il primo gruppo, formato da 30 lessie, per la lettura in inglese con gli studenti delle scuole e dell'università, avrebbe avuto una lunghezza di due ore e mezza circa (in media cinque minuti per lessia, per un totale di 150 minuti di lettura); il secondo, di 20 lessie, per una lettura pomeridiana in italiano, di durata più breve, pensata per il pubblico non scolastico (circa 100 minuti di lettura).

Selezione di 50 lessie significative: criteri tematici

Come ricordato nella sezione precedente, le 50 lessie selezionate per la lettura ad alta voce includono 30 brani in inglese e 20 in italiano, destinati ai due momenti diversi dell'evento. Tali lessie sono state scelte in base a criteri ben definiti, sia dal punto di vista strutturale che tematico. Avendo già parlato dei criteri strutturali della selezione, è proprio sul versante tematico che voglio soffermarmi adesso.⁹

La selezione in inglese, che riprende le lezioni del corso di approfondimento, è il risultato di uno scambio di idee tra la direttrice del progetto, le docenti e il sottoscritto. La scelta ha tenuto in considerazione i seguenti temi: la scienza e il rapporto che intrattiene con la natura; paternità e maternità nel romanzo; l'apprendimento linguistico della Creatura; le figure femminili; la funzione del suono; l'importanza dell'oralità. Scorrendo le lessie raccolte nel libretto riportato nel nostro e-book si possono rinvenire tutti questi argomenti di riflessione. Inoltre, la selezione ha incluso alcuni momenti testuali imprescindibili: il primo dialogo tra Victor e la Creatura; il momento in cui Victor accetta di creare una *companion* alla Creatura; quello della distruzione di questa seconda creazione, seguito della famosa minaccia formulata dalla Creatura, "I shall be with you on your wedding-night";¹⁰ infine l'incontro tra la Creatura e Walton che chiude il romanzo.

9 È possibile consultare più avanti *Frankenread@DISTU. Il volumetto della giornata*, l'intero libretto del *Frankenread@DISTU* in versione in inglese (a cura di Nicolò Bisignano e Alberta Boschi), in cui si riportano le lessie lette ad alta voce la mattina del 31 ottobre. Il *companion* in italiano di questo stesso libretto, pensato per l'evento pomeridiano, non è riprodotto in questo volume, che è dedicato esclusivamente alla didattica della letteratura inglese.

10 Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus, 1818 text*. A cura di Marilyn Butler. Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 140. Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione; a seguire, sono indicate con il cognome dell'autrice e il numero di pagina inseriti parenteticamente nel corpo del testo. Altre edizioni del romanzo (sempre in versione 1818) ricche di apparati essenziali per una contestualizzazione rivolta a studenti di livello avanzato sono Mary Shelley, *Frankenstein. The 1818 Text*. A cura di John Paul

In apertura alle lessie in inglese, gli studenti hanno avuto la possibilità di confrontarsi con un estratto da *The Journals of Mary Shelley*,¹¹ selezionato e adattato dalla professoressa Saggini, con il quale la docente ha inteso illustrare la genesi del romanzo (*infra*, la parte iniziale della sezione *Frankenread@DISTU. Il volumetto della giornata*). Tale estratto non è fondamentale solo dal punto di vista contenutistico-contestuale, ma anche da quello testimoniale in quanto fornisce informazioni sulla creazione dell'opera provenienti direttamente dalla penna dell'autrice. Tenendo in considerazione il contesto di lettura di questi passi diaristici, la docente però ha deciso di adattarli alle esigenze del pubblico inserendo in nota alcune spiegazioni, così da renderli più accessibili e, allo stesso tempo, maggiormente esplicativi per gli studenti.

Le 20 lessie in italiano sono state scelte andando ad effettuare un'ulteriore selezione tra quelle in inglese per evidenziare le scene salienti dell'opera, quelle che potessero presentare efficacemente l'intreccio del romanzo senza necessariamente voler evidenziare tutte le tematiche individuate invece per le scuole. Infatti, la seconda parte dell'evento era indirizzata a un pubblico di lettori "generalisti", privo delle competenze specialistiche degli studenti dei corsi universitari del corso triennale L11 (Lingue e Culture Moderne) e magistrale LM37 (Lingue e Culture per la Comunicazione Internazionale) o di quelle degli studenti dei licei che avevo seguito un corso apposito. Per questi lettori "generalisti" il romanzo di Shelley non era infatti un testo di studio, quanto un testo di "piacere".¹²

Per ciò che riguarda infine la traduzione italiana, ho provveduto a confrontare alcune edizioni, sia online che cartacee, per trovare quella che, a mio parere, risultasse più adatta alla lettura ad alta voce durante un evento pubblico e che fosse, quindi, in grado di riproporre al lettore italiano l'essenza dell'opera di Mary Shelley. La scelta è caduta sulla traduzione di Nicoletta Della Casa Porta e Adele D'Arcangelo pubblicata da Giunti del 2012.



FIG. 7. Pubblico dell'evento pomeridiano si cimenta con la lettura

Hunter. New York-London, Norton, 1996 e Mary Shelley, *Frankenstein. The original 1818 text*. A cura di D.L. Macdonald and Kathleen Scherf. Peterborough (ON), Broadview Press, 2005.

11 Mary Shelley. *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*. Vol. 1: 1814-1822. A cura di Paula R. Feldman e Diana Scott-Kilvert. Oxford, Clarendon Press, 1987.

12 Roland Barthes. *Il piacere del testo*. In 'Variazioni sulla scrittura.' Seguite da 'Il piacere del testo'. A cura di Carlo Ossola, traduzione di Lidia Lonzi e Carlo Ossola. Torino, Einaudi, 1999.

Assegnazione delle lessie

Dopo aver stabilito i criteri strutturali e tematici per la scelta delle lessie, ho proceduto alla selezione dei testi, per poi passare all'assegnazione degli stessi. A tal proposito ho suddiviso le lessie in quattro documenti Word in base alle tematiche più adatte ad ogni indirizzo di studio, documenti che poi sono stati inviati alle professoresse di riferimento affinché li distribuissero ai propri studenti.

Il criterio attraverso cui è stata portata avanti la suddivisione delle lessie si è basato sul riconoscimento delle tematiche più adatte al percorso didattico di ciascun istituto, a cui venivano affidati quattro o cinque passi in base al numero dei rispettivi studenti-lettori.

- Ho assegnato agli studenti del Liceo Scientifico “Paolo Ruffini” le lessie collegate al tema della scienza, alla ricerca motivata da una irrefrenabile curiosità, dalla sete di conoscenza e dal bisogno di scoprire; inoltre ho scelto quelle lessie che descrivono il processo di studi che ha condotto Victor alla creazione. Iniziato all'Università di Ingolstadt, questo processo viene portato avanti, in solitudine, in un laboratorio domestico, tra cimiteri e ossari, attraverso lo studio dell'anatomia e del decadimento di corpi umani e animali. Infine ho aggiunto a questo gruppo la scena ambientata nel laboratorio rudimentale in cui Victor distrugge la sua seconda Creatura. Victor teme infatti che le sue azioni possano portare a conseguenze ancora più nefaste e decide, quindi, in una presa di coscienza tardiva, di non ripercorrere la strada già esplorata, quella dell'avanzamento scientifico privo di considerazioni morali.¹³
- Per gli studenti del Liceo delle Scienze Umane e Musicale ‘S. Rosa da Viterbo’ ho scelto quattro lessie in cui predominano l'approfondimento psicologico e la scoperta, sia da parte della Creatura che da parte di Victor, dei propri timori più profondi. Per ciò che riguarda la Creatura, le lessie selezionate descrivono i momenti in cui, attraverso il contatto con i De Lacey, scopre l'esistenza dei legami famigliari e dell'affetto domestico; comprende il ruolo delle figure genitoriali e capisce di esserne stato privato ingiustamente; nota le differenze tra i sessi e si rende conto di essere solo al mondo, senza un amico o famigliare che possa aiutarlo a trovare una risposta alle domande esistenziali che lo tormentano. Di converso, le lessie dedicate all'interiorità di Frankenstein riguardano la nascita e lo sviluppo delle sue paure e il bisogno che si fa strada in lui di impedire ad altri di compiere il suo stesso errore. Ho inoltre scelto di assegnare a questi studenti la lessia che narra il momento della morte di Elizabeth. È questa una morte inaspettata per Victor, il quale, accecato dalla paura e dall'agitazione provocate da quanto percepisce come una presunta minaccia alla propria vita, non sembra comprendere che, in realtà,

13 Le lessie assegnate agli studenti del Liceo Scientifico ‘Ruffini’ sono le numero 1-4-5-6-22.

sta per perdere l'ultimo dei suoi veri affetti. A questa lessia ho aggiunto quella in cui Frankenstein, prima di morire, prega Walton di non commettere i suoi stessi sbagli e di sfuggire a quell'ambizione che lo ha condotto alla rovina. Nella stessa lessia gli studenti hanno avuto modo di confrontarsi anche con i sentimenti di rabbia, disperazione e sconforto che prova Walton subito dopo la morte dell'amico.¹⁴

- Le lessie selezionate per gli studenti dell'indirizzo Classico del Liceo 'Mariano Buratti' sono incentrate su alcune tematiche collegate all'ambito degli studi umanistici, in particolare la letteratura e la tradizione classica: l'oratoria, attraverso la forma dell'arringa giudiziaria; il ricorso alla giustizia per risolvere contenziosi; la tendenza dell'uomo al contatto e all'armonia con la natura; la continua ricerca di un luogo sicuro che protegga dalle insidie esterne e dal pregiudizio; la scoperta, attraverso la lettura di grandi opere come *Ruins of Empires, or Meditation on the Revolutions of Empires* di Constantin François Volney (v. Volume II, Capitolo V del romanzo), della storia dell'uomo, dei suoi usi e costumi, della religione, dei governi, dei vizi e delle virtù che animano l'animo umano. In particolare, il tema della giustizia viene trattato nelle lessie che raccontano le vicende successive alla morte del piccolo William Frankenstein, il fratello minore di Victor e il tragico destino di Justine Moritz, cameriera e amica fidata della famiglia. Gli studenti hanno avuto modo di leggere l'arringa difensiva fatta da Elizabeth, quell'estremo tentativo di salvare la vita di Justine, in cui usa in modo eccellente l'oratoria, al punto da commuovere tutti gli auditori (e per loro tramite il lettore), ma comunque senza riuscire a scagionare la giovane.¹⁵
- Agli studenti dell'indirizzo Linguistico dello stesso istituto ho deciso di assegnare delle lessie in cui la componente linguistica e comunicativa avesse un peso particolare. In alcune delle lessie in questione l'autrice dà importanza, ad esempio, al linguaggio di Victor e al suo accento straniero (rilevato durante il primissimo incontro con Walton). Inoltre, gli studenti hanno avuto l'occasione di soffermarsi sul processo di apprendimento linguistico che, attraverso l'ascolto nascosto, l'imitazione dei suoni e l'associazione di idee e significati, porta la Creatura a padroneggiare in poco tempo l'arte del linguaggio. A questo proposito, tra i testi selezionati gli studenti dell'indirizzo Linguistico hanno potuto confrontarsi con uno dei massimi momenti di eloquenza dell'intero romanzo: il dialogo tra Victor e la Creatura dopo la distruzione della compagna che le era stata promessa. L'ultima lessia legata al loro percorso di studi è stata scelta poiché mette invece in evidenza l'idea della narrazione come discorso riportato, un racconto con molteplici narratori e uditori, risistemato attraverso la correzione e il *labor limae* di Walton (e forse anche di Frankenstein, che

14 Le lessie assegnate agli studenti del Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'Santa Rosa da Viterbo' sono le numero 13-16-24-27.

15 Le lessie assegnate agli studenti Liceo indirizzo Classico 'Buratti' sono le numero 7-8-11-12-15.

sappiamo rilegge le note del compagno), affinché possa giungere ai posteri nella sua versione migliore. Nella lessia in questione, la venticinque, il lettore si trova di fronte al momento del romanzo in cui Victor scopre che Walton sta prendendo appunti e gli chiede di poterli leggere, così da correggerli e migliorarli nei punti necessari e, soprattutto, per poter trasmettere efficacemente lo spirito del suo racconto. Fa parte del gruppo di lessie proposte agli studenti dell'indirizzo Linguistico anche un passo il cui inserimento è stato esplicitamente richiesto dalla loro docente poiché studiato approfonditamente durante le lezioni in classe. Il passo fa riferimento alle riflessioni esistenziali della Creatura, scaturite dall'acquisizione di conoscenza e coscienza attraverso la lettura delle grandi opere dell'Occidente e dal confronto con le conversazioni dei De Lacey. Il forte sentimento di solitudine e abbandono che occupa la mente della Creatura la spinge da un lato a cercare delle risposte a queste domande esistenziali, dall'altro a maledire la propria creazione e il proprio creatore.¹⁶ Questo stato di disagio viene messo in evidenza attraverso il celeberrimo paragone che fa con Adamo nel poema *Paradise Lost* di John Milton (1667).

Il criterio seguito per l'assegnazione delle lessie per gli studenti universitari, contrariamente a quello seguito per gli alunni dei licei, non è primariamente collegato ai temi trattati nei vari brani. Infatti, ho affidato loro i testi rimasti disponibili a seguito della spartizione effettuata tra gli studenti delle scuole superiori, i quali, non avendo frequentato in precedenza un corso di letteratura di livello universitario, avevano sicuramente maggiore necessità di riconoscere nei brani da leggere le tematiche trattate durante le lezioni preparatorie. Agli studenti del DISTU invece non era richiesto di seguire il corso preparatorio, poiché avevano già avuto l'occasione di frequentare lezioni sull'opera nel corso della loro carriera universitaria. Inoltre gli studenti magistrali del corso LM37 stavano seguendo dei corsi di Letteratura e Cinema Inglese in cui, tra le varie opere prese in esame, la professoressa Saggini discuteva proprio il romanzo di Mary Shelley. Tale livello di preparazione poteva sicuramente permettere loro di condurre un lavoro sulle lessie maggiormente indirizzato verso l'approfondimento linguistico e di pronuncia individuale e altresì di portare avanti lo studio personale dei temi del romanzo basandosi sulle capacità di analisi linguistico-letteraria sviluppate nel corso degli anni. Per questo motivo, la partecipazione attiva all'evento è stata permessa solo agli studenti magistrali e del secondo e terzo anno di triennale, rendendo così il superamento degli esami del primo anno (ossia la dimostrazione di aver acquisito determinate conoscenze di base dal punto di vista linguistico e letterario) il requisito necessario per iscriversi al progetto. Tenendo conto di queste riflessioni, dopo aver inviato le lessie alle docenti dei licei, ho distribuito i rimanenti passi agli studenti universitari, dividendo questi ultimi tra lettori ufficiali e riserve. Infatti, l'elevato numero di adesioni al progetto da parte dei ragazzi ha comportato il rapi-

16 Le lessie assegnate agli studenti del Liceo indirizzo Linguistico 'Buratti' sono le numero 2-14-17-23-25.

do esaurimento dei testi disponibili per la lettura e ci ha permesso di mettere insieme un gruppo di studenti “supplenti” che preparassero la lettura di più passi e fossero pronti a sostituire i loro colleghi in caso di assenza improvvisa.

Mentre ai lettori titolari è stato assegnato un solo passo affinché potessero concentrarsi al massimo sulla sua analisi e preparare la lettura nel miglior modo possibile, le riserve hanno avuto il compito di esercitarsi su più lessie. Infatti, si è convenuto che, non avendo l'ansia associata alla partecipazione certa alla lettura finale, essi sarebbero stati più tranquilli e pertanto maggiormente disposti a lavorare su testi plurimi. Ho suddiviso i passi rimanenti tra gli studenti di triennale e quelli di magistrale nel seguente modo: due lessie per gli studenti del secondo anno di triennale e tre lessie per quelli del terzo anno e magistrali, basando tale decisione sul livello di competenza linguistica richiesto dalle rispettive fasi del loro percorso accademico.



FIG. 8. Studenti universitari pronti per il “Frankenread”



FIG. 9. Studenti universitari e studenti liceali si preparano per il “Frankenread”

Corso propedeutico

Il corso propedeutico è stato senza dubbio una delle attività fondamentali del progetto: non è solo stato utile agli studenti delle scuole per accrescere la loro conoscenza della letteratura inglese, in particolare quella del romanzo di Shelley e del periodo Romantico, ma ha anche dato loro la grande opportunità di avvicinarsi al metodo di insegnamento e alle dinamiche di studio universitari. Gli alunni hanno difatti avuto occasione di entrare in contatto con le tempistiche tipiche delle lezioni universitarie e di sperimentare il grado di approfondimento che esse comportano. Inoltre, hanno avuto il compito di preparare dei testi in lingua straniera da leggere davanti ad un pubblico formato da coetanei e insegnanti; di conseguenza, hanno potuto cimentarsi in un'esperienza di *public reading* che solitamente i ragazzi della loro età non hanno modo di vivere. Attraverso l'ultima lezione del corso, le prove e la lettura conclusiva del 31 ottobre gli studenti hanno intrapreso un percorso di riscoperta della lettura ad alta voce. Uno degli obiettivi principali del *Frankenread* era proprio rivitalizzare questa pratica pressoché obsoleta per mezzo di una lettura/interpretazione dell'opera orientata verso l'elemento sonoro: secondo molti approcci pedagogici, la lettura ad alta voce è infatti essenziale per lo sviluppo formativo. Nell'ambito dello studio delle lingue straniere essa aiuta ad ampliare il vocabolario, migliorare la pronuncia, l'intonazione e in generale la padronanza delle abilità linguistiche orali.

La possibilità di celebrare il romanzo di Mary Shelley, di analizzarlo dettagliatamente con gli studenti e, al contempo, di farli entrare in contatto con una pratica di lettura ormai desueta è ciò che ha reso il *Frankenread@DISTU* proficuo in termini didattici. A riprova della validità della tesi appena presentata, secondo cui la lettura ad alta voce rappresenterebbe un concreto valore aggiunto nel percorso formativo, sul sito web della University of Texas at Arlington è disponibile un articolo dal titolo "How Does Reading Aloud Improve Literacy Development?", in cui è possibile leggere:

Sometimes, in higher-level classes, students prefer to read aloud because the combination of reading and listening can help them understand the text. These classes can lend themselves to more challenging texts and deeper discussions. When students hear their peers read texts out loud, it can expand their vocabulary and fluency by combining the reading knowledge of the entire classroom.¹⁷

Possiamo quindi affermare una volta in più che leggere il testo ad alta voce durante le lezioni, le prove e l'evento di chiusura del progetto ha permesso agli studenti di comprendere più a fondo il romanzo di Shelley e li ha aiutati a migliorare le proprie abilità di lettura e di espressione orale.

17 *How Does Reading Aloud Improve Literacy Development?* University of Texas at Arlington. URL: <https://academicpartnerships.uta.edu/articles/education/reading-aloud-literacy-development.aspx>.

Il 3 ottobre 2018 si è tenuta la prima lezione del corso preparatorio. Durante l'incontro, la professoressa Saggini si è occupata di introdurre gli studenti al progetto, spiegando le linee generali; l'occasione in cui l'evento è nato e si è andato a sviluppare; le modalità di partecipazione degli alunni. Dopo questa prima fase, finalizzata a mettere gli studenti a proprio agio, la lezione è entrata nel vivo, andando a trattare le vicende biografiche di Mary Shelley, soprattutto quelle maggiormente utili per comprendere la nascita del romanzo. La professoressa ha poi presentato un primo confronto tra le due edizioni dell'opera, quella del 1818 e quella del 1831, soffermandosi sulla spiegazione dei rispettivi frontespizi.¹⁸ Come è possibile vedere dalle immagini nelle pagine seguenti, questi frontespizi sono profondamente diversi tra loro. In primis possiamo notare che il sottotitolo *the Modern Prometheus* presente nell'edizione del 1818 non appare nel frontespizio di quella del 1831; anche l'epigrafe che cita una delle parti più importanti del poema epico-religioso *Paradise Lost* di John Milton sparisce.¹⁹ Entrambe queste tipologie microtestuali sono dei cosiddetti "riferimenti intertestuali", ovvero dei riferimenti espliciti ad altre opere: il primo a quella di Milton; il secondo, che è più propriamente un riferimento interculturale, rimanda invece al mito greco di Prometeo, il quale creò l'uomo dal fango e gli donò il fuoco della conoscenza che apparteneva agli dei, in una sfida oltre i limiti umani simile a quella mossa da Victor Frankenstein.

Il frontespizio del '18 riporta inoltre la dicitura "in three volumes", assente in quello del '31, andando a dimostrare quanto il contesto editoriale fosse cambiato nei tredici anni che intercorrono tra le due edizioni del romanzo. Infatti, mentre la struttura della prima edizione dell'opera è strettamente legata alle *circulating libraries* e alla formula editoriale in tre volumi che con esse si diffuse, come vedremo con importanti conseguenze anche sulla struttura dei romanzi e sull'intreccio narrativo, la seconda edizione del romanzo, già conosciuto grazie agli adattamenti teatrali degli Anni Venti dell'Ottocento, venne pubblicata nel 1831 da Henry Colburn & Richard Bentley. Abbandonata la forma tripartita, il romanzo si affaccia dunque nuovamente sul mercato editoriale come il volume no. 9 di quella celeberrima "Standard Series" in cui con grande acume commerciale Colburn e Bentley scelsero di riproporre in edizioni in un solo volume molti dei romanzi fuori copyright pubblicati negli anni precedenti, tra cui anche quelli di Jane Austen.²⁰

Quello della *circulating library*, una libreria o biblioteca a pagamento gestita da privati, era un fenomeno già molto diffuso e popolare nel diciottesimo secolo; esso andò mutando nel corso del diciannovesimo e si estinse durante il ventesimo. Queste biblioteche commerciali nascevano con lo scopo di rendere la lettura di opere di ogni genere accessibile al pubblico

18 Sui frontespizi v. più avanti il contributo di Alberta Boschi, *Suoni e silenzi. Quello che le immagini (non) raccontano*.

19 La citazione è tratta da John Milton, *Paradise Lost* (libro X, vv. 743-45): "Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me Man, did I solicit thee / From darkness to promote me?". URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/26/pg26.html>.

20 Per un utile panorama sulla storia del libro all'epoca, John Feather, "The Book Trade, 1770-1832". In *The Oxford Handbook of the Eighteenth-Century Novel*. A cura di J. A. Downie. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 291-307.

della *middle* e della *upper class*, oltre che a tutti coloro che avevano i soldi e il tempo libero da poter spendere nell'attività di lettura. Il prestito dei volumi avveniva a fronte del pagamento di un abbonamento annuale forfetario che permetteva agli abbonati di poter prendere a prestito una determinata quantità di libri, senza doversi preoccupare del prezzo specifico di ciascun volume. Infatti, ciò che contribuì alla diffusione e al successo di queste biblioteche fu proprio il costo contenuto dell'abbonamento, molto conveniente rispetto all'acquisto. Tale pratica rese i costi della lettura più accessibili, contribuendo enormemente alla diffusione—o per meglio dire, alla *democratizzazione*—della letteratura in quegli anni. Inoltre, le *circulating libraries* divennero, con il passare del tempo, anche dei popolari luoghi di incontro destinati all'interazione e allo sviluppo di relazioni sociali.



FIG.10. *Circulating library*, c. 1818²¹

Oltre a guadagnare sugli abbonamenti dei lettori, spesso le librerie diventavano anche editrici di alcuni dei volumi che vendevano oppure gli editori aprivano le loro biblioteche circolanti. Il romanzo fu, senza dubbio, il tipo di testo che beneficiò più di ogni altro di questa particolare dinamica editoriale. È proprio per via delle biblioteche ambulanti infatti che si diffuse l'uso di una pubblicazione divisa in più volumi (*three-volume novel*), finalizzata a permettere il prestito dei volumi di uno stesso romanzo a più di un abbonato simultaneamente. Ne conseguiva sempre e comunque un maggior profitto, visto che a chi voleva prendere in prestito tutti e tre i volumi di un romanzo veniva addebitata una somma maggiore di denaro.

In aggiunta ad influenzare la modalità di diffusione e di lettura di un'opera, la formula in tre volumi influì anche su quella di stesura: era fondamentale che ogni volume terminasse con un momento di suspense, con degli avvenimenti che lasciassero il lettore con il fiato sospeso, invogliandolo a prendere a nolo il volume successivo per continuare la lettura. Tutto ciò, quindi, si presentava come una sfida per lo scrittore, costretto a adattare l'intreccio a queste nuove esigenze editoriali che assicuravano la massima divulgazione dei testi. A questo punto i curiosi possono controllare direttamente nel nostro libretto del *Frankenread@DISTU* come Mary Shelley sceglie di adattare l'intreccio del suo romanzo a questa formula editoriale.

21 Immagine in pubblico dominio alla URL: <https://www.janeaugusten.co.uk/subscription-libraries-and-the-rise-of-popular-fiction/>.

Un'altra differenza evidente tra i due frontespizi di *Frankenstein* è la presenza di due illustrazioni nel frontespizio del 1831, le quali non sono collegate direttamente al testo del romanzo vero e proprio, bensì rimandano alla tradizione visiva legata all'opera, che nasce successivamente ai suoi primi adattamenti teatrali inglesi e francesi.²² Ovviamente non è possibile riscontrare la presenza di immagini di questo genere nel frontespizio dell'edizione del 1818 poiché non esistevano ancora adattamenti teatrali del romanzo (il primo, *Presumption; or, the Fate of Frankenstein* di Richard Brinsley Peake, risale al 1823).

L'ultima (e forse più importante) differenza tra le due edizioni è l'assenza del nome dall'autrice nel frontespizio del 1818, mentre nel frontespizio del 1831 il suo nome è ben visibile. Al momento della prima pubblicazione, infatti, Shelley era una autrice troppo giovane e sconosciuta per poter sperare che il suo nome apparisse in copertina come elemento di attrazione. Oltretutto, secondo le usanze dell'epoca le donne non erano ritenute particolarmente adatte ad un'arte nobile come la scrittura, soprattutto se di tipo impegnato. Spesso i loro romanzi uscivano in forma anonima o con perifrasi quali "By a Lady", un riferimento discreto al sesso dell'autrice, capace di ingraziarle il pubblico, e al tempo stesso un segno di modestia, tale da allontanare da lei l'onta del commercio e della *authorship* professionale. Dopo la morte del marito, il poeta Percy Bysshe Shelley, avvenuta nel 1822, Mary era invece diventata sufficientemente affermata per poter far valere la paternità del romanzo pubblicato nel 1831, rivendicarne il riconoscimento. Non a caso il suo nome appare in modo esplicito o è richiamato in modo indiretto, seppur inconfondibile ("By the Author of Frankenstein", come nel caso di *The Last Man*, 1826) nei romanzi successivi, tutti pubblicati dopo il grande lutto del marito.

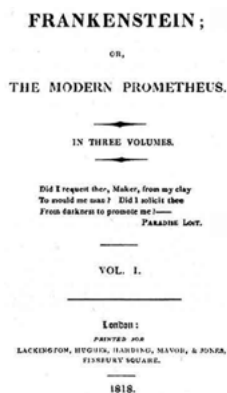


FIG. 11. Frontespizio. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818)²³

22 Diego Saggia. "Enter *Monsieur le Monstre*: Cultural Border Crossing in *Frankenstein* in London and Paris in 1826." In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 157-172.

23 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Frankenstein_1818_edition_title_page.jpg



FIG. 12. Inside cover. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn & Richard Bentley, 1831)²⁴

Il 5 ottobre 2018 si è tenuta la seconda delle lezioni del corso preparatorio, durante la quale la professoressa Saggini ha ripreso il discorso sui due frontespizi, concentrandosi però maggiormente sui riferimenti scientifici presenti in una delle due immagini del 1831. L'immagine in questione ritrae il momento immediatamente successivo alla creazione, quando Victor Frankenstein, spaventato alla vista della Creatura, fugge dal laboratorio in preda al panico. I riferimenti scientifici presenti nell'illustrazione, come la libreria alle spalle di Victor, i teschi e l'apparato elettromagnetico su cui si appoggia la Creatura, rimandano esplicitamente al contesto scientifico sette-ottocentesco. Essi hanno dato la possibilità alla professoressa di approfondire la tematica della scienza e di illustrare lo sviluppo scientifico che fa da sfondo alla genesi del romanzo e alla creazione, in particolare il galvanismo.²⁵ La professoressa ha spiegato, anche tramite le immagini discusse di seguito, il modo in cui questa teoria abbia influito su Mary Shelley e sulla sua opera. Quando *Frankenstein* fu pubblicato, infatti, il galvanismo era ormai in gran voga. Diversi

24 Immagini in pubblico dominio alle seguenti URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Frankenstein.1831.inside-cover.jpg> e https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Frankenstein%2C_or_the_Modern_Prometheus_%28Revised_Edition%2C_1831%29_%28page_7_crop%29.jpg

25 Lo straordinario contesto scientifico da cui trae linfa *Frankenstein* è ricostruito in Richard Holmes, *The Age of Wonder. The Romantic Generation and the Discovery of the Beauty and Terror of Science*. London, Harper Press, 2008. Il sottotitolo dello studio di Holmes rievoca due delle categorie estetiche centrali in *Frankenstein*, il Bello e il Sublime, teorizzate nel saggio di Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Su Burke e il Sublime auditivo in *Frankenstein* v. *infra*.

scienziati cercavano di capire quali fossero gli effetti sul corpo umano dell'elettricità, vista ancora come una forza misteriosa e quale fosse il suo rapporto con la vita. Mary Shelley non solo riprende la teoria del galvanismo e la incorpora nel romanzo, ma estremizza anche i risultati degli esperimenti di Galvani e di Giovanni Aldini, nipote di Galvani e sperimentatore egli stesso. Idea pertanto un essere pensante e senziente, presto ribellatosi al suo creatore, così da mettere in guardia scienziati e lettori sulle possibili ripercussioni morali e materiali dell'avanzamento scientifico, in una risposta immaginifica alle ansie e ai dubbi morali riguardanti questo tipo di esperimenti.

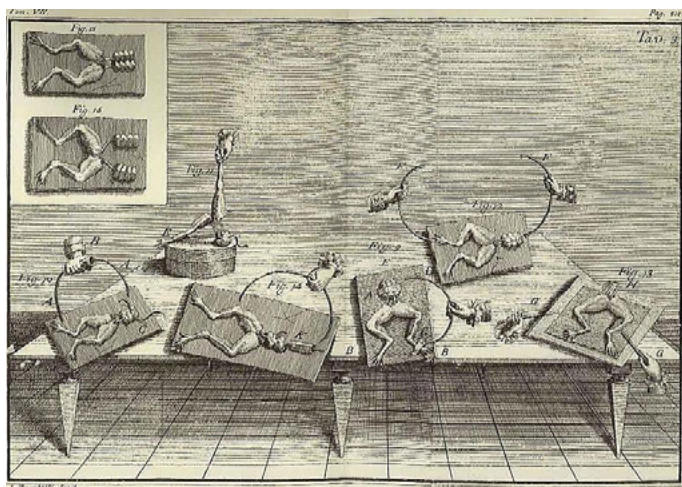


FIG. 13. Esperimenti di Luigi Galvani sulle rane²⁶

La Fig. 13 ritrae uno degli esperimenti fatti da Luigi Galvani su delle rane. Tramite l'apposizione di elettrodi sui muscoli e sui nervi dei loro arti, Galvani notò che questi si muovevano e avevano delle contrazioni. Da questa osservazione, iniziò a sviluppare una teoria secondo cui le rane, così come anche gli altri animali, avessero in sé un'elettricità intrinseca, detta "elettricità animale" o "fluido galvanico". Tale forza, sollecitata dagli elettrodi e dall'elettricità esterna, faceva sì che i muscoli degli animali potessero contrarsi involontariamente.

Le orme di Galvani vennero ripercorse da Giovanni Aldini, il quale nei primissimi anni dell'Ottocento pubblicò proprio a Londra uno studio intitolato *An Account of the Late Improvements in Galvanism* (1803), in cui dichiarava che, date le giuste condizioni, sarebbe stato possibile riportare in vita anche i cadaveri. Partendo da tale assurdo, Aldini tenne degli esperimenti simili a quelli di Galvani, ma questa volta su cadaveri umani e anima-

26 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esperimenti_con_rane_-_Galvani.jpg#/media/File:Esperimenti_con_rane_-_Galvani.jpg

li, con lo scopo di valutare fino a che punto le scosse elettriche potessero effettivamente rianimarli. Durante questi tentativi, gli arti dei cadaveri si muovevano, i volti si deformavano e le palpebre si aprivano. Il processo di rianimazione però non arrivava mai ad una conclusione: il cuore non ricominciava a battere, le funzioni cerebrali non si attivavano e i cadaveri restavano tali. Per questo motivo, Aldini abbandonò gli studi iniziati da Galvani, lasciando però una traccia indelebile nella cultura del tempo che influenzò profondamente Mary Shelley.

FIG. 14. Rianimazione di George Foster²⁷

Nel pomeriggio dell'11 ottobre ha avuto luogo la terza lezione del corso preparatorio, durante la quale la professoressa è ripartita dal frontespizio dell'edizione del 1831 per dare

alcune informazioni supplementari e concludere il discorso sulla scienza nel romanzo. Successivamente è stato affrontato il tema della giustizia, facendo riferimento al caso di Justine Moritz, per chiudere con l'importanza della cornice narrativa, che sarà trattata dettagliatamente nell'analisi delle lessie.

Rispetto al tema della giustizia, la professoressa ha fatto notare agli studenti la sua centralità e ne ha discusso i riferimenti epocali. La giustizia—che sia quella sommaria e fuorviata somministrata dai giudici che condannano iniquamente Justine, quella superiore (o anche poetica, in altra ottica) che punisce Victor per aver creato un essere contro le leggi della natura ed averlo poi abbandonato o quell'ingiusta giustizia di chi giudica quest'ultimo solo per il suo aspetto esteriore—è uno dei temi centrali del romanzo. Mentre nel caso di Victor possiamo parlare di una giustizia superiore e in quello degli abitanti del villaggio che attaccano la Creatura di un'ingiustizia frutto di paura e pregiudizi, nel caso di Justine ci troviamo di fronte ad una situazione del tutto diversa, emblematica della mancanza di giustizia nell'intero universo narrativo shelleyano.

La Creatura, dopo aver commesso l'omicidio di William Frankenstein e avergli rubato la miniatura della madre, Caroline Beaufort, che portava con sé, imbroglia Justine Moritz, mettendole mentre dorme l'immagine della donna tra le pieghe del vestito. Pertanto Justine viene ingannata due volte: la prima dalla Creatura e la seconda da quel sistema giudiziario che avrebbe dovuto difenderne l'innocenza. Nelle parole di Victor, il sistema legale riteneva ipocritamente meglio che “ten innocent should suffer, than that one guilty should escape” (Shelley, p. 65) ed infatti Frankenstein definisce il processo come “this wretched mockery of justice” (Shelley, p. 61), sottolineando la parzialità di una condanna emessa su prove circostanziali, basata su di una confessione estorta da un prete per mezzo di pressioni psicologiche.

L'episodio di Justine non è significativo solo per la sua funzione, ma anche per il valore simbolico che assume: Mary Shelley, rifacendosi agli insegnamenti del padre, William Godwin, in modo particolare alle idee espresse in *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1793), denuncia attraverso l'incredulità di Elizabeth la natura arbitraria di un sistema giudiziario fondato su quella falsa opinione e quel pregiudizio che conducono alla condanna di Justine Moritz, un'innocente. Questa visione della giustizia riprende il pensiero di William Godwin, il padre di Mary Shelley, al quale l'edizione del 1818 è dedicata. Subito dopo il frontespizio, leggiamo infatti una dedica esplicita al pensatore, sebbene ancora una volta in forma anonima e priva di esplicitazioni familiari:

TO
WILLIAM GODWIN,
Author of Political Justice, Caleb Williams, &c.
These Volumes are respectfully inscribed by
THE AUTHOR.

Il 17 ottobre si è tenuta la penultima lezione del corso di approfondimento. In questa occasione la professoressa è tornata a parlare della tematica della scienza attraverso due illustrazioni significative di altre suggestioni scientifiche dietro la creazione. Il primo dei due quadri scelti è *The Reward of Cruelty* (1751), parte di un ciclo di quattro incisioni intitolato *The Four Stages of Cruelty* dell'artista inglese William Hogarth (1697-1764). Mosso dall'intento moralistico-didascalico tipico delle sue serie pittoriche, Hogarth raffigura i quattro stadi dell'evoluzione della crudeltà umana attraverso la degenerazione di Tom Nero, personaggio che fin da giovane tratta tutti gli esseri viventi spietatamente e con crudeltà: in una grottesca *escalation* di sevizie, la prima incisione illustra il maltrattamento di cani e gatti da parte di Nero; nella seconda il giovane passa al maltrattamento dei quadrupedi; nella terza, ormai adulto, egli giunge all'omicidio della propria amante; l'ultima tavola conclude la serie con la morte per impiccagione del protagonista, che troviamo qui sdraiato sul tavolaccio di una sala anatomica, mentre viene dissezionato senza riguardo alcuno per i suoi miseri resti mortali durante una lezione di medicina.

La professoressa Saggini ha fatto notare come la scena (Fig. 15) sia totalmente priva di umanità. La scienza ha preso il sopravvento sulla Natura e sulla morale e il protagonista viene considerato unicamente come materia di studio, senza tenere conto di ciò che di umano (o spirituale) vi era stato in lui. Gli uomini che circondano il cadavere sono del tutto indifferenti allo scempio a cui sono sottoposte le sue carni oppure appaiono meramente interessati alle spiegazioni dei medici, mossi da una ricerca scientifica implacabile quanto disumanizzante.

La seconda opera a cui la professoressa ha fatto riferimento durante la lezione è *An Experiment on a Bird in the Air Pump* realizzata nel 1768 dal pittore inglese Joseph Wright of Derby (1734-1797).

Già ad un primo sguardo, è possibile notare due dettagli pittorici che ritroviamo anche nel romanzo di Shelley: la luna (sullo sfondo in alto a destra) e il contrasto tra la reazione maschile e femminile all'esperimento scientifico, che narrativizza la duplice contrapposizione tra scienza-Natura e maschile-femminile. La luna piena, nel dipinto appena percepibile tra le nuvole da dietro una finestra, è uno degli elementi ricorrenti in *Frankenstein*. Secondo una rivisitazione della mitologia classica tipica di Mary Shelley, essa può essere associata alla natura generatrice e al femminile: non a caso la luna accompagna spesso le apparizioni della Creatura. Nei momenti topici di *Frankenstein*, la luna è alta nel cielo e, fin dall'inizio del suo viaggio di crescita e formazione, la Creatura dichiara che vederla le dà una sensazione di piacere.

Soon a gentle light stole over the heavens, and gave me a sensation of pleasure. [...] The only object that I could distinguish was the bright moon, and I fixed my eyes on that with pleasure. (Shelley, p. 80)



FIG. 15. William Hogarth. *The Four Stages of Cruelty*. Plate 4. *The Reward of Cruelty*²⁸



FIG. 16. Joseph Wright of Derby. *An Experiment on a Bird in the Air Pump*²⁹

-
- 28 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/The_Reward_of_Cruelty_%28The_Four_Stages_of_Cruelty%29_MET_DP835444.jpg.
- 29 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:An_Experiment_on_a_Bird_in_an_Air_Pump_by_Joseph_Wright_of_Derby,_1768.jpg

Nel quadro di Wright of Derby, un filosofo naturale, al centro della scena, sta facendo un esperimento su un uccellino utilizzando una pompa ad aria, invenzione dello scienziato Robert Boyle. Prossemica e gestica semiotizzano sulla tela la diversa disposizione interiore che hanno gli uomini e le donne nei confronti dell'esperimento condotto sul fragile volatile chiuso nella pompa ad aria. I primi osservano l'uccellino con occhio distaccato e sembrano unicamente concentrati sull'esito dell'esperimento: la venerabile figura di sapiente posta al centro del gruppo guarda verso il pubblico, quasi a invitare lo spettatore a unirsi alla riflessione scientifica, mentre il personaggio maschile sulla destra sembra spiegare alla fanciulla il funzionamento del marchingegno scientifico. Al contrario degli uomini, le giovani scostano invece lo sguardo dalla scena, nascondendosi il viso tra le mani o distogliendo gli occhi. L'unica che guarda verso la pompa ad aria è una bambina— collocata quasi al centro della scena, a controbilanciare specularmente la figura del vecchio e quella del bambino posto a lei in posizione speculare sull'altro lato del tavolo—la quale ha però un'espressione piuttosto spaventata e confusa. Il quadro di Wright of Derby narrativizza il diverso sentire e la curiosità dei due sessi verso lo studio e la ricerca scientifica. Le donne, all'epoca solitamente considerate dotate di sensibilità maggiore, sono indifferenti o turbate dalla pragmatica freddezza delle azioni maschili, tutte legate all'ambito scientifico. Una ripartizione generica analoga può essere riscontrata nell'opera di Mary Shelley: i personaggi femminili e Clerval, il generoso amico di Victor dotato di un sentire e di inclinazioni tipicamente femminili, hanno una sensibilità e una reverenzialità nei confronti della Natura assai maggiori rispetto a quella di quegli uomini che, come Frankenstein, sono disposti a sfidarla fino alle estreme conseguenze.

Dopo aver commentato i due quadri, la docente ha letto alcuni passi importanti del romanzo legati al momento della creazione. Uno di questi, in particolare, le ha dato la possibilità di far riflettere gli studenti sull'apprendimento linguistico della Creatura e, di conseguenza, sulla sua possibile umanità. Infatti, subito dopo la creazione, la Creatura non è in grado di parlare, qualità che in seguito nel romanzo padroneggerà invece con grande eloquenza. Riesce a emettere solo alcuni suoni inarticolati che rimandano alle sonorità emesse dai bambini nei primi anni di vita. Con il passare del tempo, mentre acquisisce le capacità di leggere e parlare, la Creatura si trova sempre più spesso impegnata a riflettere sulla propria vita e sulle proprie origini. La professoressa ha voluto riproporre agli studenti le domande esistenziali che affliggono l'essere durante tutto il romanzo, quella celeberrima stringa dubitativa "Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination?" (Shelley, p. 104) che sembra sigillarne indelebilmente l'umanità. Queste domande non sono di facile risposta né per la Creatura, né per il lettore, che si trova a dover riflettere sulla possibile umanità di un essere troppo spesso e troppo semplicisticamente definito "mostro".

La professoressa ha evidenziato che ciò che rende umana la Creatura è, innanzitutto, il processo di apprendimento attraverso cui riesce a padroneggiare l'uso della parola e ad informarsi sulla storia e sulle vicende degli uomini. Ancora di più, però, ciò che la rende

veramente umana è la *consapevolezza* di questo apprendimento: la Creatura non solo impara attraverso la ricezione/elaborazione di dati e informazioni, ma è cosciente della sua situazione e di ciò che sta apprendendo.

Al termine della lezione, abbiamo spiegato agli alunni e alle docenti il programma della giornata finale e abbiamo deciso insieme che l'attività dell'ultima lezione del 24 ottobre sarebbe stata la prova della lettura dei passi assegnati.

Durante la mattinata del 24 ottobre ha avuto luogo la prima prova di lettura con gli studenti dei corsi di laurea L11 e LM37. L'incontro era finalizzato ad aiutare gli studenti nell'esecuzione di una lettura ad alta voce davanti ad una vasta platea, attività non molto comune in un'aula. Una lettura che fosse non solo corretta e disinvolta, ma che tenesse anche conto della necessità di variazioni di intonazione finalizzate a coinvolgere il pubblico e di una velocità di esecuzione tale da permettere agli ascoltatori di seguire le lessie nel libretto del *Frankenread@DISTU* in sincrono con la voce del lettore.

Prima di iniziare a leggere, la professoressa ha presentato in breve quella che sarebbe stata l'organizzazione dell'evento finale. Abbiamo quindi deciso di dare la precedenza ai lettori titolari, permettendo, allo stesso tempo, alle riserve di porre domande e richiedere maggiori chiarimenti. Avremmo così potuto valutare e correggere pronuncia e intonazione di quanti avrebbero letto il 31 ottobre, dando comunque a tutti gli altri la possibilità di migliorarsi attraverso l'ascolto e di prendere nota, grazie alle correzioni fatte man mano ai colleghi, di alcuni accorgimenti e consigli di pronuncia.

La prova ha permesso di chiarire vari dubbi riguardanti termini di uso non comune, antichi o letterari e particolarmente rari nei testi moderni, nelle esercitazioni linguistiche o nei film con cui gli studenti hanno maggiore possibilità di entrare in contatto. Inoltre, la professoressa ha dato rilievo a tutti quei termini di derivazione latina inusuali nella lingua inglese contemporanea che vengono utilizzati in contesti specifici o da persone con un livello culturale particolarmente alto. Pur essendo facilmente riconoscibili ad un parlante italiano, questi termini avrebbero potuto trarre in inganno dal punto di vista della pronuncia e, soprattutto, dell'accentazione. Per aiutare gli studenti, la docente ha spiegato l'utilizzo del dizionario online Cambridge Dictionary,³⁰ che riporta sia la trascrizione fonetica sia la riproduzione audio dei termini ricercati. Speciale attenzione è stata riservata infine ad alcuni segmenti testuali particolarmente musicali, caratterizzati da onomatopee³¹ e ricorrenze di suoni significanti, il cui scopo è creare una certa musicalità. Tali

30 Cambridge Dictionary, Cambridge University Press. URL: <https://dictionary.cambridge.org/>.

31 "S. f. [dal lat. tardo *onomatopoeia*, gr. ὀνοματοποιία, der. di ὀνοματοποιέω, comp. di ὄνομα -ατος «nome» e ποιέω «fare»]. – In linguistica, modo di arricchimento delle capacità espressive della lingua mediante la creazione di elementi lessicali che vogliono suggerire acusticamente, con l'imitazione fonetica, l'oggetto o l'azione significata; può consistere in un gruppo o in una successione di gruppi fonici (*brrr, crac; bau bau, tic tac; din don dan*), in una serie di sillabe in unità grafica (*patapum, taratata, chicchirichi*), o anche in una successione di più complesse unità ritmiche, per es. interi versi (costituendo in tal caso un accorgimento retorico, comunemente detto *armonia imitativa*: v. armonia, n. 2)." URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/onomatopea/>.

caratteristiche fonetiche e sonore rendono il testo molto suggestivo dal punto di vista acustico, ma allo stesso tempo fanno sì che la lettura ad alta voce sia piuttosto impegnativa.

Al termine dell'incontro, abbiamo comunicato agli studenti la seconda data per un'ulteriore prova di lettura, per cui è stata scelta la mattina del 30 ottobre.

Abbiamo deciso di utilizzare l'ultima lezione del corso di preparazione per un'analoga prova di lettura ad alta voce, così da dare indicazioni di pronuncia e, soprattutto, da permettere ai liceali di abituarsi ad usare il microfono e a gestire l'ansia di cui alcuni avrebbero potuto essere vittime. Diciannove studenti sono stati selezionati dalle rispettive docenti per preparare la lettura di una lessia a testa. In parallelo alla prova della mattina, la professoressa Saggini ha messo in evidenza i punti forti di ogni lessia e di ogni lettore, ha dato indicazioni per correggere e migliorare invece i punti di minor forza, fornendo al contempo spiegazioni riguardo parole e segmenti testuali particolarmente complessi.

Al termine dell'incontro, abbiamo riepilogato agli studenti dei licei e alle docenti lo svolgimento della giornata conclusiva e abbiamo distribuito a queste ultime le locandine ufficiali dell'evento affinché le potessero portare nelle rispettive scuole.

FRANKENREADS

An international celebration of the 200th anniversary of
Mary Shelley's *Frankenstein* for Halloween 2018



Join a global community of over 300 partners in more than 30
countries to celebrate Mary Shelley's *Frankenstein* during

Frankenread@distu, October 31 2018

9 am - 6 pm

#frankenreadDISTU

@UnitusDistu



NATIONAL ENDOWMENT FOR THE
humanities



WeDISTU

K·SAA

KEATS-SHELLEY
ASSOCIATION
OF AMERICA

FIG. 17. Locandina Frankenread@Distu ©Francesca Saggini

Giornata finale: 31 ottobre 2018

Il 31 ottobre 2018 si è svolto l'evento *Frankenread@Distu. I suoni del romanzo*. Come da programma, la giornata si è aperta con il discorso di presentazione della professoressa Saggini, seguito dalla lettura, effettuata sempre dalla docente, di un estratto da *The Journals of Mary Shelley* da lei selezionato. La mattinata è proseguita con la lettura delle 30 lessie in inglese tratte dal romanzo fatta dagli studenti dei licei, del Dipartimento e da alcune professoresse, intramezzata da quattro esibizioni musicali degli studenti dell'indirizzo Musicale del Liceo 'S. Rosa da Viterbo'. Al termine, gli ospiti hanno avuto la possibilità di recarsi nell'abside dell'Aula Magna del DISTU per vedere una mostra di immagini collegate al romanzo (v. *infra*, la galleria di immagini a cura di Bruno Fazzini e Francesca Saggini).

Nel pomeriggio, le attività sono proseguite in italiano, con la partecipazione di pubblico e lettori provenienti da vari gruppi di lettura delle biblioteche della provincia, riuniti dalla dottoressa Pontesilli, la quale ha coordinato l'assegnazione dei passi ai lettori di questa seconda fase. Terminata la lettura delle venti lessie in italiano, è iniziato l'intervento del dottor Giovanni Montemari, referente per la chirurgia plastica e ricostruttiva dell'ospedale di Belcolle (Viterbo), il quale, su invito della professoressa Saggini, è venuto a parlarci della sua esperienza di chirurgo con lo scopo di cercare contatti e divergenze tra la vera chirurgia plastica di oggi e quella immaginaria di Victor. Il dottor Montemari si è soffermato in modo particolare sull'idea di "mostro", un concetto molto importante nella dinamica del romanzo che lega, in qualche modo, la Creatura a tutti quegli individui reali che a causa del proprio aspetto esteriore si percepiscono o vengono percepiti come diversi. Una percezione, questa, che ha forti ripercussioni sulla vita dell'individuo e, soprattutto, sui suoi rapporti sociali e sulla sua capacità di relazionarsi con l'altro. Questo è, forse, il maggior punto di contatto tra questi due mondi, quello della chirurgia plastica moderna e quello fittizio della Creatura. Infatti, quest'ultima non riesce ad accettare sé stessa ed il proprio aspetto a causa della percezione e dei giudizi altrui, che la colpiscono in modo così profondo da condurla a compiere azioni deplorevoli.

Un altro tema trattato dal medico, che va a legarsi in modo evidente con il romanzo, è stato quello della responsabilità che un chirurgo ha nei confronti dei propri pazienti e di tutta la comunità scientifica, sia dal punto di vista professionale, sia da quello etico e psicologico. Tutti questi tipi di responsabilità sono disattesi da Victor Frankenstein, il quale, dopo aver creato in totale solitudine un essere vivente per mezzo delle proprie doti di scienziato e chirurgo, lo rifiuta e lo abbandona, spingendolo verso quell'abisso di rancore che lo porterà a compiere il proprio infausto destino.

Per chiudere le attività della giornata, anche al termine della seconda parte dell'evento, come già durante la mattinata, subito dopo i saluti finali della professoressa Saggini il pubblico ha avuto la possibilità di visitare la mostra adibita nell'abside dell'Aula Magna.



FIG. 18. Apertura della giornata



FIG. 19. Abside dell'Aula Magna del Dipartimento DISTU, Università degli Studi della Toscana



FIG. 20. Presentazione del dottor Giovanni Montemari
(Chirurgia Plastica e Ricostruttiva, Ospedale di Belcolle, Viterbo)

PERCORSO DI ANALISI DELLE LESSIE IN INGLESE

La selezione delle lessie shelleyane per il *Frankenread@DISTU* è stata effettuata tenendo conto degli argomenti trattati durante il corso preparatorio; lo scopo era quello di permettere agli studenti di ritrovare direttamente nel testo i temi affrontati in classe. Leggendo le lessie in ordine dalla prima all'ultima, i partecipanti al progetto hanno l'opportunità di intraprendere un viaggio attraverso l'opera di Shelley, seguendo passo passo lo sviluppo dell'intreccio. La lettura delle lessie, è opportuno ricordarlo, non deve seguire obbligatoriamente l'ordine qui proposto. Infatti, la selezione è stata studiata in modo da presentare gruppi tematici significativi, indipendenti dall'ordine degli eventi. In tal modo gli studenti hanno potuto approfondire determinati episodi seguendo l'intreccio, ma al tempo stesso hanno avuto l'opportunità di affrontare temi fondamentali quali il suono, l'eloquenza e la persuasione che caratterizzano più luoghi testuali.

Partendo dagli argomenti del corso preparatorio che gli studenti hanno frequentato, la divisione avanzata è la seguente: lessie contenenti alcune delle lettere che Robert Walton indirizza a sua sorella Margaret Saville; lessie relative al rapporto tra la Creatura ed il linguaggio ed il suo processo di apprendimento linguistico; lessie che presentano i dialoghi della Creatura con Victor, Walton e De Lacey; lessie che veicolano suspense e terrore; lessie riguardanti le figure femminili (con particolare attenzione a Elizabeth); lessie in cui sono presenti riferimenti al contesto scientifico del tempo.

- Come diventerà evidente nei prossimi paragrafi, il primo gruppo di lessie, quello delle lettere, evidenzia la struttura del romanzo, il ruolo emblematico di Margaret Saville e il suo silenzio, il modo in cui alcuni suoni della natura (in particolare quelli del mare) influiscono sullo sviluppo della trama e sull'animo dei vari personaggi. Si accennerà inoltre a due tematiche trattate in maniera più dettagliata nelle fasi successive dell'analisi: la presa di coscienza di Victor e l'eloquenza della Creatura.
- Il secondo gruppo di lessie analizza il rapporto della Creatura con il linguaggio, focalizzandosi sullo sviluppo dell'eloquenza e sul processo di apprendimento che le permette di padroneggiare l'arte della parola.
- L'utilizzo che la Creatura fa della sua grande capacità di espressione linguistica è ulteriormente approfondito nel terzo gruppo di lessie, quello dei dialoghi tra i personaggi principali della vicenda. Inoltre, l'analisi di questi passi si sofferma sui temi della persuasione e del linguaggio, inteso anche come arma per fronteggiare quei pregiudizi di cui è vittima la Creatura.
- Il successivo gruppo di lessie (il quarto) si occupa del senso di terrore ed apprensione suscitato dal romanzo anche attraverso l'uso del suono e della componente uditiva.

- Il quinto gruppo riguarda il destino tragico delle figure femminili, in particolare l'ammirevole tentativo di Elizabeth di salvare Justine ricorrendo all'uso sapiente (seppur inefficace) della parola.
- L'ultimo insieme di passi ha lo scopo di far luce su alcuni riferimenti scientifici nel romanzo e di approfondire il ruolo del Professor Waldman, cruciale nella formazione di Victor Frankenstein. L'analisi termina con la presa di coscienza di Victor al momento della creazione della seconda Creatura.
- Questa divisione in gruppi ha una duplice funzione: da un lato propone un'analisi che tenga conto delle tematiche principali del romanzo, utili in contesto didattico; dall'altro riconduce l'attenzione degli studenti sui temi specifici del progetto "Frankenread", vale a dire il suono, l'oralità e il linguaggio, che ricorrono costantemente in tutti i gruppi di lessie.

Le lettere di Walton

Il primo gruppo di lessie è formato dalle lettere di Walton, grazie alle quali è possibile evidenziare la struttura del romanzo e una delle funzioni riservate all'elemento sonoro, nel caso specifico il suono del mare.³²

Il romanzo si apre con una serie di lettere che Walton scrive alla sorella Margaret Saville, anziché con una narrazione in prima o terza persona. Queste lettere—quattro all'inizio del romanzo più una in chiusura, preannunciata dalla frase "Walton, in continuation"—sono di fondamentale importanza poiché creano la cornice narrativa in cui vanno a inserirsi le narrazioni di Victor e della Creatura. Esse fanno da sfondo all'intera vicenda, sul modello, peraltro tipico del genere Gotico (si pensi, almeno tra i testi maggiormente frequentati in classe, a *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* e a *Dracula*), della "Chinese box of stories-within-stories":³³

Working from the outside in we start with an epistolary narrative, the letters of a Captain Walton to his sister Mrs. Saville [...] His letters announce the discovery and rescue of a stranger—Frankenstein—who tells his bizarre story to Walton, who then includes it in his letters home. Frankenstein's story contains yet another, the confessions of the monstrous creature he has created and abandoned; and the Monster includes within his own narrative the story of the De Laceys, the family of exiles he tries pathetically and unsuccessfully to adopt as his own. As we pass from teller

32 Cfr. lessie 1-2-3-25-26-27-28-29-30.

33 Beth Newman. "Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*". *ELH* 53, 1 (1986): 141-63, p. 144, URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/newman.html>.

to teller, peeling back one story to discover another as though peeling an onion, we progress not only through time but also toward some goal that seems the more powerful and important for being so palpably within; it is as though we were moving toward the kernel [...].³⁴

In altre parole, la storia non è altro che una narrazione dentro una narrazione dentro una narrazione. Il narratore diventa il destinatario di una seconda narrazione (tramutandosi in narratario) e a sua volta questo secondo narratore riceve il racconto di un terzo narratore, trasformandosi così in narratario alla seconda, seguendo il seguente modello:

Mrs Saville<-----	Walton <-----	Victor<-----	Creatura
[Narratore 0]<	Narratore I<	Narratore II<	Narratore III
Narratario III<	Narratario II<	Narratario I	

Il racconto della Creatura è situato all'interno di quello di Victor Frankenstein che, a sua volta, racconta la propria storia a Walton, il quale la riporta per epistola alla sorella Margaret Saville. Ed è proprio Mrs. Saville, il destinatario delle lettere di Walton, che tramanderà l'intera vicenda al lettore (o almeno lo farà in teoria). Margaret è dunque un personaggio di vitale importanza: è dotata di una funzione autoriale simile a quella di Mary Shelley, di cui rappresenterebbe così un alter ego fittizio, mentre il suo rapporto con Walton rispecchierebbe quello di Mary con il lettore. A questo proposito Mary Lowe-Evans ricorda che:

Surely it is no accident that Margaret's initials, M.W.S., are the very ones Mary anticipated acquiring for herself when she decided to introduce her story of monstrous creation with a series of letters to a married woman. Attempting to influence her brother's behavior through her writing, Margaret Saville becomes one with Mary Shelley, who similarly intends to influence the reader.³⁵

Anche Charlotte Gordon conferma che "Margaret's significance, and the closeness the author felt to her, is underscored by the fact that Mary gave Margaret the initials she would have if she were married to Shelley: MWS."³⁶ Se Mrs. Saville è realmente un doppio di Mary Shelley con un compito di guida per il lettore, allora la struttura dell'opera emerge dall'in-

³⁴ Ibidem.

³⁵ Mary Lowe-Evans. *Frankenstein: Mary Shelley's Wedding Guest*. New York, Twayne Publishers, 1993, pp. 33-34.

³⁶ Mary Shelley. *Frankenstein. The 1818 text*. Introduzione di Charlotte Gordon, New York, Penguin Books, 2018, p. 16.

tersezione di ben quattro distinti livelli narrativi: i tre narratori principali, a cui si aggiunge la lettrice silenziosa Margaret che letteralmente “riceve” la storia/epistola del/dal fratello e presumibilmente la trasmette ai lettori. La parte di storia contenuta nelle lettere di Walton (posta all’inizio e alla fine del romanzo) conferisce pertanto al racconto una struttura circolare: colloca il lettore in un unico cronotopo narrativo, lo spazio/tempo della nave bloccata tra i ghiacci, guidato dalla voce di un solo testimone-narratore (il capitano).

In queste lessie il tema del silenzio è legato, innanzitutto, a colei che riceve le lettere: Margaret, di cui non ci è dato mai sentire la voce, intuire i pensieri o leggere le risposte, in perfetta contrapposizione a quanto avviene invece con il fratello: “the sister, the silent but omnipresent Other, performs a function as vital as that of the brother, the speaking subject or ego-cogito.”³⁷ Margaret non partecipa mai attivamente al discorso e questa sua latenza fisica e verbale sembrerebbe metterla al sicuro dai pericoli della vicenda. Essa legge soltanto la narrazione di una storia nella quale non rimane coinvolta direttamente e questa distanza—principalmente uditiva—dal fratello (e dunque da Victor) la protegge dalla seduzione della parola e dai vincoli di una promessa.

She is kept safely outside the scheme of the novel precisely because she is reading, because what she confronts is the written word. The novel’s logic suggests that Walton, by offering her a transcription of the stories he hears, exposes her merely to a simulacrum, a representation of a monstrous story in a different medium. Deprived of the speaking voice, severed from its origins, the story can no longer exercise its seductive hold, its ability to exact promises. Thus transformed, the monstrous narrative is domesticated; Mrs. Saville can read the story without any danger to herself.³⁸

Protetta da un silenzio tanto assordante quanto provvidenziale, il pensiero di Mrs. Saville è rivelato indirettamente al lettore attraverso un paio di frasi sibilline di Walton. Si prenda l’inizio della prima lessia, che corrisponde anche all’inizio del romanzo:

You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings. (Shelley, p. 5; mio il corsivo)

Significativamente è con la parola parlata e l’ascolto dell’altro, qui evocati dal verbo *to hear*, che inizia il romanzo di Shelley, tutto fatto di racconti verbali e scritti, testimonian-

37 Mary A. Favret. “The Letters of *Frankenstein*”. *Genre* 20 (Spring 1987): 3-24, p. 11. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/favret.html#7>.

38 Newman. “Narratives of Seduction”, p. 159. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/newmanb.html>.

ze, arringhe, perorazioni. La prima parte della frase in citazione è, evidentemente, una sola supposizione di Walton, il quale cerca di affermare sé stesso e di dimostrare alla sorella che il suo parere, fino a quel momento almeno, si è rivelato errato. Come spiega Laura Claridge: “Walton’s very uneasy relationship with his sister has been too often overlooked; his letters to her are usually thinly veiled threats to her power, attempts to assert his own autonomy.”³⁹ Con le sue parole però Walton ci dice molto più di quanto non sembri di primo acchito: non solo ci mette a parte del pensiero della sorella sul viaggio che ha deciso di intraprendere, animato dalla curiosità e dalla sete di conoscenza, ma ci dà anche un importante indizio sul loro rapporto. Immaginiamo Mrs Saville, oppressa dal timore per l’impresa tanto desiderata dal fratello, che cerca vanamente di dissuaderlo a partire, tenendo fede al suo ruolo di “mother substitute [...] sister who helped rear him.”⁴⁰ Il lettore non ha accesso alle argomentazioni di Mrs. Saville; è assente, infatti, la tipica formula *he/she said* usata per introdurre i discorsi diretti, per cui chi legge viene a conoscenza dell’opinione della donna *filtrata* dal discorso del fratello. Tuttavia, se Mrs Saville è effettivamente uno *stand-in* per Mary Shelley, questo suo ammonimento mediato, posto proprio all’inizio dell’opera sotto forma di antifrasi prolettica (“no”, “disaster”, “evil”), potrebbe essere considerato il primo avvertimento di quanto accadrà, l’ammonizione incipitaria di Margaret al fratello e, per suo tramite, dell’autrice ai lettori.

La stessa lessia fornisce un altro tassello del sèma del silenzio: l’assenza di comunicazione tra Walton e la sorella:

Oh, that some encouraging *voice* would answer in the affirmative! My courage and my resolution is firm; but my hopes fluctuate, and my spirits are often depressed. (Shelley, p. 7; mia l’enfasi)

L’accorata esclamazione iniziale sgorga spontanea dal bisogno di approvazione provato da Walton, che cerca nella voce della donna quel conforto fraterno capace di spronarlo e rassicurarlo. Fin da queste primissime pagine l’affetto e la benevolenza vengono esplicitamente collegati ad un atto linguistico con duplice funzione: emotiva (dalla parte dell’emittente) e conativa (da quella del ricevente).⁴¹ In un continuum semantico con i temi dell’affetto e della famiglia che caratterizzano *Frankenstein*, queste parole anticipano l’arrivo di Victor nella lettera successiva. È questo uno dei momenti in cui il capitano lamenta la mancanza di un

39 Laura P. Claridge. “Parent-Child Tension in *Frankenstein*: The Search for Communion”. *Studies in the Novel* 17, 1 (1985): 14-26, p. 19.

40 Ibidem. Sull’inefficace retorica femminile in *Frankenstein* v. *infra*.

41 Per le funzioni del linguaggio verbale secondo Roman Jakobson si veda *Saggi di linguistica generale* (1966, poi ristampato in numerose edizioni), che contiene anche la traduzione della celebre comunicazione del 1953 dedicata, appunto, alle funzioni linguistiche. Roman Jakobson. *Saggi di linguistica generale*. A cura e introduzione di Luigi Heilmann. Milano, Feltrinelli, 2002.

vero amico, qualcuno capace di capirlo veramente e in grado di incoraggiarlo. Ancora una volta sono l'assenza di comunicazione, la solitudine e il silenzio (o all'opposto, come vedremo, la loro presenza) che determinano le azioni ed i pensieri dei personaggi.

La seconda lessia, che riprende una parte della quarta lettera di Walton, è contraddistinta da due elementi di particolare interesse, il primo legato alla presentazione dei personaggi e il secondo di tipo sonoro. In questa porzione di testo fanno infatti la loro prima apparizione sia la Creatura—descritta come un essere dall'aspetto pressoché umano, ma di statura gigantesca—sia Victor, accolto a bordo della nave di Walton. Per quanto riguarda invece l'elemento sonoro, è interessante notare l'espressione: "We heard the *ground sea*" (Shelley, p. 12; mio il corsivo). Secondo Stuart Curran, questo idioma indica a "heavy sea in which large waves rise and dash upon the coast without apparent cause".⁴² Curran continua: "although they are still ice-bound, the sailors can hear the sound of waves breaking in the distance and know that the ice surrounding them will soon crack",⁴³ rinviando così la speranza di poter proseguire presto il viaggio.

L'idioma ricorre anche in altri due luoghi testuali. Vediamoli. Frankenstein usa "ground sea" alla fine del proprio racconto, nel settimo capitolo del terzo volume:

I often heard the thunder of the *ground sea*, which threatened my destruction. But again the frost came, and made the paths of the sea secure. (Shelley, p. 176; mio il corsivo)

In questa parte di testo Victor, lanciato all'inseguimento della Creatura, si trova di fronte alla potenza e all'imprevedibilità del mare, che a sua volta è la rappresentazione di quella Natura pericolosa e indomabile che ha sfidato: "Victor is, in fact, at sea; he has become the ancient mariner that the continual evocation of Coleridge's text across the length of the novel has presaged."⁴⁴ Nella desolazione di quelle terre polari, l'unico elemento paradossalmente portatore di sicurezza è proprio il ghiaccio, un fenomeno naturale imprevedibile nei movimenti e nella composizione—oltre che grandiosa metonimia della potenza divina del vero Creatore—dal quale Victor è ora pur costretto a dipendere.⁴⁵

42 Stuart Curran, "The Ground Sea". In *Frankenstein*, A Romantic Circles Electronic Edition. A cura di Stuart Curran, maggio 2009. URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/V3notes/ground.html?width=400&height=300>.

43 Ibidem.

44 Ibidem.

45 Sulla fenomenologia del ghiaccio in *Frankenstein* e sulla sua contrapposizione con il fuoco (*sub specie* elettricità) il testo di riferimento è Andrew Griffin, "Fire and Ice in *Frankenstein*". In *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine U.C. Knoepfelmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 49-77. Per una lettura più recente legata all'Antropocene e allo *eco-criticism*, un nuovo approccio critico che potrebbe risultare di grande interesse in classe, v. Siobhan Carroll, "Crusades Against Frost: *Frankenstein*, Polar Ice, and Climate Change in 1818". *European Romantic Review* 24, 2 (2013):

Continuando nel testo, poco più avanti si legge:

A *ground sea* was heard; the thunder of its progress, as the waters rolled and swelled beneath me, became every moment more ominous and terrific. I pressed on, but in vain. The wind arose; the sea roared; and, as with the mighty shock of an earthquake, it split, and cracked with a tremendous and overwhelming sound. The work was soon finished: in a few minutes a tumultuous sea rolled between me and my enemy, and I was left drifting on a scattered piece of ice, that was continually lessening, and thus preparing for me a hideous death. (Shelley, p. 177; mio il corsivo)

In questo segmento testuale, che anticipa di poco il momento in cui Victor si trova davanti la nave di Walton, viene rappresentata la potenza della Natura contro cui Victor si sta scontrando. Si tratta di una Natura potente e maestosa, temibile e rischiosa, evocata attraverso molteplici suggestioni sonore: “A ground sea was heard [...] the sea roared [...] and cracked with a tremendous and overwhelming sound.”

Oltre alla ripetizione esplicita dell'espressione, nel romanzo ricorrono vari richiami indiretti a *ground sea*, come quando Walton descrive alla sorella la situazione vissuta dalla ciurma tra i ghiacci.

September 9th, the ice began to move, and roarings like thunder were heard at a distance, as the islands split and cracked in every direction. (Shelley, p. 184)

Il suono qui evocato, “roarings like thunder”, è, come ci ricorda ancora Stuart Curran, “the sound of the ground sea, which had also been heard some five weeks earlier, on the afternoon of 31 July. The breakup of the ice on that occasion cut Victor Frankenstein off from his Creature, and he remembered its violent sound in terms similar to those used here by Walton.”⁴⁶ Entrambi i narratori, Victor e Walton, utilizzano il rombo del tuono per indicare il suono generato dalla potenza del mare. Questo rapporto tra l'uomo ed il noumenico naturale rimanda, come già detto, a *The Rhyme of the Ancient Mariner*, con le inferenze intertestuali e interculturali che questo testo sarebbe stato capace di suggerire al lettore del tempo: chiunque sfidi la Natura e le sue regole, mettendosi al di sopra di esse, è inevitabilmente destinato a perire.

211-30 e David Higgins, *British Romanticism, Climate Change, and the Anthropocene. Writing Tambora*. New York-London, Palgrave, 2017.

46 Stuart Curran. ‘The Ground Sea’. In *Frankenstein*, A Romantic Circles Electronic Edition. A cura di Stuart Curran, maggio 2009. URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/V3notes/ground.html?width=400&height=300>.

La quarta lettera di Walton continua nella terza lessia, in cui, oltre a vari riferimenti alla comunicazione, alla narrazione e all'atto dell'ascoltare, si fa ancora più profondo il collegamento a *The Rhyme of the Ancient Mariner* nel momento in cui il capitano riferisce alla sorella quanto dettogli da Frankenstein:

You seek for knowledge and wisdom, as I once did; and I ardently hope that the gratification of your wishes may not be a serpent to sting you, as mine has been. I do not know that the relation of my misfortunes will be useful to you, yet, if you are inclined, listen to my tale. I believe that the strange incidents connected with it will afford a view of nature, which may enlarge your faculties and understanding. (Shelley, p. 17)

Le parole di Victor servono da monito per il compagno di viaggio, come fanno anche quelle del Vecchio Marinaio di Coleridge, ma allo stesso tempo fungono da anticipazione del racconto che egli è in procinto di narrare. Elizabeth Dolan fa un'ulteriore connessione: "Victor[s] [...] explicit reason for telling his story is to offer a cautionary tale to a friend with similar goals; yet by withholding the secret, Victor protects himself from intimacy."⁴⁷ Dolan continua la sua riflessione sul concetto di *intimacy* così: "although Walton's sympathy makes Victor's narrative possible, Mary Shelley repeatedly emphasizes the instability of spoken narrative, the inability of the narrator to control the response of even a sympathetic audience."⁴⁸ Potrebbe essere, quindi, questo il motivo per cui Victor non ha rivelato a Walton il segreto della sua creazione. A quel punto della *fabula* Frankenstein ha già avuto modo di sperimentare in varie occasioni come l'eloquenza e la persuasione possano fallire: Elizabeth non è riuscita a convincere la giuria dell'innocenza di Justine; la Creatura non lo ha completamente persuaso con la sua richiesta di una *companion*; Frankenstein stesso non è stato in grado di indurre il magistrato a vendicare la morte di Elizabeth. In definitiva "the desire for sympathy may drive narrative, but it will not necessarily determine the effects of narrative":⁴⁹ è forse per questo che Victor non si confida del tutto con Walton e tiene per sé il dettaglio fondamentale del suo racconto.

Il riferimento a *The Rhyme of the Ancient Mariner* ritorna ancora alla fine del romanzo. Nella sezione conclusiva dell'opera, intitolata "Walton, in continuation", contenuta nella venticinquesima lessia, Walton scrive a Mrs. Saville:

Sometimes I endeavoured to gain from Frankenstein the particulars of his creaturè's formation; but on this point he was impenetrable.

47 Elizabeth A. Dolan. *Seeing Suffering in Women's Literature of the Romantic Era*. Burlington, Ashgate, 2008, p. 65.

48 Ivi, p. 66.

49 Ibidem.

“Are you mad, my friend?” said he, “or whither does your senseless curiosity lead you? Would you also create for yourself and the world a demoniacal enemy? Or to what do your questions tend? Peace, peace! learn my miseries, and do not seek to increase your own.” (Shelley, p. 178)

Le parole pronunciate da Frankenstein sono forse il più forte rimando testuale all'opera di Coleridge e coincidono con l'inizio di una presa di coscienza che si svilupperà nella lessia successiva. Non solo Victor è diventato consapevole dei suoi errori, ma attraverso il suo racconto sta cercando di convincere Walton a non ripercorrere i suoi passi ed a imparare dalle sue sventure, senza lasciarsi accecare dalla sete di conoscenza.

Nella sezione finale del romanzo, la malattia di Victor si aggrava fino a condurlo alla morte. Vale la pena riflettere brevemente sul valore simbolico di questo decesso: “for him, death is the ultimate escape, allowing him to finally stop fighting the battle that always brought him nothing but misery and that he did everything he could to avoid fighting.”⁵⁰ Il sopraggiungere della morte ha quindi una funzione liberatoria e aiuta Victor a sfuggire alla sua missione coattiva: l'uccisione dell'essere che ha creato. Questa condizione di salute in continuo peggioramento si rispecchia prevedibilmente nel graduale deterioramento anche dei sensi di Victor, in particolare nell'affievolirsi della voce e della sua capacità di esprimersi. A poco a poco le sue abilità comunicative si fanno più deboli, fino a relegarlo nel silenzio un attimo prima di morire. Le lessie scelte seguono puntualmente questa parabola di deperimento corporeo e verbale. Nella venticinquesima lessia leggiamo:

Sometimes, seized with sudden agony, he could not continue his tale; at others, his voice broken, yet piercing, uttered with difficulty the words so replete with agony. (Shelley, pp. 178)

Nella ventiseiesima lessia invece troviamo:

It was long before he was restored; and I often thought that life was entirely extinct. At length he opened his eyes, but he breathed with difficulty, and was unable to speak. The surgeon gave him a composing draught, and ordered us to leave him undisturbed. In the mean time he told me, that my friend had not many hours to live.

50 Eleanor Cory. “Escaping to the Sickbed: Illness in *Frankenstein*” (2011). URL: <https://digitalcommons.imsa.edu/spring2011/4/>.

His sentence was pronounced, and I could only grieve, and be patient. I sat by his bed watching him; his eyes were closed, and I thought he slept; but presently he called to me in a feeble voice. (Shelley, pp. 185)

E nella ventisettesima:

His voice became fainter as he spoke; and at length, exhausted by his effort, he sunk into silence. About half an hour afterwards he attempted again to speak, but was unable; he pressed my hand feebly, and his eyes closed for ever, while the irradiation of a gentle smile passed away from his lips. (Shelley, p. 186)

Come farebbe una Sherazade dell'incubo, nel momento in cui Frankenstein non riesce più a raccontare la propria storia, egli smette anche di sopravvivere; privato della voce e della parola dalla fine ormai prossima, anche la "scintilla di vita" ("the spark of being", p. 38) che è in lui è destinata a spengersi.

All'affievolirsi della voce di Frankenstein e al sopraggiungere del silenzio segue immediatamente l'arrivo della Creatura, la quale a sua volta si mostra a Walton accompagnata dal suono, ovvero da quell'elemento acustico che, in un certo senso, ha appena abbandonato Frankenstein. Mentre Walton sta descrivendo a Margaret i sentimenti che la morte di Victor hanno provocato in lui, sente un rumore improvviso, seguito dalla voce della Creatura, simile a quella di un uomo, ma più rauca.

What do these sounds portend? It is midnight; the breeze blows fairly, and the watch on deck scarcely stir. Again; there is a sound as of a human voice, but hoarser; it comes from the cabin where the remains of Frankenstein still lie. (Shelley, pp. 186-187)

Va altresì notato che anche il primissimo contatto tra la Creatura e Walton era avvenuto per tramite sonoro: la Creatura aveva anticipato l'arrivo di Walton allertato dal rumore dei suoi passi:

When he heard the sound of my approach, he ceased to utter exclamations of grief and horror, and sprung towards the window. (Shelley, pp. 186-187)

Le lessie ventotto e ventinove presentano due segmenti di testo, riportati qui di seguito, che collegano ancora la Creatura al suono. Il primo riguarda l'uccisione di Clerval:

Think ye that the groans of Clerval were music to my ears? (Shelley, p. 188)

Secondo il *Collins Dictionary*, l'espressione idiomatica "music to one's ears" sta a significare "something that is very pleasant to hear."⁵¹ Solitamente questo idioma indica qualcosa di estremamente piacevole e ha connotazioni di gradevolezza ed apprezzamento. Nel contesto specifico, la frase idiomatica viene però usata in senso antifrastico per mettere in evidenza il dolore provocato nella Creatura dai lamenti tutt'altro che dolci della sua vittima. Questa espressione può dunque essere considerata una delle tante possibili prove dell'umanità dell'essere, poiché testimonia come "the monster does possess these human feelings of guilt, remorse, and a fair understanding of right and wrong."⁵² Dopo aver commesso le sue azioni delittuose, la Creatura spesso si pente ed esprime dolore e rimorso facendo riferimento alla sfera sonora e uditiva.

Il fatto che la Creatura usi con tanta disinvoltura espressioni idiomatiche evidenzia anche quella che è una delle sue caratteristiche principali, sottolineata nella lessia ventinove: l'eloquenza.

I was at first touched by the expressions of his misery; yet, when I called to mind what Frankenstein had said of *his* powers of eloquence and persuasion, and when I again cast my eyes on the lifeless form of my friend, indignation was re-kindled within me. (Shelley, p. 188: mio il corsivo)

Arrivati quasi alla fine del romanzo Walton menziona il "power of eloquence and persuasion" della Creatura, la quale più volte si dimostra in grado di (com)muovere gli animi dei suoi ascoltatori, portandoli ad immedesimarsi nei suoi panni di "mostro" sventurato, ad empatizzare con lui e con il suo dolore, con quell'incertezza e quella solitudine che ne hanno caratterizzato da sempre l'esistenza. In realtà la vera ragione per cui il capitano qui cita il potere della parola è per metterlo in discussione: "when Walton pauses for the monster's lament, he momentarily 'doubts' that the monster's voice could be a true voice. [...] Walton worries that the monster's expression of grief, however touching, may be 'merely' rhetorical and hence duplicitous."⁵³ Nonostante sia evidente che Walton si fida pressoché ciecamente della parole di Victor, con questa frase sembra però volerle quasi mettere in dubbio, sovrapponendo il racconto di Frankenstein a quello della Creatura: "the grammar of the sentence in which Walton registers his doubt is ambiguous. The 'his' of 'his power of

51 *Collins Dictionary*. 'Music to one's ear'. URL: <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/music-to-ones-ears>.

52 Dan White. "A true 'Monster'", University of Toronto, 2001. URL: <https://www.utm.utoronto.ca/~dwhite/101/416.htm>.

53 Sara Guyer. *Romanticism After Auschwitz*. Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 101.

eloquence and persuasion' refers at once to the monster and to Victor."⁵⁴ Di conseguenza, Walton non mette in dubbio il racconto dell'uno o dell'altro, quanto piuttosto l'eloquenza e la retorica di entrambi.

Nell'ultima lessia della selezione, la trenta, che chiude anche la parte "Walton, in continuation" e dunque l'intero romanzo, possiamo notare un'associazione che fa la Creatura. Prima di scomparire "in darkness and distance" (Shelley, p. 191), la Creatura pronuncia un discorso di addio in cui riflette sulla sua situazione presente, passata e futura:

I shall no longer *see* the sun or stars, or *feel* the winds play on my cheeks.
Light, feeling, and sense, will pass away; and in this condition must I
find my happiness. Some years ago, when the first images which this
world affords first opened upon me, when I *felt* the cheering warmth
of summer, and *heard* the rustling of the leaves and the chirping of the
birds, and these were all to me, I should have wept to die; now it is my
only consolation. (Shelley, p. 190; mio il corsivo)

Vale la pena sottolineare come in questo passo l'evocazione dei sensi non sia casuale. Nel momento in cui la Creatura parla della possibilità di morire, essa menziona la vista e il tatto: non potendo più vedere il sole e le stelle o sentire il vento sul volto, associa questi due sensi alla fine della sua esistenza. Quando, invece, ritorna con la memoria ai primi momenti di vita, oltre a parlare del calore dell'estate, si sofferma sul fruscio delle foglie e sul cinguettio degli uccelli, chiarendo come questi *rumori* fossero al tempo tutto per lui e come la loro esistenza lo avesse spinto ad apprezzare la vita, che allora gli era cara ed a denigrare la morte, che adesso è diventata invece la sua unica consolazione. In questo modo, associando il *suono* alla vita e a momenti di gioia, l'udito viene innalzato a senso principe dell'opera e l'elemento sonoro—associato sia agli animali, agli uomini o ai fenomeni naturali—si conferma uno dei sèmi del romanzo. È il suono che accompagna o precede ogni apparizione della Creatura, mentre l'udito viene menzionato all'avvicinarsi della sua fine non tanto per descrivere ciò che sta per perdere, quanto per dargli consolazione e permettergli di ricordare ciò che di bello ha vissuto.

54 Ibidem. Questa frase potrebbe dare spunto ad alcune riflessioni sulla presenza di doppi semantici e semiotici all'interno del romanzo di Shelley, qualora si intenda seguire un percorso di spiegazione del testo che sottolinei l'appartenenza di *Frankenstein* al genere gotico e, in particolare, a quei testi che sviluppano il cosiddetto "tema del doppio". In ambito coevo, *Frankenstein* potrebbe essere associato a James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824); S.T. Coleridge, "Christabel" (pubb. 1816); Jane Austen, *Emma* (1815); John William Polidori, *The Vampyre* (1818); in ottica eteroeva, testi utili per la didattica di classe possono essere Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1890), Virginia Woolf, *Orlando* (1928). Senza dimenticare il mondo dei fumetti, dove eroi come Peter Parker-Spiderman e Clark Kent-Superman hanno dato nuove declinazioni eroiche e popolari al motivo epocale del *Doppelgänger*. Per *Frankenstein* ed i fumetti si rimanda in questo stesso volume al contributo di Federico Meschini.

La Creatura e il linguaggio

I discorsi della Creatura sono spesso caratterizzati dalla continua ricerca di approvazione da parte di chi lo ascolta (principalmente Victor e Walton) e da parte dei lettori. In vari punti della narrazione Victor mette l'accento sull'effetto che le parole della Creatura hanno su di lui ed è proprio mosso da questa eloquenza che lo scienziato accetta di tentare una seconda creazione. Ascoltando il racconto della Creatura, Victor (e il lettore) si trova a comprenderne le azioni e le reazioni, ne percepisce il dolore e la solitudine e, nonostante i crimini da lui commessi, arriva quasi a giustificarlo. Ciò che fa sì che Victor/i lettori si immedesimino in lui e ne capiscano le ragioni non è però la sua triste vicenda in sé, ma il modo in cui essa viene raccontata. Attraverso la sua storia, l'essere creato da Frankenstein "tries to resist the disabling definition of 'monster' and to write itself into rhetorical normalcy, which it hopes will lead to real, if limited, acceptance in everyday cultural practice",⁵⁵ guadagnandosi, così una sorta di riconoscimento di identità e di inclusione. Mentre il suo creatore/Victor lo priva di quegli insegnamenti e di quelle attenzioni che un padre deve al figlio, la sua creatrice/Mary Shelley gli dona una qualità che lo rende unico: l'eloquenza.

Maria Parrino sottolinea che la Creatura è capace di imparare a padroneggiare il linguaggio attraverso "a process of self-taught language training."⁵⁶ Senza un insegnante o un libro di testo, ma solo guidato da ascolto e imitazione, l'essere riesce ad imparare a parlare e sviluppa una proprietà linguistica che va oltre ogni aspettativa, sebbene "despite his efforts, the Creature, a highly motivated learner, finds out there are a number of obstacles which prevent achievement."⁵⁷ In questa sede ci limiteremo a notare brevemente l'eccezionale peso che Shelley conferisce alle diverse lingue che si intrecciano all'interno del testo; "with the arrival of Safie, we have a lesson in French being offered to a Turkish Arab, in a German-speaking region, the whole rendered for the reader in English."⁵⁸ Il *criss-crossing* linguistico in questi capitoli è stupefacente ed ancor più stupefacente è il fatto che la Creatura, incoraggiata da un profondo interesse, riesce ad imparare a parlare in un contesto tutt'altro che ottimale. La passione che la anima muove in lei quel processo di apprendimento linguistico su cui fonderà ogni tentativo successivo di entrare a far parte della società degli uomini. È questo un rimando di Shelley all'idea espressa da Jean-Jacques Rousseau in *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation*

55 Mark Mossman. "Acts of Becoming: Autobiography, *Frankenstein*, and The Post-Modern Body". In *Bloom's Modern Critical Interpretations. Mary Shelley's Frankenstein*. A cura di H. Bloom. New York, Chelsea House, 2007, pp. 167-84, p. 178.

56 Maria Parrino. "Signs for Speech: Language Learning in *Frankenstein*" (2015), p. 23. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

57 Ibidem.

58 Peter Brooks. "Godlike Science / Unhallowed Arts: Language, Nature and Monstrosity in *Frankenstein*". *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine e U.C. Knoepfelmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 205-20, p. 210.

musicale (1781), secondo cui le lingue si svilupperebbero a partire dalla passione e dalle emozioni. La passione che anima gli sforzi e l'impegno della Creatura nasce dal desiderio di poter superare la sua deformità fisica tramite la parola e gli atti interlocutori, fuggendo alla vista e rifugiandosi nell'udito: "the Creature understands that mastering the language is not only feasible but empowering, and even convinces himself that his oral skills may help him to overcome the horrified reactions to the vision of his body."⁵⁹

L'apprendimento linguistico

L'eloquenza e la capacità di persuadere e di emozionare espresse dalle parole della Creatura risultano indubbiamente tra gli elementi di maggior impatto dell'intero romanzo. Partendo, quindi, dall'idea che la proprietà linguistica è la qualità che la Creatura sviluppa maggiormente nel corso della propria esistenza, i prossimi paragrafi analizzeranno le lessie che trattano in maniera più specifica del tema dell'apprendimento linguistico e, in seguito, le lessie dialogate, con particolare attenzione al caso emblematico dei *De Lacey*.⁶⁰

La fase dell'apprendimento linguistico della Creatura è, indubbiamente, una delle più significative del romanzo. Quasi all'inizio della narrazione, nel volume I, capitolo iv, Victor dice che, durante il loro primissimo incontro, "he [the Creature] muttered some inarticulate sounds" (Shelley, p. 40). Questa espressione dà modo al lettore di capire che la Creatura non sa parlare, non conosce né l'arte dell'oratoria, né le frasi base necessarie ad esprimere almeno i propri bisogni primari. Inoltre "the creature's inability to communicate and 'express' his 'sensations' registers the creator's isolated, distorting, and substitutive act of creation and his subsequent refusal to regard the creature as anything other than a thing alien to humanity."⁶¹ Infatti Victor non si accorge minimamente del fatto che "the sounds emitted may be like those of infant's first groping efforts to communicate with a parent."⁶² La Creatura sembra un bambino, il quale nei primi anni di vita, molto lentamente, riesce a distinguere le differenze tra i vari sensi, ha bisogno del contatto tattile per conoscere gli oggetti e prova a emettere suoni di senso non compiuto per poi imparare, con lo scorrere del tempo, a parlare, articolando discorsi sempre più complicati. In questo percorso di formazione l'essere ripercorre quelli che sono i passi della conoscenza umana attraverso lo studio della lingua. Proprio come i neonati, in questa fase del romanzo non comprende ciò che le persone che la circondano intendono e distingue soltanto forti manifestazioni di emozioni come le urla dell'uomo nella baracca o quelle che gli rivolgono i contadini del villaggio. "The monster is born fully formed, but his intellectual development follows the

59 Parrino. "Signs for speech", p. 26. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

60 Cfr. lessie 9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-23-24.

61 William Keach. *Arbitrary Power: Romanticism, Language, Politics*. Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 38.

62 Nicholas O. Pagan. *Theory of Mind and Science*. New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 25.

ordinary process of a human infant. While hiding out by a cabin, he learns language simply by watching and listening to the inhabitants, just as a child learns to speak.”⁶³

Prima di parlare del suo incontro con gli uomini, di poco successivo a quello sfortunato con il proprio creatore, è utile ricordare che, ancor prima di avvicinarsi alla parola, la Creatura tenta di articolare suoni attraverso l’imitazione del canto degli uccelli che sente nel bosco:

I was delighted when I first discovered that a pleasant sound, which often saluted my ears, proceeded from the throats of the little winged animals who had often intercepted the light from my eyes. [...] Sometimes I tried to imitate the pleasant songs of the birds, but was unable. Sometimes I wished to express my sensations in my own mode, but the uncouth and inarticulate sounds which broke from me frightened me into silence again. (Shelley, p. 81)

Come leggiamo in questo passo, tratto dalla lessia undici, fin dall’inizio della narrazione il suono ha quell’effetto gradevole sulla Creatura di cui abbiamo parlato in precedenza; un effetto che rintonerà grazie alle emozioni causate dal canto degli uccelli e alla musica nell’episodio dei De Lacey. È interessante notare un dettaglio di questo primo approccio con il canto degli uccelli: la Creatura ricorda che gli uccellini “often intercepted the light from my eyes” (Shelley, p. 81). Questa precisazione significa che quegli animali che rapiscono la sua attenzione con il loro canto intercettano la luce, permettendogli di vedere solo loro. In tal modo in questo passo il senso della vista è piegato alla forza dell’udito e dell’elemento sonoro.

La seconda parte della citazione è, però, ancora più importante. Infatti, si esplicita qui il desiderio della Creatura, fin dai primi momenti di vita, di comunicare ciò che sente in modalità che le sono ancora sconosciute; così tenta, invano, di imitare il cinguettio degli uccelli e di emettere suoni che le permettano di esprimere i propri pensieri e sentimenti. Nondimeno quelli che fuoriescono dalla sua bocca sono solo “uncouth and inarticulate sounds” (Shelley, p. 81) che la spaventano e la riducono al silenzio. Parrino, nel saggio già citato, menziona proprio questo episodio per spiegare al lettore il ruolo primario di quell’imitazione come base del processo di apprendimento. La studiosa si sofferma, in particolare, sul momento in cui la Creatura entra in contatto con i *cottagers*, dai quali impara il valore della parola ed afferma che “the Creature employs an analytic and comparative aural/oral approach towards sounds”.⁶⁴ In questa fase dell’opera, come già accennato,

63 Ruth Franklin. “Was *Frankenstein* really about childbirth?”, 2012. URL: <https://newrepublic.com/article/101435/mary-shelley-frankenstein-godwin-bodleian-oxford>.

64 Inoltre Maria Parrino afferma: “the Creature’s earliest aural experiences occur in the woods where he is surrounded by innumerable sounds of various types. Among the ones ‘ringing’ in his ears, he distinguishes the

possiamo paragonare la Creatura a un bambino che attraverso meccanismi di imitazione, afferenti all'ambito della psicologia sociale e dello sviluppo, riesce ad imparare quei concetti e comportamenti nuovi che ne permettono la crescita. Durante tutta questa sezione del romanzo seguiamo la Creatura-bambino mentre si forma, sviluppa nuove abilità (in questo caso quelle linguistiche) e prende coscienza di sé, passando dall'apprendimento per imitazione, proprio degli infanti, a quello legato alla lettura ad alta voce, tipico dei gradi iniziali di scolarizzazione ed infine alla lettura interiore, che lo porta a porsi domande e cercare risposte relative alla sua esistenza e ai suoi legami con la società.

Questo articolato processo di apprendimento linguistico, associato ai bisogni e ai desideri che spingono la Creatura a migliorarsi, indica la profondità psicologica di cui Mary Shelley ha fornito il così detto "mostro." A ben vedere, infatti, come è spesso notato il "mostro" è molto più umano del suo creatore poiché, spinto da un vero interesse per i rapporti con gli uomini, comprende che il linguaggio è l'unica possibilità che ha per essere considerato un loro pari e per entrare a far parte della società; al contrario durante il suo apprendistato scientifico Victor si isola sempre di più, emarginandosi dalla comunità dei suoi pari e anche dai propri affetti.

Se analizziamo il comportamento della Creatura sulla base di alcuni studi psicologici successivi alla composizione dell'opera, emerge un approccio alla lingua—e dunque anche un rapporto con l'apprendimento linguistico—che è a metà strada tra quello dei bambini e quello degli adulti. Più di un secolo dopo la pubblicazione dell'opera di Mary Shelley, Jean Piaget (1896-1980), psicologo, filosofo e pedagogista, pubblica *La psychologie de l'enfant* cui afferma che lo sviluppo cognitivo si articola in quattro stadi successivi: lo stadio senso-motorio, lo stadio pre-operatorio, quello operatorio-concreto e quello operatorio-formale.⁶⁵ Questa chiaramente non è la sede adatta per approfondire il pensiero dello psicologo svizzero in tutte le sue implicazioni, ma è comunque utile soffermarsi brevemente sui primi due stadi dello sviluppo del bambino elencati da Piaget poiché sono quelli che potremmo collegare più direttamente al comportamento della Creatura. Il primo stadio senso-motorio rappresenta quel periodo che contraddistingue la vita del bambino dalla nascita fino ai due anni, in cui lui/lei impara a prendere coscienza del proprio corpo, dei sensi e del mondo che lo/la circonda. Questo stadio è ben rappresentato dal passo di *Frankenstein* riportato poco sopra e, ancora di più, dall'intera lessia da cui è tratta la ci-

singing of the birds which produces such an agreeable effect that he even tries to imitate them albeit with no success", URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein (p. 22). Sui suoni inarticolati della Creatura e, in generale, sul discorso della musica e del suono in *Frankenstein*, cfr. Enrico Reggiani, "Uncouth and Inarticulate Sounds': Musico-Literary Traces in *Frankenstein*, and *Frankenstein* in Art Music". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 143-56.

65 Una riedizione recente dei classici studi di Piaget, raccolti in volume nel 1967, è uscita per Einaudi nel 2000. Per un'introduzione critica alle teorie cognitive di Piaget, Anna E. Berti e Anna Silvia Bombi, *Corso di psicologia dello sviluppo. Dalla nascita all'adolescenza*. Bologna, Il Mulino, 2013, in particolare il cap. II, "Lo sviluppo cognitivo".

tazione. La Creatura, proprio come farebbe un bambino, nei primi istanti di vita fatica a distinguere i propri sensi e, per quanto possibile, prova a rispondere con suoni e gesti agli stimoli che le pervengono.⁶⁶

Il secondo stadio è ancora più interessante: il periodo che va dai due ai sei-sette anni è il momento in cui si avvia il processo di apprendimento linguistico vero e proprio. Un processo tratteggiato perfettamente da Shelley, basato sull'ascolto, l'imitazione e la comprensione dei termini, che si perfeziona in seguito attraverso la lettura a alta voce e l'interazione con l'Altro. Ed è proprio, però, nel rapporto con l'Altro che si delinea la differenza fondamentale tra il bambino e la Creatura di Frankenstein, entrambi impegnati a imparare una lingua. Piaget, infatti, chiarisce che fino ai sei-sette anni, il periodo del suo maggiore sviluppo linguistico, il bambino non sa assumere davvero il ruolo di ascoltatore e non vi è in lui autentica socializzazione. Ciò che lo spinge a parlare è per lo più l'egocentrismo e il bisogno di esprimere la propria vita interiore. Soltanto attraverso la sempre maggiore esposizione al linguaggio i bambini riescono a superare questo stato di egocentrismo e ad entrare in contatto con il mondo e con l'Altro. La Creatura percorre la strada contraria: quanto la spinge fin da subito ad imparare a parlare non è soltanto il bisogno di esprimere ciò che ha dentro, ma il desiderio di comunicarlo e di instaurare rapporti veri e di affetto con gli altri individui.

La Creatura è alla continua ricerca di approvazione e, con il tempo, impara che, non potendo riceverla a causa del proprio aspetto fisico, è obbligata a ricercarla tramite quella proprietà linguistica che le permette di distogliere l'attenzione dall'esteriorità (occhio) e di far provare compassione a chi la ascolta (orecchio). Il processo di apprendimento linguistico e l'ascolto delle parole di Felix hanno un effetto rivoluzionario sulla psiche della Creatura, portandola a riflettere sulla propria identità e a considerare i propri bisogni e la necessità di non essere più sola. A questo proposito, Laura Claridge sottolinea come le lezioni che la Creatura apprende in questa fase della narrazione “lead him, finally, to that question of intense psychological importance, without which the child never becomes the man.”⁶⁷ Tramite la ricerca dell'Altro e il tentativo di essere accettata dagli uomini come loro pari, la Creatura affronta un percorso di apprendimento tipico dei bambini, però con finalità, paure e consapevolezza specifiche, invece, dell'età adulta.

Nella dodicesima lessia ritroviamo i due episodi di contatto con gli uomini e con il loro linguaggio che la Creatura vive prima dell'arrivo nella casupola dei De Lacey. Queste

66 Se il riferimento a Piaget può essere sviluppato nelle classi interessate a un approccio pedagogico al romanzo di Shelley, l'apprendimento linguistico è recentemente diventato centrale anche per quanto riguarda la riflessione transdisciplinare sull'interazione uomo-intelligenza artificiale (AI), percorso attualissimo che è di interesse per indirizzi di studio tecnici e scientifici. Sull'interrelazione uomo-macchina e l'apprendimento linguistico guidato della Creatura, Francesca Saggini, “*Frankenstein: Presence, Process, Progress*”. In *Trans-media Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 1-29.

67 Claridge. “Parent-Child Tension in *Frankenstein*”, p. 21.

esperienze contribuiscono notevolmente a creare diffidenza e timore nell'animo dell'essere e concorrono alla nascita di quella esasperazione che lo porterà agli omicidi, nell'ordine, di William, Justine, Clerval e Elizabeth.

He turned on hearing a noise; and, perceiving me, shrieked loudly,
and, quitting the hut, ran across the fields with a speed of which his
debilitated form hardly appeared capable. (Shelley, p. 83)

Queste sono le parole con cui la Creatura descrive il primo incontro con un uomo diverso dal suo creatore. Stremata dalla fame e dalla stanchezza, sta cercando un rifugio per ripararsi quando si imbatte nella casetta di un vecchio, il quale reagisce con terrore alla sua vista. In questo caso, le urla dell'uomo non toccano particolarmente la Creatura, la quale, presa dalla magnificenza, almeno ai suoi occhi, della dimora del vecchio, ne approfitta per rifocillarsi e riposarsi.

Ciò che influirà maggiormente sulla percezione che la Creatura ha di sé e del linguaggio umano è invece il secondo incontro con quelli che dovrebbero essere i suoi simili. Una volta giunto in un villaggio, l'essere prova ad entrare in un'abitazione per cercare ospitalità. La reazione che provoca è per lui sconcertante:

I had hardly placed my foot within the door, before the children shrieked,
and one of the women fainted. The whole village was roused; some fled,
some attacked me, until, grievously bruised by stones and many other
kinds of missile weapons, I escaped to the open country. (Shelley, p. 83)

Terrorizzati dal suo aspetto, gli abitanti del villaggio urlano, svengono e lo attaccano senza alcuna pietà, senza dargli una possibilità di confronto, confinandolo, ancora una volta, nella sua solitudine. In questo caso la Creatura prova spavento, dolore e riceve quelle ferite fisiche e psicologiche che influenzeranno tutte le sue azioni future. In fuga dalla violenza di cui è vittima, si rifugia in un capanno al riparo dai suoi inseguitori. Quando nota che questo edificio confina con un cottage, decide di non uscire dal nascondiglio per paura di essere visto e maltrattato nuovamente.

È evidente che fino a questo momento la Creatura ha conosciuto soltanto il linguaggio corporeo degli uomini, nella sua versione più violenta e negativa, giacché a livello sonoro non conosce altro se non le urla di terrore che inconsapevolmente ha causato. Questa conoscenza estremamente limitata delle funzioni comunicative farà sì che lo stupore nel vedere i gesti amorevoli e nell'ascoltare le belle parole e la musica dei De Lacey lo convincano ancora di più a padroneggiare quell'arte che permette la comunicazione e, soprattutto, l'*inclusione*. In definitiva, così come affermato da Peter Brooks, "though excluded, he [the

Creare] is learning the means by which to be included.”⁶⁸

Le ultime quattro lessie dedicate alla sezione sull'apprendimento linguistico⁶⁹ ci permettono di entrare nel vivo della questione, osservando da vicino quali attività e avvenimenti incentivano questo processo.

La tredicesima lessia ci aiuta a comprendere come la Creatura impari a parlare, pur tenendo segreta la propria presenza. Origliando entra infatti in contatto con gli abitanti della casupola adiacente al suo rifugio, allo scopo di spiarli e di imparare da loro, di nascosto, l'arte della parola e la storia della società umana con i suoi vizi e le sue virtù. Il linguaggio però non viene acquisito semplicemente tramite l'imitazione, ma per mezzo di un ascolto solitario effettuato di nascosto, senza la possibilità di interagire con gli altri parlanti, ignari del loro ruolo di maestri. In questa situazione, l'aspetto uditivo assume una parte ancora più centrale. Proprio attraverso l'udito, la Creatura scopre che “the sounds which the humans produce are different from the ones he has experienced, a discovery which encourages the Creature to approach the human aural/oral features accurately and enthusiastically.”⁷⁰

Prima di passare alla lessia dedicata all'apprendimento linguistico per eccellenza, però, è opportuno soffermarsi sulla prima esperienza di ascolto in segreto che la Creatura si trova a vivere. Prima della scoperta del sistema verbale di comunicazione, un altro metodo comunicativo fa breccia nei suoi sentimenti: la musica.

The young girl was occupied in arranging the cottage; but presently she took something out of a drawer, which employed her hands, and she sat down beside the old man, who, taking up an instrument, began to play, and to produce sounds, sweeter than the voice of the thrush or the nightingale. It was a lovely sight, even to me, poor wretch! who had never beheld aught beautiful before. (Shelley, p. 85)

La musica del vecchio cieco è più dolce del canto del tordo e dell'usignolo, a detta della Creatura, che per la prima volta si trova di fronte ad uno strumento musicale (più avanti nel racconto, una volta acquisita maggiore consapevolezza linguistica, lo chiamerà “chitarra”). Questa è un'esperienza centrale nella sua vita poiché, grazie alla musica, scopre che gli uomini sono in grado di emettere suoni tanto belli ed armoniosi quanto quelli degli uccelli. Per la prima volta le azioni di un essere umano provocano in lui sensazioni piacevoli. A questo proposito, poco più avanti ritorna ancora una volta sugli effetti della musica: anche se questo passo per criteri di economicità non è stato incluso tra le lessie

68 Brooks. “Godlike Science/Unhallowed Arts”, p. 210.

69 Cfr. lessie 13-14-15-16.

70 Parrino. “Signs for speech”, p. 22. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech_Language_Learning_in_Frankenstein.

selezionate, è necessario citarlo a questo punto dell'analisi per comprendere appieno il ruolo che questa forma d'arte ricopre nell'opera.

The Arabian sat at the feet of the old man, and, taking his guitar, played some airs so entrancingly beautiful, that they at once drew tears of sorrow and delight from my eyes. She sang, and her voice flowed in a rich cadence, swelling or dying away, like a nightingale of the woods. (Shelley, p. 94)

L'esecuzione musicale di Safie è definita "entrancingly beautiful", a tal punto da far scoppiare la Creatura in lacrime per la gioia e la tristezza al tempo stesso. Questa reazione ossimorica alla melodia suonata dalla donna dimostra la profondità sentimentale e psicologica della Creatura, la quale, tramite l'educazione e l'esperienza, acquisisce consapevolezza di sé e delle proprie emozioni, dimostrandosi sempre più vicina all'uomo che al mostro. Ancora una volta torna l'immagine dell'usignolo per indicare suoni, voci e melodie che provocano piacere per le orecchie e per l'animo della Creatura. È interessante notare come la descrizione della musica rimandi ai "suoni soavi e delicati"⁷¹ ed alle "note chiare"⁷² che, secondo Edmund Burke, rappresentano la categoria del Bello sonoro. Shelley, però, supera le categorie estetiche individuate dal filosofo, come ci fanno notare Gigante e Larrissy parlando di Sublime.⁷³ Secondo Burke infatti i suoni "belli" dovrebbero causare un senso di rilassamento, intenerimento e languore nell'ascoltatore, mentre nell'animo della Creatura viene a crearsi quello stato di stravolgimento che ricorre quando si è in preda di quelle "passioni improvvise ed emozioni tumultuose"⁷⁴ tipiche per Burke di melodie più elaborate e cupe.

La quattordicesima lessia è quella linguistica per eccellenza. In essa la Creatura scopre le diverse funzioni del linguaggio per esprimere sentimenti, esperienze e sensazioni ed i loro effetti sull'interlocutore. Secondo Maria Parrino, questa nuova consapevolezza "strikes the Creature convincing him that, if he learns how to speak, he too will be able to produce friendly responses for his interlocutors."⁷⁵ Ne consegue che il desiderio di imparare l'arte della parola e di diventare un esperto in questa "godlike science" (Shelley, p. 88) diventa sempre più forte. Nonostante questa grande passione, però, la Creatura è costretta a misurarsi

71 Edmund Burke. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. A cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta. Palermo, Aesthetica Edizioni, 2017, p. 134.

72 Ibidem.

73 Rispettivamente in Denise Gigante. "Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein*". *ELH* 67, 2 (2000): 565-87, p. 568 e Larrissy Edward. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 192.

74 Burke. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, p. 134.

75 Parrino. "Signs for speech", p. 23. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

con alcune difficoltà: la pronuncia dei De Lacey è troppo veloce per essere compresa da un principiante, che percepisce le parole come uno scorrere ininterrotto di suoni indifferenziati di difficile comprensione. Inoltre, la Creatura deve fare i conti con quello stesso concetto di arbitrarietà del linguaggio che verrà postulato molti anni dopo da Ferdinand de Saussure in *Essai sur l'origine des langues* (1781): non esiste un rapporto naturale tra significante e significato, per dirla in termini odierni, al contrario la loro relazione si basa su una convenzione decisa dai parlanti. La Creatura deve adesso cimentarsi in un lavoro di decodifica per riuscire a collegare la parola, il *segno verbale*, all'idea che le corrisponde. Con l'impegno, comunque, essa "first comprehends nouns, then distinguishes adjectives, and in so doing he repeats the course of linguistic development outlined by Étienne Condillac"⁷⁶ nello *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, ove si legge: "language acquisition is a process which moves from an original simple stage to a subsequent complex one."⁷⁷ Basandosi sulle informazioni riportate in *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, Parrino ricorda che la scrittrice conosceva le maggiori teorie linguistiche coeve giacché "[she] was familiar with Locke, Condillac and Rousseau's works."⁷⁸ Si veda ad esempio questo lungo brano, centrale per seguire la formazione linguistica dell'essere, inclusi i rudimenti della pragmatica.

By degrees I made a discovery of still greater moment. I found that these people possessed a method of communicating their experience and feelings to one another by articulate sounds. I perceived that the words they spoke sometimes produced pleasure or pain, smiles or sadness, in the minds and countenances of the hearers. This was indeed a godlike science, and I ardently desired to become acquainted with it. But I was baffled in every attempt I made for this purpose. Their pronunciation was quick; and the words they uttered, not having any apparent connexion with visible objects, I was unable to discover any clue by which I could unravel the mystery of their reference. By great application, however, and after having remained during the space of several revolutions of the moon in my hovel, I discovered the names that were given to some of the most familiar objects of discourse; I learned and applied the words fire, milk, bread, and wood. I learned also the names of the cottagers themselves. The youth and his companion had each of them several names, but the old man had only one, which was father. The girl was called sister, or Agatha; and the youth Felix, brother, or son. I cannot

76 Christian Bok. "The Monstrosity of Representation: *Frankenstein* and Rousseau". *English Studies in Canada* 18, 4 (1992): 415-30, p. 425.

77 Parrino. "Signs for speech", p. 24. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

78 Ibidem.

describe the delight I felt when I learned the ideas appropriated to each of these sounds, and was able to pronounce them. I distinguished several other words, without being able as yet to understand or apply them; such as good, dearest, unhappy. (Shelley, pp. 88-89)

A questo processo di ascolto, decodifica e imitazione linguistica manca ancora un aspetto fondamentale, cioè il confronto con gli altri; la lingua, infatti, nasce per comunicare e il suo utilizzo non può prescindere dall'atto interlocutorio. Fino a questo momento la Creatura ha solo conosciuto le basi del linguaggio, ha ampliato il proprio lessico e migliorato le proprie abilità di ascolto. In seguito, essa entrerà in contatto prima con la pratica della lettura ad alta voce, di cui gode però solo da ascoltatore e poi con la lettura silenziosa interiore. Questa formazione linguistica séguita nondimeno ad escludere l'abilità del parlato e, soprattutto, l'aspetto sociale della comunicazione. Non a caso, riferendosi proprio alla lettura ad alta voce effettuata dalla Creatura, Parrino ricorda che "there is no one there to listen to him."⁷⁹ Per dirla citando nuovamente de Saussure, la Creatura è bloccata allo stadio della *parole*, senza riuscire ad evolversi a quello della *langue*. Nelle parti dialogate ha quasi sempre la meglio sui suoi interlocutori e certamente agli occhi del lettore appare un grande oratore. Tuttavia, il risultato del suo incontro con i De Lacey, il primo vero atto interlocutorio della sua esistenza, sarebbe potuto essere assai diverso se avesse avuto modo di parlare e di interagire con qualcuno prima di presentarsi al loro cospetto e se avesse potuto imparare a presentare in modo più favorevole—tramite i gesti e le parole—la sua mostruosità fisica.

Una volta acquisite le conoscenze di base della lingua, distanziando di gran lunga la sua inconsapevole compagna di studi, Safie, nella capacità di imitare e comprendere le parole dei *cottagers*, la Creatura continua il suo percorso di formazione attraverso l'ascolto della lettura ad alta voce di *Ruins of Empires, or Meditation on the Revolution of Empires* di Constantin Francois Volney. Entra così in contatto con un altro aspetto del linguaggio che fino ad allora gli era rimasto sconosciuto. La Creatura nota che, nel rivolgersi a Safie, "Felix's reading aloud contrasts with his ordinary speaking."⁸⁰ Essa percepisce per la prima volta le differenze sostanziali tra il parlato e la lettura, tra cui anche le diverse tonalità di voce utilizzate da Felix.

While I improved in speech, I also learned the science of letters, as it was taught to the stranger; and this opened before me a wide field for wonder and delight. [...]Every conversation of the cottagers now opened new wonders to me. While I listened to the instructions which Felix bestowed

79 Ivi, p. 29. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

80 Ivi, p. 27. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

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. (Shelley, pp. 95-96)

Oltre a permetterle di ampliare le proprie conoscenze pragmatiche e linguistiche, l'opportunità di ascoltare la lettura a alta voce di un testo di così grande erudizione permette alla Creatura di entrare in contatto con la società umana, acquisendo nozioni di storia e sull'organizzazione, i vizi e le virtù che governano i comportamenti degli uomini. Anche se inizialmente le divergenze tra lettura e parlato la mettono in difficoltà, ascoltando le parole di Felix con molta attenzione e seguendone le azioni la Creatura si accorge che a guidare il ragazzo sono dei segni presenti sulle pagine. Così, pur non avendo una specifica conoscenza di cosa sia una lingua scritta, ne intuisce comunque il funzionamento.

Arriviamo così al passaggio finale di questa educazione linguistica. La lettura ad alta voce e l'acquisizione di conoscenze che ne consegue spingono la Creatura a porsi domande esistenziali che la portano a mettere in discussione sé stessa e il mondo che la circonda. Essa impara a familiarizzare anche con l'universo della scrittura, quel segno tracciato sul foglio che magicamente guida la lettura: in questo modo avrà la possibilità di leggere in autonomia alcuni testi base del canone occidentale, tra cui *Die Leiden des jungen Werthers* di Johann W. von Goethe, *Le vite* di Plutarco e *Paradise Lost* di John Milton, testi che la guideranno nelle sue riflessioni sulla società e nella ricerca delle sue radici. E, sopra ad ogni altra cosa, alla fine potrà studiare anche i documenti che ha rinvenuto nella tasca dell'abito con cui si era coperto al momento della fuga da Ingolstadt: le pagine del diario di Victor in cui si descrive la creazione.

Nella sedicesima lessia è presente un passo molto significativo, che ci aiuta a comprendere i sentimenti che animano la Creatura e la sua ambizione linguistica.

I was shut out from intercourse with them [the De Laceys], except through means which I obtained by stealth, when I was unseen and unknown, and which rather increased than satisfied the desire I had of becoming one among my fellows. The gentle words of Agatha, and the animated smiles of the charming Arabian, were not for me. The mild exhortations of the old man, and the lively conversation of the loved Felix, were not for me. Miserable, unhappy wretch! (Shelley, p. 97)

Il vero problema della Creatura, il cruccio che ne accompagna ogni sforzo linguistico, è l'idea di essere esclusa da ogni possibile rapporto con gli uomini e, in particolare, con i De Lacey. Il timore la costringe a restare nascosta per gran parte del tempo, aiutandoli nelle loro faccende quotidiane solo durante la notte. Ogni ambizione di felicità sembra una

chimera irraggiungibile. Paradossalmente il linguaggio non rappresenta un mezzo utile alla soddisfazione dei propri desideri e il processo di apprendimento linguistico non è una fonte di sollievo che può estinguere la solitudine. Al contrario la parola negata e la solitudine comunicativa riassumono e al tempo stesso simboleggiano tutto ciò che le manca: le parole gentili di Agatha, le benevole esortazioni del vecchio e le animate conversazioni di Felix non sono mai rivolte anche a lei, anche se, da esperta glottodidatta, sarebbe ormai in grado di comprenderle senza alcuna difficoltà.

L'eloquenza e i dialoghi

Come già accennato precedentemente, l'eloquenza è l'arma più forte di cui dispone la Creatura, ciò che le permette di commuovere il lettore e i suoi ascoltatori a proprio favore. La capacità di parlare e di esprimersi è ciò che la umanizza e la differenzia dall'idea di "mostro" a cui viene accomunata ripetutamente nella storia. A questo proposito, Peter Brooks descrive l'essere come "a supreme rethorician of his own situation",⁸¹ evidenziandone il livello di insolita eloquenza. Ma come può un "mostro" provare sentimenti tanto simili a quelli umani? E, soprattutto, come può esprimersi in un modo più attento, ponderato e efficace di quanto riesca addirittura a fare il suo creatore? Queste caratteristiche confermano, dialogo dopo dialogo, l'umanità e l'incredibile capacità retorica della Creatura, conducendo il lettore in direzione di quella domanda che anche Jennifer Richards si pone in *Rhetoric*: "if Walton discovers in Frankenstein's eloquence evidence of his gentleness and cultivation, why should we not attribute the same qualities to the monster?"⁸² Il quesito, ovviamente, rimane aperto, poiché ogni lettore ha l'opportunità di decidere quanto questa insolita eloquenza possa, in realtà, umanizzare davvero la Creatura e cancellare il ricordo dei suoi crimini.

Le lessie proposte per l'analisi⁸³ permettono di notare questa straordinaria eloquenza; infatti, partendo dalla definizione data da Brooks, è necessario precisare che la Creatura non solo è un oratore sopraffino, ma soprattutto è un oratore *inaspettato* poiché egli fa parte di quella categoria di personaggi "who do not possess the authority of the novel's indulged and privileged male narrators, Walton and Frankenstein."⁸⁴ Inizialmente il suo destino sembra essere accomunato a quello dei personaggi *socially disposed*: come Elizabeth e la ciurma di Walton, sembra esserle assegnato quel ruolo subalterno di ascolto passivo che è riservato a comprimari e personaggi minori, il cui parere non viene mai preso davvero in considerazione. Elizabeth, ad esempio, pur essendo dotata di grande dialettica e di coraggio, attributi che mostra soprattutto nell'arringa in difesa di Justine,

81 Brooks. "Godlike Science/Unhallowed Arts", p. 206.

82 Jennifer Richards. *Rhetoric*. New York, Routledge, 2008, pp. 97-98.

83 Cfr. lessie 9-10-17-18-19-20-21-23-24.

84 Richards. *Rhetoric*, p. 100.

non viene ascoltata e conseguentemente non riesce a salvare la giovane dalla condanna a morte. Inoltre, il discorso di Elizabeth non viene realmente ascoltato e non ha gli effetti sperati giacché a pronunciare è una donna. Allo stesso modo, l'equipaggio di Walton non ha alcuna autorità o potere decisionale e le loro parole, espressione verbale del legittimo desiderio di tornare a casa, non vengono prese in considerazione dal capitano, che inizialmente rimane avvinto dall'eloquenza egoistica di Victor Frankenstein. Potere e genere (in inglese *gender*) si saldano intorno al discorso dell'eloquenza in *Frankenstein*. Da questo punto di vista il romanzo inscena lo scontro tra personaggi principali e comprimari, tra comparse che cercano disperatamente di essere ascoltate e protagonisti che le riducono sistematicamente al silenzio. In questa dinamica la Creatura nasce come un protagonista, pur non presentando eloquenza o autorità. Attraverso il processo di apprendimento linguistico e il perfezionamento dell'uso della parola, egli riesce però ad acquisire consapevolezza e conoscenza, fino a guadagnare quell'autorità necessaria per cercare di influenzare il proprio creatore.

Nell'analisi delle prossime lessie, dedicate alla capacità persuasiva della Creatura, verranno trattati alcuni segmenti particolarmente significativi del romanzo: in prima battuta i dialoghi tra Frankenstein e la Creatura, mentre nel paragrafo successivo quelle tra quest'ultima e il vecchio De Lacey. Man mano diventerà chiaro che nei vari scambi di battute con i suoi interlocutori la Creatura dimostra di possedere una specie di potere soprannaturale, una capacità affabulatoria e persuasiva veramente superumana, tale da ipnotizzare un ascoltatore che, superato il *pregiudizio oculare*, riesca ad ascoltarla. Volendo paragonare, una volta in più, l'opera di Shelley a quella di Coleridge, si potrebbe affermare che "like Coleridge's Wedding Guest, Frankenstein is compelled to hear out the tale of this cursed being. The force of the compulsion here is no 'glittering eye' but the power of language itself to link the speaker and listener."⁸⁵ Al tema della vista ("the glittering eye" del Vecchio Marinaio) ancora una volta nel romanzo di Shelley si sostituisce quello dell'udito.

Le prime due lessie dialogate su cui è utile soffermarsi sono la nona e la decima, in quanto riportano il primo incontro "alla pari" tra Victor e la Creatura. In queste pagine la Creatura padroneggia l'arte della parola quanto Victor e riesce a tenergli testa senza particolari difficoltà. Frankenstein, in questa parte del romanzo, si trova con la famiglia nella casa di campagna a Belrive, nei sobborghi di Ginevra. Vuole allontanarsi dalla città per distrarsi dal dolore della morte del fratello e dal pensiero della condanna di Justine. Durante la permanenza sul lago, però, Victor non sembra trovare sollievo; per questo motivo, suo padre decide di organizzare un'escursione nella Valle di Chamonix, luogo a cui il giovane Frankenstein è molto affezionato. È interessante notare come Shelley scelga proprio queste sublimi zone montane (la Valle di Chamonix, il Monte Bianco, l'Arveiron e il Montanvert) per descrivere le sensazioni di gioia e consolazione che la Natura è ancora in

85 Brooks. "Godlike Science/Unhallowed Arts", p. 207.

grado di far vivere a Victor. La descrizione di questi territori è molto dettagliata e ricca di particolari, da vera testimone oculare, ed infatti Mary, Percy B. Shelley e Claire Clairmont fecero un'escursione nella Valle di Chamonix e sul Monte Bianco proprio nel periodo in cui Shelley stava scrivendo il suo romanzo, tra il 21 e il 27 luglio del 1816 (e si rimanda per questa al libretto *Frankenread@DISTU*, che ne riporta alcuni stralci).

Troviamo in questa stessa sezione del romanzo anche diversi rimandi a *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni* [sic], scritto da Mary e Percy nel 1817.⁸⁶ Uno dei richiami più evidenti a questo *travelogue* è un riferimento sonoro nel primo capitolo del secondo volume del romanzo:

We heard the rumbling thunder of the falling avalanche. (Shelley, p. 73)

Questa frase va messa in evidenza per due ragioni: ancora una volta, Shelley descrive la forza della natura attraverso i suoni, andando così a consolidare quel legame tra l'elemento naturale e quello sonoro che caratterizza l'intero romanzo. Dal punto di vista della veridittività, i coniugi Shelley avevano davvero visto una valanga durante la loro escursione, come raccontano in *History of a Six Weeks' Tour*:

We were travelling along the valley, when suddenly we heard a sound as of the burst of smothered thunder rolling above; yet there was something earthly in the sound, that told us it could not be thunder. Our guide hastily pointed out to us a part of the mountain opposite, from whence the sound came. It was an avalanche.⁸⁷

La narrazione dello stesso fenomeno è molto simile nei due testi, a tal punto da poterli associare nell'immaginazione di Mary Shelley, la quale li descrive quasi allo stesso modo in entrambe le opere a cui stava lavorando in quel periodo, paragonando il suono della valanga al rumore di un tuono.

La nona e la decima lessia sono fondamentali per l'incontro tra i due protagonisti e mettono in luce una delle caratteristiche peculiari della Creatura: la deformità. Questa è trasmessa al lettore ancora una volta attraverso il tema dello sguardo, veicolato per mezzo della narrazione parziale, se non addirittura inaffidabile, di Victor (come indicato in corsivo nel brano).

⁸⁶ Sebbene pubblicato in forma anonima, il libro del 1817 è chiaramente il prodotto congiunto di Mary e Percy Shelley: se ne veda ad esempio la "Prefazione" nell'edizione in libera consultazione alla URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/52790>.

⁸⁷ Ibidem.

I [Victor] remained in a recess of the rock, gazing on this wonderful and stupendous scene. The sea, or rather the vast river of ice, wound among its dependent mountains, whose aerial summits hung over its recesses. Their icy and glittering peaks shone in the sunlight over the clouds. My heart, which was before sorrowful, now swelled with something like joy; I exclaimed—"Wandering spirits, if indeed ye wander, and do not rest in your narrow beds, allow me this faint happiness, or take me, as your companion, away from the joys of life."

As I said this, I suddenly *beheld* the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. [...] I was troubled: a mist came over my *eyes*, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I *perceived*, as the shape came nearer, (*sight* tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, resolving to wait his approach, and then close with him in mortal combat. He approached; his *countenance* bespoke bitter anguish, combined with disdain and malignity, while its unearthly *ugliness* rendered it almost too *horrible* for human eyes. (Shelley, p. 76; mio il corsivo e il sottolineato)

La nona lessia inizia con la descrizione del paesaggio e delle sensazioni che Victor prova di fronte a tanta bellezza. Il suo animo si riempie di gioia, anche se solo momentanea, mentre lo sguardo si perde nella contemplazione di una scena che definisce "wonderful and stupendous." Non appena termina l'invocazione degli spiriti delle montagne e la preghiera affinché essi gli concedano di godere a pieno delle emozioni che sta vivendo, ecco però entrare in scena la Creatura a rompere l'equilibrio appena ritrovato, in un continuum sensorio tra la sublimità delle Natura, che Burke chiama *awe* e quella sublimità della Creatura che potremmo associare invece, sempre con una categoria burkeiana, allo *astonishment*, nella citazione precedente evocato dal termine "horror", in duplice occorrenza ("abhorred" e "horrible").⁸⁸ Come ci fa notare Patricia Comitini, "each time he encounters the 'product' of science, Victor appears in a state of sublime contemplation."⁸⁹ Nella lessia inoltre le sensazioni di *fear* e *wonder* evocate da Burke si saldano inscindibilmente nell'aspetto di quell'essere che allo stesso tempo è sovraumano ("superhuman") e non umano ("unearthly"). È proprio in questa lessia infatti che il lettore comprende definitivamente il sovvertimento delle regole naturali e morali provocate dalla creazione di Frankenstein. A causa di una "unearthly ugliness [...] almost

88 "[...] lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore". Burke. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, p. 85.

89 Patricia Comitini. "The Limits of Discourse and the Ideology of Form in Mary Shelley's *Frankenstein*". *Keats-Shelley Journal* 55 (2006): 179-98, p. 188.

too horrible for human eyes” (Shelley, p. 76), la Creatura è in totale contrapposizione con la bellezza e la gioia di cui la Natura è portatrice agli occhi dell'uomo: “Shelley is among those who would go beyond the Burkean categories: this is a sublime which can encompass the grotesque.”⁹⁰

Si evince fin dalle prime battute del dialogo la diversa predisposizione a conversare dei due parlanti. Da una parte troviamo la Creatura, eloquente, persuasiva, ponderata, tesa al raggiungimento di uno scopo (retorico) preciso; dall'altra Victor, l'utilizzatore di un linguaggio violento e poco oggettivo, caratterizzato da un tono polemico, più incline ad accusare che a comunicare. Confermano questa contrapposizione retorico-affettiva gli epiteti ricorrenti con cui Frankenstein si rivolge alla Creatura. Leggiamo, infatti, termini come “devil”, “vile insect”, “abhorred monster”, “fiend” e “wretched”, accompagnati da continue minacce e da un crescendo di biasimi. Questo atteggiamento aggressivo di Victor ed il suo parlare pugnace e de-umanizzante paradossalmente lo costringeranno a piegarsi e a scendere a compromessi, obbligati dall'impareggiabile eloquenza e dal forbito incalzare retorico del suo interlocutore.

Al termine della lessia veniamo a conoscenza di quello che è il dramma della Creatura, ripreso in più luoghi anche nella lessia successiva con lo scopo di commuovere e impietosire il creatore (e il lettore). Il brano è celeberrimo:

Remember that I am thy creature: I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Every where I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. *Make me happy*, and I shall again be virtuous. (Shelley, pp. 77-78; mio il corsivo)

In una rivisitazione tanto poetica, quanto incalzante del *Paradise Lost* di Milton, la Creatura apre la propria perorazione con un imperativo responsabilizzante, “remember”; a seguire si paragona ad Adamo e al *fallen angel* Satana; incolpa Frankenstein di averlo abbandonato e ripudiato, lasciandolo solo e privandolo di ogni gioia, nonostante la propria innata bontà. Esplicita di non *essere* per natura il demonio che viene descritto, ma di *esserlo diventato* per colpa dell'infelicità a cui è stato ingiustamente condannato. E, soprattutto, con l'ultima frase prepara magistralmente il terreno per la sua supplica finale, che artatamente rielabora nella terminologia e nell'impianto retorico complessivo i cosiddetti diritti inalienabili dell'uomo elencati nell'articolo 1 della Dichiarazione di Indipendenza Americana (1776), “Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness”, uno dei documenti politici fondamentali del tempo: la creazione di un altro esemplare della sua specie con il quale poter raggiungere l'agognata felicità.⁹¹

90 Larrissy. *The Blind and Blindness*, p. 192.

91 Per una discussione di filosofia morale e filosofia del diritto in *Frankenstein*, Diana Reese, “A Troubled Legacy: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Inheritance of Human Rights”. *Representations* 96, 1 (Fall 2006): 48-72.

Nella lessia successiva la Creatura prova a convincere Frankenstein a lasciarla raccontare la sua storia. Più volte la sentiamo parlare di “compassion”, evidenza verbale del tentativo retorico di sfruttare i sentimenti dell’altro a proprio favore, giocando sulla commozione (e significativamente i termini che sceglie—“*commiserate*”, “*compassion*”, più l’implicito “[*com*]motion”—condividono tutti il prefisso *com-*, dal latino *cum-*, a indicare l’auspicata unione, la partecipazione di sentire richiesta a Victor).

How can I *move* thee? Will no entreaties cause thee to turn a favourable eye upon thy creature, who implores thy goodness and *compassion*. Believe me, Frankenstein: I was benevolent; my soul glowed with love and humanity: but am I not alone, miserably alone? [...] Let your *compassion* be moved, and do not disdain me. Listen to my tale: when you have heard that, abandon or *commiserate* me, as you shall judge that I deserve. But hear me. The guilty are allowed, by human laws, bloody as they may be, to speak in their own defence before they are condemned. Listen to me, Frankenstein. You accuse me of murder; and yet you would, with a satisfied conscience, destroy your own creature. Oh, praise the eternal justice of man! Yet I ask you not to spare me: listen to me; and then, if you can, and if you will, destroy the work of your hands. (Shelley, p. 78; mio il corsivo)

Oltre a questi riferimenti espliciti alla compassione, è necessario mettere in evidenza una tematica tirata in causa in modo forse involontario dalla Creatura: la propria umanità. Nonostante Victor ed altri personaggi del romanzo la definiscano un “mostro”, un demonio lontano dall’idea di uomo e di umano, la Creatura possiede sembianze umane, pensa, ragiona e si esprime proprio come gli uomini e, quindi, a tutti gli effetti dovrebbe essere considerata una di loro. Al contrario, Frankenstein la giudica uomo e demone allo stesso tempo: la ritiene colpevole di delitti che vuole punire secondo la legge degli uomini, ma non vuole concederle la possibilità di difendersi e di raccontare la propria versione dei fatti, così come ci si aspetterebbe in un processo tra pari. Con l’espressione “the guilty are allowed, by human laws, bloody as *they* may be, to speak in their own defence before they are condemned” (Shelley, p. 78; mio il corsivo), la Creatura si porta un passo avanti rispetto alla sua controparte. Dimostra ancora una volta di aver acquisito una capacità di ragionamento particolarmente sviluppata, in grado di farle esprimere i propri pensieri al momento giusto e con le parole più appropriate. Con una finezza retorica che forse passa addirittura inosservata all’orecchio ingiusto del creatore, essa vela con ambiguità referenziale—e pertanto destabilizza eticamente e giuridicamente—il pronome personale cardine “they”: “the daemon names the law as specifically human, and through a confusion of

modification, the line could also be understood to mean that it is not necessarily the guilty but potentially also the laws that are bloody.”⁹² Da parte sua, Victor, dandole la possibilità di raccontare la sua storia prima di essere giudicata o punita per i suoi crimini, conferisce alla Creatura lo *status* umano.

Troviamo un altro passaggio interessante poco prima dell'accettazione della proposta della Creatura. Quando lo scienziato deplora l'aspetto orripilante della Creatura, quest'ultima ricorre ad uno stratagemma analogo a quello usato in precedenza con il vecchio De Lacey.

“Begone! relieve me from the sight of your detested form.”

“Thus I relieve thee, my creator,” he [the Creature] 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.” (Shelley, p. 79; mio il corsivo)

La cecità di De Lacey aveva permesso una comunicazione ipoteticamente priva di pregiudizi. Adesso la Creatura fa coprire a Victor gli occhi con le mani, con la consapevolezza che, come ci spiega Brooks, “it is not visual relationship that favors him [...] but rather the auditory, the interlocutory, the relationship of language.”⁹³ Al termine della conversazione, la Creatura esce vincitrice e rafforzata: attraverso stratagemmi retorici e gestuali è riuscita a convincere Frankenstein ad ascoltarla e ad avere compassione per la sua situazione. La Creatura riesce a cogliere i punti deboli del creatore per sfruttarli a proprio favore per raggiungere uno scopo. Ponendo l'accento più volte sulla stranezza della storia che ha da raccontare, stimola la curiosità dello scienziato che, come è ben noto, è irrefrenabile e lo rende ancora una volta vittima delle sue affabulazioni seduttive.

My heart was full, and I did not answer him; but, as I proceeded, I weighed the various arguments that he had used, and determined at least to listen to his tale. I was partly urged by curiosity, and compassion confirmed my resolution. I had hitherto supposed him to be the murderer of my brother, and I eagerly sought a confirmation or denial of this opinion. For the first time, also, I felt what the duties of a creator towards his creature were, and that I ought to render him happy before I complained of his wickedness. These motives urged me to comply with his demand. (Shelley, p. 79)

92 Reese. “A Troubled Legacy”, p. 54.

93 Brooks. “Godlike Science/Unhallowed Arts”, p. 206.

Dopo questi momenti di confronto, la Creatura ha modo di iniziare il resoconto delle vicende che la riguardano: gli attimi successivi alla creazione, l'apprendimento sensoriale, i primi incontri con gli uomini, la parentesi didattica con i De Lacey e, infine, la morte di William Frankenstein e di Justine. Nella diciannovesima lessia leggiamo proprio questa parte del racconto, quando la Creatura descrive la delusione provata nello scoprire che anche il piccolo William, pur avendo un'esperienza limitata del mondo, ha assorbito i pregiudizi etico-estetici degli adulti (bello/buono e brutto/cattivo).⁹⁴ Ci rendiamo conto di quanto ogni sua azione sia mossa dalla ricerca di qualcuno che la capisca e la aiuti a rompere quel muro di solitudine che la circonda; le sue speranze, però, si infrangono contro i gesti e le urla del bambino, il quale "placed his hands before his eyes, and uttered a shrill scream" (Shelley, p. 117). Contrariamente a quanto succederà al fratello maggiore, il piccolo William non aspetta che sia la Creatura a coprirgli gli occhi per celare la propria deformità, ma lo fa da solo, comportandosi proprio come ci si aspetterebbe da un bambino spaventato che vuole nasconde all'occhio ciò che lo impaurisce, pensando che far sparire dalla vista equivalga anche a far sparire nella realtà. La reazione che accompagna questo gesto è un urlo di orrore acuto come quelli che la Creatura aveva sentito nei primi incontri con gli uomini.

Con l'eliminazione di William la Creatura perde l'ultima speranza di avere un compagno con cui trascorrere le giornate. Il dialogo disperato che intesse con il bambino riprende temi ben noti: l'eloquenza inefficace; la contrapposizione vista/udito; la paternità negata; la vendetta. La Creatura non risponde più delle sue azioni, lasciando che le emozioni e la rabbia abbiano il sopravvento e la conducano ad uno dei suoi crimini peggiori.

I drew his hand forcibly from his face, and said, "Child, what is the meaning of this? I do not intend to hurt you; *listen* to me."
 He struggled violently; "Let me go," he cried; "monster! *ugly* wretch! you wish to eat me, and tear me to pieces—You are an ogre—Let me go, or I will tell my papa."
 "Boy, *you will never see your father again*; you must come with me."
 "Hideous monster! let me go; My papa is a Syndic—he is M. Frankenstein—he would punish you. You dare not keep me."
 "Frankenstein! you belong then to my enemy—to him towards whom I have sworn eternal *revenge*; you shall be my first victim." (Shelley, p. 117; mio il corsivo)

94 Per approfondire il discorso etico del brutto in età moderna, Naomi Baker, *Plain Ugly: The Unattractive Body in Early Modern Culture*. Manchester, Manchester University Press, 2015. In contesto italiano, per l'uso in classe si rimanda ai due studi enciclopedici a cura di Umberto Eco, *Storia della bruttezza* (Milano, Bompiani, 2007) e *Storia della bellezza* (Milano, Bompiani, 2004); si veda inoltre, per spiegazioni più avanzate, Remo Bodei, *Le forme del bello*. Edizione ampliata. Bologna, il Mulino, 2017.

La Creatura commette l'errore di parlare a William come se stesse parlando con un adulto. Carente di competenza diastratica e poco preparato a una interlocuzione vera, usa l'eloquenza e la logica come farebbe con un adulto educato—Victor o Walton—mentre dovrebbe invece tentare un approccio diverso, più adatto all'età dell'interlocutore. Il bambino, infatti, non riesce a controllare la paura di essere rapito o, ancora peggio, di venire mangiato e apostrofa la Creatura con una serie di termini che ricordano molto quelli usati anche dal fratello maggiore: “monster”, “ugly wretch”, “ogre” e, in sintesi finale, “hideous monster.”⁹⁵ Sono proprio questi termini ed i concetti da essi rappresentati ad amplificare il senso di diffidenza e timore che genera la Creatura: è “the ugliness that precedes and predetermines that monstrosity.”⁹⁶

All'inizio la Creatura è speranzosa e si pone con gentilezza verso il bambino, il quale, però, con le sue urla richiama in lei lo spavento vissuto molto tempo prima e la irrita con epiteti offensivi. Il breve dialogo con William riassume metaforizzandoli gli eventi che hanno traumatizzato la Creatura e che raggiungono l'*apex* quando sente pronunciare il nome del signor Frankenstein. Non appena la Creatura ode il cognome fatale, esplode in un moto incontrollabile d'ira. Dopo la morte del piccolo, Shelley regala al lettore un dettaglio da brividi. Mentre William giace privo di vita ai piedi della Creatura, essa lo fissa e sente il cuore gonfiarsi nel petto di gioia. È un momento di trionfo che si accompagna alla chiara percezione di essere anch'egli in grado di infliggere dolore e disperazione al proprio nemico. Finalmente sente di non essere più la vittima delle decisioni di Victor, ma l'artefice del destino proprio ed altrui.

La lessia si chiude con la richiesta della creazione di un *companion* “deformed and horrible” (Shelley, p. 118), cioè di un altro essere (e non di una sposa o un'amante, come tramanda la vulgata cinematografica, intercettando ed esplicitando peraltro le paure di Victor) che riesca a sopportare la sua vista senza esserne disgustato, poiché dotato dei suoi stessi difetti e appartenente alla stessa specie. In questo modo, secondo una certa lettura, “the monster marks his formal and explicit renunciation of human being.”⁹⁷ Eppure, a ben vedere, il linguaggio tradisce un sentire più complesso e profondo, che fa perno ancora una volta sulle parole scelte accuratamente da Shelley. Il termine *companion* è una ulteriore reiterazione di quel senso di unione e di appartenenza veicolato attraverso il suffisso *com-*. Se di *homo sapiens* non si può parlare, nel caso della Creatura però di *homo socians* sì, un *homo* che alla tecnologia e alla conoscenza solitaria e aggressiva preferisce la socialità e la naturalità (e da qui il rimando, in realtà molto più complicato della semplificazione

95 È interessante notare gli impliciti psicoanalitici delle paure speculari dei due fratelli Frankenstein; il piccolo William teme l'oralità e proietta sulla Creatura la paura di essere mangiato, mentre il maggiore Victor, che rifugge e rimuove la genitalità, proietta sulla Creatura le proprie ansie sessuali, temendo che questa intenda riprodursi una volta dotata di una compagna.

96 Gigante. “Facing the Ugly”, p. 568.

97 Maureen Noelle McClane. “Literate Species: Populations, ‘Humanities’, and *Frankenstein*”. *ELH* 63, 4 (1996): 959-88. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/mclane.html#32>.

proposta per brevità in questa sede, all'ipotetica fuga della coppia di esseri nella *wilderness* del Sud America).

Il dialogo tra i due protagonisti, immediatamente seguente alla conclusione della storia della vita della Creatura, è collocato nelle lessie successive, la venti e la ventuno. Qui acquisiamo varie informazioni sulla richiesta avanzata dall'essere: chiede una Creatura di sesso femminile con la quale poter trovare la compagnia che tanto desidera; dichiara di essere disposto a lasciare con lei l'Europa per recarsi lontano da ogni altra forma di vita umana, nelle distese selvagge e disabitate del Sud America (così potremmo tradurre, un po' approssimativamente, "wild"; questo è un aggettivo significante che in realtà ricorre insistentemente nel *Paradise Lost*, in un richiamo intertestuale esplicito capace di impartire una rinnovata legittimazione sublime alla richiesta della Creatura); inoltre, sostiene che, felici nella reciproca compagnia, si nutriranno solo di ghiande e di bacche e che quindi, al contrario dell'uomo, non uccideranno altra forma di vita per il proprio sostentamento.⁹⁸ Gli argomenti principali che la Creatura adduce a favore di questa proposta, però, sono legati al senso di colpa e compassione che spera di suscitare in Victor. La Creatura ribadisce che il pregiudizio e la cattiveria degli uomini hanno influito sul suo destino e hanno plasmato il suo comportamento. Lui non è il "mostro" malefico che Frankenstein crede, bensì un essere dotato di un animo sensibile e gentile, il quale, "shunned and hated by all mankind" (Shelley, p. 119), il motore primo delle sue re-azioni, si è trasformato nell'infelice miserabile che è al suo cospetto, in "a continued repetition of scorn, hatred and fear, a constant construction of monstrosity."⁹⁹ Inoltre la Creatura pone l'accento sulla responsabilità di Victor: il creatore lo ha abbandonato, lasciandolo solo e venendo meno al dovere morale di un padre.

Interessanti sono le reazioni di Victor a questi argomenti che, esposti con incredibile eloquenza e capacità retorica, lo inducono ad accettare la richiesta ricevuta. Come già accaduto quando la Creatura voleva convincerlo ad ascoltare il suo racconto, Victor si lascia ancora una volta sopraffare dalle emozioni e si rivolge alla sua progenie in modo non obiettivo e poco controllato. Così facendo, permette alla Creatura, che affronta invece quasi tutto il dialogo in modo razionale e assertivo, di fare leva sui sentimenti. Nella ventesima lessia leggiamo:

I was moved. I shuddered when I thought of the possible consequences of my consent; but I felt that there was some justice in his argument. His tale, and the feelings he now expressed, proved him to be a creature of

98 La Creatura come collazione di richiami interculturali a Milton e Rousseau (in particolare al concetto di *homme sauvage* presentato dal ginevrino in *Le Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754) è stata magistralmente dimostrata da Paul Cantor, *Creature and Creator Myth-Making and English Romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

99 Mossman. "Acts of Becoming", p. 175.

fine sensations; and did I not, as his maker, owe him all the portion of happiness that it was in my power to bestow? (Shelley, p. 120)

Nella ventunesima ritorna il dualismo occhio e orecchio:

His *words* had a strange effect upon me. I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I *looked* upon him, when I *saw* the filthy mass that moved and *talked*, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred. I tried to stifle these sensations; I thought, that, as I could not sympathize with him, I had no right to withhold from him the small portion of happiness which was yet in my power to bestow.

[...] After a long pause of reflection, I concluded, that the justice due both to him and my fellow-creatures demanded of me that I should comply with his request. Turning to him, therefore, I said—

“I consent to your demand, on your solemn oath to quit Europe for ever, and every other place in the neighbourhood of man, as soon as I shall deliver into your hands a female who will accompany you in your exile.” (Shelley, p. 121; mio il corsivo)

In entrambe le lessie Victor appare rapito dalle parole della Creatura, non può fare a meno di provare compassione e di empatizzare con lei, nonostante i dolori e i lutti di cui è stata causa. Pur essendo consapevole delle possibili conseguenze per l'umanità, non riesce a sottrarsi al senso di colpa e si sente in dovere di garantire alla sua creazione almeno una piccola porzione di felicità. A questo proposito, Mark Mossman fa notare che, prima della decisione finale, la risolutezza di Frankenstein vacilla ancora una volta, poiché “the creature's body, its ‘filthy mass’, is too much in the present and too radically different, it claims too much definition, and cannot be ignored or put aside.”¹⁰⁰ Alla fine delle sue valutazioni, comunque, la forza delle parole del suo interlocutore riesce ad imporsi sulla sua terribile deformità. Scendendo a compromessi con tutto ciò che ha di più caro, Victor decide di concedergli quanto richiesto.

Il dialogo tra la Creatura e De Lacey

Per spiegare la condizione che spinge la Creatura a palesare la propria presenza al vecchio De Lacey, pur con il rischio di essere rifiutata, Patricia Comitini sostiene che “the creature is not a part of any sphere, of any love or familiar relationship.”¹⁰¹ Ed è proprio a partire da

¹⁰⁰ Ivi, p. 179.

¹⁰¹ Comitini. “The Limits of Discourse”, p. 194.

questa affermazione che analizzeremo il dialogo tra la Creatura e De Lacey, indubbiamente uno dei momenti più significativi dell'intero romanzo.

La Creatura cerca incessantemente di soddisfare il desiderio che prova di far parte di un gruppo sociale o familiare basando i propri tentativi sulla forza persuasiva del linguaggio, senza però mai riuscirci davvero. In questo senso la Creatura è dissimile da Walton e Victor, personaggi (auto-)esclusi dalle relazioni sociali. In preda alla sete di conoscenza e mossi dall'irrefrenabile curiosità, Victor e Walton si allontanano dalle proprie famiglie e dagli affetti più cari, rimanendo da soli a fronteggiare le conseguenze delle proprie azioni. Questo isolamento autoimposto è il punto nodale di una *domesticity* che sembra poco solida, se non addirittura in crisi, sin dall'inizio dell'opera di Shelley. Basti pensare a Walton, lontano dalla sorella e da chi possa comprenderlo o a Victor, ostinatamente solo e privo di tutti gli affetti. Anche la Creatura nasce sprovvista di ogni *domestic relation* significativa; vive la sua esistenza nella solitudine e nell'esclusione, agognando però compagnia e comprensione. Secondo Comitini, tutti e tre i personaggi ricercano, sebbene attraverso strade diverse, quelle interazioni umane che sanno di non poter avere. Walton e Victor seguono inclinazioni e ambizioni che considerano più importanti, salvo accorgersi, in seguito, dell'errore commesso. La Creatura, invece, percorre la strada opposta: vive alla continua ricerca di relazioni sociali e vede nel linguaggio l'unico mezzo di inclusione a sua disposizione. La parola per la Creatura è inclusiva e sistematizzante, ovvero, nelle parole di Peter Brooks, "by its very nature it [language] implies the 'chain of existence and events' within which he seeks a place"¹⁰²; proprio il desiderio di far parte di questa catena esistenziale è ciò che la motiva nel suo percorso di apprendimento linguistico e la spinge al colloquio con il vecchio De Lacey.

Quanto la Creatura non considera, però, è che "words cannot always cover the gap between material and abstract"¹⁰³: il linguaggio non è altro che la rappresentazione di relazioni sociali già esistenti. Pertanto egli non può aspirare a guadagnarsi un'identità ed un ruolo definiti grazie all'arte della parola, dal momento che la sua identità di fatto non sussiste. In altre parole, la lezione che la Creatura impara a sue spese è che la lingua può essere utilizzata per *riprodurre* interazioni sociali esistenti, ma non può *crearle ex novo*. Si potrebbe quindi affermare, rifacendosi al pensiero di Mark Mossman, che eloquenza e persuasione vengono usate dalla Creatura "as a tool, a technology, that is intended to be a vehicle to freedom, self-definition, and self-expression."¹⁰⁴ La conclusione a cui giunge Mossman, però, è che proprio come la tecnologia può rivelarsi fallimentare, così anche il tentativo di ridefinizione di sé stesso compiuto dalla Creatura fallisce, costringendola a

102 Brooks. "Godlike Science/Unhallowed Arts", p. 209.

103 Comitini. "The Limits of Discourse", p. 194.

104 Mossman. "Acts of Becoming", p. 180.

scontrarsi con la realtà. Per usare le parole del critico: “it [the creature] attempts to become something else. It fails.”¹⁰⁵

Le lessie diciassette e diciotto riproducono l'intero dialogo tra la Creatura e De Lacey. Di seguito se ne riporta un estratto particolarmente interessante:

I knocked. “Who is there?” said the old man—“Come in.”

I entered; “*Pardon this intrusion*,” said I, “I am a traveller in want of a little rest; you would greatly oblige me, if you would allow me to remain a few minutes before the fire.”

“Enter,” said De Lacey; “and I will try in what manner I can relieve your wants; but, unfortunately, my children are from home, and, as I am blind, I am afraid I shall find it difficult to procure food for you.”

[...] “By your language, stranger, I suppose you are my countryman;—are you French?”

“No; but I was educated by a French family, and understand that language only. I am now going to claim the protection of some friends, whom I sincerely love, and of whose favour I have some hopes.”

“Are these Germans?”

“No, they are French. But let us change the subject. I am an unfortunate and deserted creature; I look around, and I have no relation or friend upon earth. These amiable people to whom I go have never seen me, and know little of me. I am full of fears; for if I fail there, I am an outcast in the world for ever.”

“Do not despair. To be friendless is indeed to be unfortunate; but the hearts of men, when unprejudiced by any obvious self-interest, are full of brotherly love and charity. Rely, therefore, on your hopes; and if these friends are good and amiable, do not despair.” (Shelley, pp. 108-109; mio il corsivo)

Il brano aiuta a comprendere come questo incontro tanto importante per la Creatura in realtà sia destinato a fallire fin dall'inizio. Infatti, ciò che egli non sa—ma che scoprirà presto, in un percorso di *Bildung* disforica—è che l'animo umano sembra per sua natura spinto a rifiutare il Diverso. Non è solo l'aspetto esteriore della Creatura a danneggiarne l'accettazione, ma la sua appartenenza a una specie unica al mondo.

Nonostante la decisione di attendere che il vecchio De Lacey sia solo prima di rivolgergli, “a sensible move which eliminates the risk of undergoing a face-to-face examination”,¹⁰⁶ la

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Parrino. “Signs for speech”, p. 30. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech_Language_Learning_in_Frankenstein.

Creatura commette l'errore di esordire con l'espressione "pardon this intrusion". Se ad una prima lettura queste parole potrebbero semplicemente essere considerate un segno di educazione nei confronti del padrone di casa, in realtà "his first spoken words are a request to be forgiven his 'intrusion', a meta-literary expression which serves not only for his body but also for his speaking, a literal and symbolic intrusion into the human."¹⁰⁷ Il termine *intrusion* può essere infatti inteso a più livelli: l'intrusione fisica della Creatura nell'abitazione del vecchio, quella simbolica che essa fa nel mondo del linguaggio e della comunicazione e infine un'intromissione nel mondo di quell'umano che la rifiuta. Qualunque prospettiva si scelga di seguire, la Creatura fa il suo esordio linguistico chiedendo di essere perdonata: è la Creatura stessa a percepirsi diversa, reietta, lontana dall'identità che sta cercando di guadagnarsi. Possiamo immaginare quanto sia difficile per gli altri concedergli il privilegio dell'inclusione.

Maureen McClane sostiene che gli uomini si distinguono e si giudicano l'un l'altro in base ad etichette ben precise: provenienza, religione, genere, classe sociale e così via. La Creatura non rientra, suo malgrado, in alcuna di queste, ma è comunque costretta a sforzarsi per competere con tali classificazioni. Con la semplice domanda "Are you French?" (Shelley, p. 108), seguita da "Are these [friends] Germans?" (Shelley, p. 108), il vecchio De Lacey cerca di ricollegare lo sconosciuto con/di cui sta parlando a categorie conosciute/conoscibili che gli permetterebbero di adeguare il proprio atteggiamento nei confronti dell'altro. La Creatura, però, non rientra in alcuna di queste categorie: non è francese, né tedesca e non può essere definita in un modo comprensibile: semplicemente non è (importante a questo proposito la ripetizione nella citazione del verbo *to be*). Pertanto, sente la necessità di porre fine a questa indagine conoscitiva invitando l'uomo a cambiare discorso. La mancanza di identità, di informazioni e di riferimenti comuni (quello che potremmo proprio definire il *being*) rende impossibile una comunicazione genuina che possa concludersi con l'integrazione della Creatura nel gruppo familiare dei De Lacey.

L'unica nota positiva di questo incontro cruciale è la sincera cordialità dimostrata dal vecchio. Parrino non a caso cita il concetto di ospitalità assoluta postulato da Jacques Derrida in *Of Hospitality* (2000, ed. or. in francese *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida a répondre*, 1997), notando come De Lacey accetti di ricevere in casa la Creatura, nonostante essa non sia stata invitata e sia sconosciuta. Derrida definisce l'ospitalità incondizionata in questi termini:

The difference, one of the subtle and sometimes ungraspable differences between the foreigner and the absolute other is that the latter cannot have a name or a family name; the absolute or unconditional hospitality I would like to offer him or her presupposes a break with hospitality in the ordinary sense, with conditional hospitality, with the right to or pact of hospitality.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Jacques Derrida. *Of Hospitality*. A cura di Rachel Bowlby. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 24.

La Creatura non necessita dell'ospitalità *condizionata*—un patto che esiste da secoli tra gli uomini—ma di un'ospitalità *assoluta*, quella che si applica in casi particolari e che mette alla prova l'ospite, il quale si trova a dare alloggio all'Ignoto, a qualcuno privo di identità. La Creatura non va intesa semplicemente come il “foreigner”, lo Straniero, bensì, per riprendere la suggestiva espressione di Derrida, come lo “absolute other”, ovvero come la prosopopea (gr. προσωποποιία) dell'Altro.

Al termine del dialogo, con l'arrivo di Felix, Agatha e Safie, la Creatura scopre che il cuore degli uomini può davvero essere “full of brotherly love and charity” (Shelley, p. 109) solo se “unprejudiced” (Shelley, p. 109), come gli aveva anticipato—quasi antifrasticamente—De Lacey. Tradito e deluso dagli unici esseri da cui si aspettava affetto e accettazione, la Creatura è così costretta a ricredersi e a venire a patti con la realtà:

The creature's inability to find a family, home, or position in the Symbolic network, where he can be made sense of by others, or his inability, in the end, to make sense of himself as an individual “human being”, is really an inability of language to fill the gap between the Symbolic and the Real.¹⁰⁹

La suspense e il terrore

In alcune parti del romanzo i suoni concorrono alla creazione della suspense provata dai personaggi, una sensazione di incertezza e inquietudine che tiene sulle spine anche i lettori. In *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* Edmund Burke identifica proprio nel suono una delle possibili cause del Sublime e spiega come i rumori eccessivamente fragorosi possano essere sufficienti da soli a turbare l'anima e a riempirla di Terrore.

Il frastuono di vaste cataratte, di furiosi temporali, del tuono o di colpi di artiglieria suscita nella mente una sensazione grande e terribile. [...] Il grido della folla produce un effetto simile, e con la forza del suono tanto sgomenta e confonde l'immaginazione che, in questo stato di sconcerto e di disordine dell'animo, il più forte temperamento potrà a stento evitare di esserne travolto, e di unirsi al comune clamore e alla comune risoluzione di folla.¹¹⁰

Quelle elencate da Burke sono esperienze ricorrenti nel romanzo di Shelley: conosciamo infatti l'effetto che hanno le urla della folla sulla Creatura, il senso di inferiorità e la preoccupazione provocati nei personaggi dai suoni straordinari della Natura, in partico-

109 Comitini. “The Limits of Discourse”, p. 194.

110 Burke. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, p. 104.

lare i tuoni e il fragore del mare. Non abbiamo ancora parlato, però, della tensione che i personaggi provano quando i suoni e i rumori improvvisi, di cui rimane spesso oscura la fonte, si alternano a istanti di silenzio. A questo proposito è bene riprendere sinteticamente la celebre differenza tra *terror* e *horror* postulata da Ann Radcliffe nel saggio “On the Supernatural in Poetry”. Radcliffe propone una netta distinzione tra Orrore e Terrore:

Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them. [...] And where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?¹¹¹

In seguito anche il critico letterario Devandra Varma ha convenuto con Radcliffe che “the difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse.”¹¹²

Secondo queste definizioni, non verrebbe spontaneo associare *Frankenstein* al filone del *terror-Gothic* in quanto, nella maggior parte dei casi, la paura provata da personaggi viene suscitata dall’aspetto (o dall’evocazione dell’aspetto, nel caso dei lettori) della Creatura—la “realization” di Vandra—piuttosto che dall’oscurità o dall’incertezza, ovvero da una “apprehension” di qualcosa di ignoto. Robert Hume concorda che, come altri autori di *horror-Gothic*, anche Shelley “instead of holding the reader’s attention through suspense or dread they attack him frontally with events that shock or disturb him.”¹¹³ Se, però, in via generale, questa definizione di Hume sembra corretta per quanto riguarda il romanzo di Mary Shelley, è importante notare che *Frankenstein* risulta essere, sempre secondo Hume, un’evoluzione del genere gotico. Nonostante la presenza di azioni concepite per scatenare l’Orrore, vi sono anche passi in cui questo si tramuta nel Terrore ipostatizzato da Radcliffe e Burke.

Le lessie proposte rispecchiano questa differenziazione generica tipica del Gotico. Nella ventitreesima lessia leggiamo:

I felt the *silence*, although I was hardly conscious of its extreme profundity, until my *ear* was suddenly arrested by the paddling of oars near the shore, and a person landed close to my house.
In a few minutes after, I *heard* the creaking of my door, as if some one

111 Ann Radcliffe. “On the Supernatural in Poetry”. *The New Monthly Magazine* (1826): 145-52 p. 149. URL: http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttKayVeronika/radcliffe_sup.pdf.

112 Devendra P. Varma. *The Gothic Flame*. New York, Russell & Russell, 1966. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459811/page/n35/mode/2up>.

113 Robert Hume. “Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel”. *PMLA* 84 (1969): 282-90. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/hume.html>.

endeavoured to open it softly. I trembled from head to foot; I *felt* a presentiment of who it was, and wished to rouse one of the peasants who dwelt in a cottage not far from mine; but I was overcome by the sensation of helplessness, so often felt in frightful dreams, when you in vain endeavour to fly from an impending danger, and was rooted to the spot. Presently I *heard* the *sound* of footsteps along the passage; the door opened, and the wretch whom I dreaded *appeared*. (Shelley, p. 139; mio il corsivo)

E nella ventiquattresima:

But I discovered no trace of him, and was beginning to conjecture that some fortunate chance had intervened to prevent the execution of his menaces; when suddenly I *heard* a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I *heard* it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fibre was suspended; I could *feel* the blood trickling in my veins, and tingling in the extremities of my limbs. This state lasted but for an instant; the *scream* was repeated, and I rushed into the room. (Shelley, p. 165; mio il corsivo)

In entrambe le citazioni, la suspense non si fonda sul senso della vista, collegato all'apparizione di qualcosa/qualcuno di orribile (come dimostra la *Spannung* della prima citazione, che si chiude solo con il richiamo all'occhio di "to appear"), bensì sull'udito e sul presentimento (espressi invece da "to feel") di ciò che potrebbe accadere o essere accaduto, ma di cui non si ha certezza. (Si pensi, in ambito a noi più noto, all'uso che i film dell'orrore fanno di stratagemmi narrativi simili, legati a sinistri scricchiolii, urla in lontananza, fruscii appena percepibili, ma comunque chiaramente esistenti all'orecchio sempre più vigile dello spettatore.) L'ansia (sonora) provata da Victor è trasmessa direttamente al lettore che avverte, da una parte, di dover continuare la lettura per scoprire se dietro quei suoni misteriosi si nasconde la Creatura e, dall'altra, forse di dover brevemente riporre il romanzo per tenere sotto controllo l'ansia causatagli da questa suspense.

Le figure femminili: Elizabeth e la parola

Nel romanzo di Shelley le figure femminili sono costantemente relegate nel silenzio, schiacciate ed appiattite dal discorso maschile, vittime di un assoggettamento verbale e decisionale che non può che condurle verso un destino infausto. Le donne di Shelley vivono catastrofi e lutti che ne mettono ancor più in risalto la passività. Riflettendo su questa scelta autoriale, James Davis rileva come possa risultare singolare per la figlia della famo-

sa femminista, Mary Wollstonecraft, porre attenzione minima sui personaggi femminili, concentrandosi invece su quelli maschili, che sono poi i narratori, nonché i veri attori dell'intera vicenda. Secondo Davis, però, questa maggiore considerazione per gli uomini non sarebbe altro che un modo per affrontare tematiche femminili e femministe da una prospettiva affatto nuova. I tre narratori della storia—Walton, Frankenstein e la Creatura—privano le donne della voce e della capacità espressiva attraverso azioni e parole. Così facendo, limitano la presenza dell'elemento femminile nel romanzo ma, allo stesso tempo, ne diventano in un certo qual senso i “portatori sani”, acquisendo per proprietà transitiva varie delle caratteristiche solitamente attribuite all'altro sesso: l'amore per le arti e l'istinto ad assistere il prossimo dimostrati da Clerval; il bisogno di qualcuno con cui condividere i propri pensieri e le proprie vicissitudini espresso di Walton; la capacità di Victor di creare la vita attraverso l'avanzamento scientifico. Questo sovvertimento del maschile e del femminile ha anche delle conseguenze simboliche: se, da una parte, gli uomini riescono ad imporsi sulle donne, costringendole al silenzio e all'impotenza, dall'altra, il loro fallimento evidenzia le conseguenze infauste di un atteggiamento misogino e misantropico.¹¹⁴

In questo contesto di mascolinità prevalente, seppur contestata, Elizabeth è l'unico personaggio femminile che prova a distaccarsi (anche se invano) dall'idea di donna passiva e debole. Tale modello è riconducibile al celebre concetto vittoriano dello *angel of the house*, il cosiddetto angelo del focolare, una costruzione ideologica che riprende il titolo della poesia *The Angel in the House* di Coventry Patmore (1854), a indicare un simulacro di donna ideale portatrice di caratteristiche come passività, grazia, purezza e, soprattutto, sottomissione all'uomo.¹¹⁵ Pur essendo questa definizione successiva all'opera di Mary Shelley (e Virginia Woolf su accani in modo particolare alla decostruzione di questo stereotipo),¹¹⁶ le donne del romanzo potrebbero essere comunque rimandate ad essa, in quanto rappresentate come esseri devoti, silenziosi, perennemente attenti a non oltrepassare il limite della vita domestica che per loro è stato tracciato. L'unica eccezione, per quanto fallimentare, a questa regola soffocante è appunto quella di Elizabeth, la quale, come fa notare Davis, in ben due occasioni (ovvero nelle due lettere che invia a Victor a Ingolstadt) si libera dalla perenne mediazione maschile, riuscendo ad esprimersi brevemente in prima persona. Non si può a questo proposito fare a meno di tracciare un parallelismo mentale con le epistole mancanti di Mrs Saville.

114 James Davis. “*Frankenstein* and the Subversion of the Masculine Voice”. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 21, 3 (1992): 307-22. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/davis.html>.

115 Mary Poovey. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 134.

116 Ad esempio, in “Professions for Women”, un celeberrimo saggio del 1931, Woolf si dichiarò colpevole di voler uccidere questa figura di falsa rispettabilità, così soffocante per ogni scrittrice. E con impareggiabile gusto e la consueta irriverenza, Woolf ne confessa l'omicidio: “it was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her”. Sono disponibili molte versioni online di questo famoso saggio, tra cui <http://www.sfu.ca/~scheel/english338/Professions.htm>.

Torniamo però a Davis:

With the exception of two letters from Victor's fiancée, Elizabeth, no written text authored by a female character is presented in the work without a male intermediary, and except for brief passages of quoted dialogue, most of the women's verbal comments are summarized or paraphrased by a male author. The men, however, are permitted whole, uninterrupted passages of narration.¹¹⁷

Sebbene il personaggio di Elizabeth venga descritto dettagliatamente e partecipi in alcune occasioni al dialogo, oltre che nelle lettere a Victor vi è un ulteriore momento dell'opera in cui alla ragazza viene concessa l'importanza e l'eloquenza riservate alle figure maschili. Mi riferisco alla settima e all'ottava lessia, che riportano l'episodio del processo e della condanna di Justine Moritz. Mentre la settima lessia descrive il ritorno di Frankenstein nella casa di famiglia e il colloquio con il fratello Ernest, dal quale apprende l'accusa mossa contro Justine, nell'ottava si può leggere l'arringa di Elizabeth per cercare di salvare la giovane cameriera. Kate Ferguson Ellis afferma non a caso che "her [di Elizabeth] most dramatic public act is her attempt to save Justine",¹¹⁸ confermando come questo sia probabilmente il momento più importante della vita della giovane.

Leggendo la perorazione risulta chiaro che Elizabeth sta tentando con tutte le sue forze di persuadere la giuria ad assolvere Justine, facendo riferimento alle buone azioni della ragazza, alla fiducia e alla stima che le legano e a quel comportamento inappuntabile che, sempre secondo Lavenza, avrebbe potuto suscitare ammirazione in chiunque l'avesse conosciuta. Il fatto che Elizabeth si senta in dovere di far appello alle maniere di Justine Moritz è molto significativo, considerando che nel romanzo sono vari i personaggi che vengono caratterizzati solo attraverso i comportamenti, senza che abbiano bisogno (o possibilità) di parlare.¹¹⁹ Malgrado gli sforzi, comunque, Elizabeth non riesce a far altro che mettere in mostra la propria bontà d'animo e la fiducia che ripone in Justine e in tutto quel genere umano che la deluderà di lì a poco. Al termine del discorso, ottiene soltanto "a murmur of approbation" (Shelley, p. 64), certo non abbastanza per riuscire a salvare una vita. Come ci fa notare Ferguson Ellis, la dolcezza femminile delle parole di Elizabeth è in grado di ammaliare il cuore degli uomini e di muovere gli ascoltatori, ma non può in alcun modo convincere una giuria. Lavenza, in ultima analisi, è priva di quell'eloquenza che riesce a persuadere solo se associata a autorità e potere.

117 Davis. "Frankenstein and the Subversion". URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/davis.html>.

118 Kate Ferguson Ellis. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana, University of Illinois Press, 1989, p. 191.

119 James R. Kincaid. "Words Cannot Express: Frankenstein's Tripping on the Tongue". *Novel: A Forum on Fiction* 24 (1990): 26-47. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/kincaid.html>.

Elizabeth ricopre un ruolo di rilievo rispetto alle altre figure femminili del romanzo, essendo l'unica a poter esprimere in varie occasioni la propria opinione. Allo stesso tempo però, è anche quella che paga il prezzo maggiore al meccanismo di soppressione del femminile attuato in *Frankenstein*. Non è semplicemente costretta al silenzio, come avviene a Margaret Saville; né viene uccisa, come tocca a Justine, per l'errore di un sistema legale che si trova a criticare; neppure perde la vita a causa di una malattia fatale, come invece accade a sua madre adottiva, Caroline Beaufort e, prima ancora, a quella naturale. "Elizabeth, whose compassionate and articulate voice is heard, but rendered ineffectual and who is also doomed to be martyred on the altar of the knightly quest for scientific glory"¹²⁰ viene invece uccisa dalla Creatura, dalla progenie (e dall'ombra lunga) proprio del compagno che ama.

La scienza in *Frankenstein*

Anne K. Mellor individua i tre criteri che definiscono il genere della *science fiction*, di cui ritiene che *Frankenstein* faccia parte:

Science fiction is a genre that is grounded on valid scientific research; gives a persuasive prediction of what science might be able to accomplish in the foreseeable future; and offers a humanistic critique of either specific technological inventions or the very nature of scientific thinking.¹²¹

Secondo Mellor, Mary Shelley immagina le possibili conseguenze di una scienza e un avanzamento tecnologico insensibili alle regole morali, legate ad un utilizzo sbagliato delle nuove conoscenze acquisite. A questo proposito, Mellor distingue tra *good science* e *bad science*, definendo la prima "the detailed and reverent description of the workings of nature"¹²² e la seconda "the hubristic manipulation of the forces of nature to serve man's private ends."¹²³ È possibile ipotizzare che Shelley costruisca il proprio romanzo come una critica al metodo scientifico del suo tempo proprio per mezzo della *bad science*, nella definizione di Mellor, immaginando uno scienziato alienato dalla società, immerso in un

120 Leila Silvana May. "Sibling Revelry in Mary Shelley's *Frankenstein*". *Studies in English Literature* 35 (1995): 669-85. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/may.html#5>.

121 Anne K. Mellor. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York, Routledge, 1988, p. 107. Per una panoramica dettagliata della relazione tra *Frankenstein* e la *science fiction*, Gino Roncaglia, "Frankenstein and Science Fiction". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 33-49.

122 Anne K. Mellor. "A Feminist Critique of Science". In *One Culture: Essays in Science and Literature*. A cura di George Levine e Alan Rauch. Madison, University of Wisconsin Press, 1987, p. 297.

123 Ibidem.

delirio scientifico attraverso il quale cerca di celare e rimuovere tutta la propria inadeguatezza emotiva e forse anche sessuale.

U.C. Knoepfelmacher nell'appendice a *The Endurance of Frankenstein* afferma che "science in Frankenstein is, of course, pseudo-science":¹²⁴ pur essendo un discorso centrale del romanzo, la scienza infatti non è descritta con la minuzia di particolari necessaria per accreditare l'opera dal punto di vista scientifico. Nel Capitolo iii del Volume I ripercorriamo i passi di Frankenstein tra cimiteri e ossari; nel capitolo successivo assistiamo alla creazione; rimane evidente però la mancanza di una trattazione sistematica delle metodologie e delle ricerche di Victor utili a comprendere come sia stato possibile assemblare e dare vita alla Creatura.¹²⁵ L'unico riferimento preciso al processo scientifico/creativo di Victor si trova all'inizio del Capitolo iv del Volume I, nella sesta lessia:

With an anxiety that almost amounted to agony, I gathered the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. (Shelley, p. 38)

Come ci fa notare Stuart Curran, la non meglio definita "spark of being" (Shelley, p. 38) citata dallo scienziato potrebbe essere un riferimento agli studi condotti da Luigi Galvani.¹²⁶ Infatti, sappiamo bene che gli esperimenti di Galvani, insieme a quelli di Aldini e agli studi di Erasmus Darwin ed Humphry Davy, sono una parte fondamentale del contesto scientifico e culturale in cui il capolavoro di Shelley va a inserirsi. Tuttavia, nonostante la scienza occupi un ruolo centrale nel romanzo, essa rimane solo parte del *background* culturale e non lo tramuta in un trattato scientifico.

Le parole del Professor Waldman

Nel secondo capitolo del romanzo, Victor racconta il suo arrivo all'Università di Ingolstadt e parla delle prime lezioni a cui assiste, grazie alle quali decide di intraprendere quel viaggio di conoscenza che lo porterà alla creazione. La quarta lessia è un estratto proprio da questo capitolo, dedicato all'incontro di Victor con il Professor Waldman, l'accademico che lo ispirerà con le proprie parole. Prima di passare al discorso di Waldman, però, rifacendomi nuovamente al pensiero di Kincaid sulla funzione delle maniere e dei comportamenti nel romanzo, credo che sia opportuno citare la descrizione che Victor dà dello scienziato, partendo dalla sua "air of frankness" (Shelley, p. 32), tutti tratti caratteriali e

124 U.C. Knoepfelmacher. "Appendix: 'Face to Face'. Of Man-Apes, Monsters, and Readers". In *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine e U.C. Knoepfelmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, p. 317.

125 Due estratti dei capitoli citati sono riportati come quinta e sesta lessia.

126 Si rimanda per questo alle pagine 35-36.

fisici (se non addirittura fisiognomici) che potrebbero rappresentare già degli indizi del peso che verrà riservato a questo personaggio.

He appeared about fifty years of age, but with an aspect expressive of the greatest benevolence [...] his person was short but remarkably erect and his voice the sweetest I had ever heard [...] his manners in private were even more mild and attractive than in public; for there was a certain dignity in his mien during his lecture, which in his own house was replaced by the greatest affability and kindness. (Shelley, pp. 30-31; mio il corsivo)

Anche se “airs and manners, the delicate reading of fragile non-verbal signals, seem more appropriate to a Jane Austen novel than to violence and horror”,¹²⁷ il valore che essi hanno in alcuni momenti della narrazione è innegabile e contribuisce ad ampliare il discorso della comunicazione al linguaggio non-verbale, inclusi quei gesti e quegli atteggiamenti che risultano fondamentali per comprendere alcuni personaggi. La dolcezza quasi ipnotica della voce di Waldman ad esempio rafforza un quadro gestico e prossemico di eguale gradevolezza e venerabilità, anticipando fin da questo primo incontro l'autorevolezza e l'influenza che questo personaggio avrà sull'allievo.

Tornando adesso al linguaggio verbale, pare opportuno rileggere il discorso pronunciato da Waldman, poiché sono proprio queste le parole che segneranno il destino dell'allievo, indirizzandolo nei suoi studi ed incoraggiandone le inclinazioni.

“The ancient teachers of this science,” said he, “promised impossibilities, and performed nothing. The modern masters promise very little; they know that metals cannot be transmuted, and that the elixir of life is a chimera. But these philosophers, whose hands seem only made to dabble in dirt, and their eyes to pore over the microscope or crucible, have indeed performed miracles. They penetrate into the recesses of nature, and shew 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. They have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunders of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows.” (Shelley, p. 30)

Secondo Mellor, l'apologia scientifica del professore sarebbe stata ispirata, da un lato, dagli studi di Humphry Davy (1778-1829) e, dall'altro, da quelli di Francis Bacon (1561-1626). In particolare, la prima parte del discorso (quella in cui Waldman ripercorre la sto-

127 Kincaid. “Words Cannot Express”, pp. 26-47. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/kincaid.html>.

ria della chimica, presenta una visione generale delle scienze ed elogia gli antichi scienziati e studiosi per le loro scoperte) sarebbe indebitata al libro di Davy, *Elements of Chemical Philosophy* (1812), che i coniugi Shelley avevano acquistato e che potrebbe essere anche citato nei diari di Mary Shelley.¹²⁸ Per quanto riguarda Francis Bacon, invece, Mellor fa riferimento alla sua visione della natura come una “passive female who can be penetrated in order to satisfy male desire.”¹²⁹ Questa concezione scientifica, così contestabile al giorno d’oggi, è ripresa quasi verbatim nelle parole di Waldman, a lungo oggetto di diatribe tra i critici contemporanei, soprattutto per quanto riguarda le connotazioni discutibili del verbo “to penetrate”: gli scienziati “penetrate into the recesses of nature, and shew how *she* works in her hiding places.” Secondo questa visione androcentrica e antropocentrica la Natura (femminile, come indicato dal pronome personale *she*) non è più una Madre/Donna da rispettare e omaggiare come una benevola creatrice, ma piuttosto un possesso, un oggetto da invadere e sottomettere. Questo processo di accrescimento scientifico (si preferisce usare questo termine neutro, non potendo ovviamente definire tale percorso un “progresso”) diventa un tentativo di acquisire potere—sulla Natura, sulla donna e sul processo riproduttivo. Quel potere promesso proprio dalla dolce voce di Waldman: “they [the scientists] have acquired new and almost unlimited powers” (Shelley, p. 30).¹³⁰

Bride-to-be

L’ultima lessia della sezione scientifica è la ventiduesima, ove assistiamo alla distruzione della seconda Creatura di Victor sotto lo sguardo incredulo della prima. La scena avviene

128 Mellor, *Shelley*, p. 91. L’autrice afferma: “this may be the book listed in Mary’s Journal on 29, 30 October, 2 and 4 November 1816, where Mary notes that she ‘read Davy’s Chemistry with Shelley’ and then alone.”

129 Ivi, p. 111.

130 Per l’armonia tra uomo e Natura nel Romanticismo, Chris Washington, *Romantic Revelations: Visions of Post-Apocalyptic Life and Hope in the Anthropocene*. Toronto, University of Toronto Press, 2019. Per una visione critica complessiva che abbraccia anche gli Shelley, si veda, a cura di Dewey W. Hall, *Romantic Ecocriticism. Origins and Legacies*. Lanham, Lexington Books, 2016. I docenti interessati a corroborare l’analisi testuale con dei riferimenti contestuali potrebbero indirizzare la classe a uno studio del pittore Joseph Mallord William Turner (1775–1851), figura centrale del Romanticismo europeo ed eccellente testimone della relazione emotiva uomo-Natura nel periodo. I paesaggi alpini di Turner rappresentano montagne, ghiacciai, viste sublimi, raffigurati principalmente con colori cupi, quasi a trasferire visivamente il tumulto e l’instabilità politica di quelle regioni. I paesaggi marini successivi—quasi astratti nella loro composizione e caratterizzati da contrasti estremi luce-ombra, topografie drammatiche e pennellate vigorose—proiettano sulla Natura gli stati d’animo umani e il sentimento di Sublime che tali viste immense risvegliano nell’animo. Di particolare interesse all’interno di un percorso didattico dedicato a *Frankenstein* risulta l’associazione dei paesaggi naturali alle altre tele di Turner che illustrano i cambiamenti tecnologici del tempo, ad esempio paesaggi con navi e treni a vapore, capaci di anticipare l’arrivo imminente della società industriale di metà secolo e di preconizzare un nuovo Sublime epocale, questa volta legato alla macchina e alle invenzioni umane. Sul web sono disponibili molte pagine in accesso libero, legate in primis ai musei dove sono esposte le opere di Turner (iniziando dalla Tate Gallery di Londra), utili per indirizzare le ricerche individuali degli studenti. Per i discorsi della tecnica in *Frankenstein*, si veda in questo stesso volume anche il contributo di Alberta Boschi, *Suoni e silenzi. Quello che le immagini (non) raccontano*.

in un laboratorio rudimentale nelle isole Orcadi ed è fondamentale per quanto riguarda la moralità (o meno) della scienza e la ricerca volta al bene comune. Diana Reese, tra gli altri, dichiara che quanto Frankenstein confida a Walton della sua scoperta non è altro che “a waking reverie concerning the consequences of his work.”¹³¹ Dapprima Victor espone con preoccupazione le probabili conseguenze nefaste delle sue azioni future; la seconda parte del suo ragionamento pare invece riassumere la critica di Shelley nei confronti di quella che abbiamo definito la “scienza cattiva.” Frankenstein dichiara di avere temuto che questa seconda creatura si sarebbe rivelata diecimila volte più cattiva della prima, che non avrebbe voluto sottostare ad un patto stretto precedentemente alla sua creazione e, anzi, avrebbe potuto respingere la sua controparte maschile. Ovvero—ed ancor peggio dal suo punto di vista—la seconda creatura avrebbe potuto accettare la prima, mettendo al mondo una “race of devils” (Shelley, p. 138) attraverso l’unione con il suo simile. Dietro le giustificazioni di Victor, però, si nasconde una consapevolezza ancor più grande, taciuta fino alla fine del discorso, prima dell’apparizione della Creatura. Questo arrivo precede e provoca immediatamente la distruzione di quell’essere che, sulla scia dell’immaginazione distorta di Victor, chiameremo la *bride-to-be*.

Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? I had before been moved by the sophisms of the being I had created; I had been struck senseless by his fiendish threats: but now, for the first time, the wickedness of my promise burst upon me; I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race. (Shelley, p. 138)

Secondo Reese “whereas the first monster came to being almost as the result of an unconscious impetus (the deep, single chord struck by Professor Waldman’s enunciations), the second is a tedious and minutely real bit of handiwork.”¹³² In effetti, a questo punto Victor non è più uno scienziato alle prime armi, guidato esclusivamente dall’ardente desiderio di conoscenza; al contrario, egli ha già costruito una Creatura e, di conseguenza, adesso conduce questo secondo compito con spirito certamente diverso, probabilmente più consapevole. Questa maggiore consapevolezza gli permette forse di rendersi conto dell’immoralità delle sue scelte, ma al contempo lo costringe a esplicitarne delle conseguenze destinate a diventare per lui sempre più angoscianti. Adesso Victor Frankenstein non è più un creatore, ma è stato ridimensionato a un mero strumento di creazione, guidato dalla volontà della Creatura. (Impossibile non percepire il contrappasso ironico a cui

¹³¹ Reese. “A Troubled Legacy”, p. 62.

¹³² Reese. “A Troubled Legacy”, pp. 61-62.

viene qui condannato Victor.) Il senso di colpa che l'essere riesce ad instillare nel suo artefice rovescia le parti e fa sì che ora sia la Creatura a decidere del destino del creatore, talonandolo stretto per controllare che mantenga la sua promessa (con un interessante *flip* linguistico, la Creatura rimarca come chi era una volta *Master* adesso sia diventato *slave*).

La razionalità e la coercizione che muovono il secondo processo creativo, però, permettono a Victor di liberarsi dal controllo della Creatura e di tenere testa, forse per la prima volta, alla curiosità coatta che lo ha da sempre guidato nelle sue speculazioni scientifiche. Pur sapendo già come assemblare un corpo, questa volta Frankenstein si trova di fronte alla costruzione di un essere di sesso femminile—diverso da quello già creato e, soprattutto, da lui stesso. Oltre che da una promessa, il cammino della seconda creazione è pertanto guidato dalla curiosità nei confronti del corpo femminile e forse dal terrore per quello che questo corpo potrebbe fare una volta arrivato in natura. Così, prima di iniziare il nuovo progetto, Frankenstein sostiene di doversi recare in Inghilterra per incontrare uno studioso dotato di non meglio specificate conoscenze che a lui mancano per portare a compimento l'impresa. A questo proposito, Leila Silvana May immagina che questo anonimo scienziato inglese debba fornire a Victor informazioni sul funzionamento dell'organismo femminile, in particolare dell'apparato riproduttivo:

Victor clearly knows how to make a successful monster—he has just done so. What kind of knowledge would he lack in his quest to make another? Shelley does not tell us, but the deduction is simple: what Victor lacks is the knowledge of female sexual anatomy.¹³³

Questa volta, però, davanti alla possibilità di dar vita ad una seconda creatura—sovertendo ancora una volta le regole della Natura ed inoltre creando qualcosa in grado a sua volta di creare—Frankenstein decide di tirarsi indietro. Forse ha imparato dai propri errori, anche se troppo tardi. O forse il timore (o la repulsione) per l'ignoto femminile/riproduttivo è tale che anche la sua insaziabile curiosità non può che desistere.

Le ultime righe della ventiduesima lessia presentano un'ulteriore riflessione di Victor:

The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a *howl* of devilish despair and revenge, withdrew. (Shelley, p. 139; mio il corsivo)

Siamo qui nella seconda parte del romanzo. A questo punto la Creatura ha dimostrato ampiamente le proprie capacità retoriche, ma quando vede il suo più grande sogno infrangersi non può fare altro che regredire e reagire in maniera animalesca attraverso

133 May, "Sibling Revelry", p. 676. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/may.html#5>.

un “howl of devilish despair and revenge” (Shelley, p. 139).¹³⁴ Le reazioni della Creatura hanno di frequente un accompagnamento sonoro, questo ormai lo abbiamo imparato, ma qui, di fronte al fallimento della sua impareggiabile eloquenza, “the only real control that the creature is able to achieve is not through the rhetoric of understanding or empathy, but rather through its threats and eventual acts of physical violence.”¹³⁵ Queste reazioni istintive e brutali, però, non fanno che accomunare la Creatura a tutti gli altri personaggi della storia e, quindi, paradossalmente è proprio questo “howl”—latrato di tormento e gemito ringhioso al tempo stesso—a conferirle definitivamente quell’umanità che le era sempre stata negata.

The non-linguistic manifestations of language the Creature unfolds
are not evidence of his regression but rather of his becoming a subject.
Significantly, as he confronts the humans and experiences their reactions,
the Creature becomes more human.¹³⁶

Ed è proprio in questo suo ritrovarsi inarticolato e feroce nel momento della disperazione per la distruzione della compagna che la Creatura può trovare la conferma definitiva della sua tanto agognata umanità.

134 Il termine *howl* ha sia il significato di “urlo” emesso da uomini che quello di “ululato” emesso da animali. Sta quindi al lettore decidere a quale sfera biologica ricollegarlo. In classe si può portare l’attenzione su questa polisemia, usata in riferimento non solo ad animali ed esseri umani, ma anche a fenomeni naturali (ad esempio, *the howling of the wind*). Il termine scelto da Shelley riassume le molteplici associazioni che caratterizzano la Creatura e può incoraggiare la discussione sulla sua ontologia che è promossa anche da altre lessie. URL: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/howl>.

135 Mossman. “Acts of Becoming”, p. 179.

136 Parrino. “Signs for Speech:”, p. 32. URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech._Language_Learning_in_Frankenstein.

Frankenread@DISTU

Il volumetto della giornata

FRANKENREADS

An international celebration of the 200th anniversary of
Mary Shelley's *Frankenstein* for Halloween 2018



Join a global community of over 300 partners in more than 30
countries to celebrate Mary Shelley's *Frankenstein* during

Frankenread@distu, October 31 2018

9 am - 6 pm

#frankenreadDISTU

@UnitusDistu



NATIONAL ENDOWMENT FOR THE
Humanities



WeDISTU

KSAA

KEATS-SHELLEY
ASSOCIATION
OF AMERICA



Frankenstein;

or, the Modern Prometheus

Mary Shelley



Excerpts from the 1818 edition

Contents

List of Readers	125
Music	126
Excerpts from <i>The Journals of Mary Shelley, 1814-1844</i>	
Adapted by Francesca Saggini	127

MUSIC

Frankenstein 1818

1 . Volume I, Letter I	132
2 . Volume I, Letter IV	133
3 . Volume I, Letter IV	134
4 . Volume I, Chapter II	134
5 . Volume I, Chapter III	136
6 . Volume I, Chapter IV	137
7 . Volume I, Chapter VI	138
8 . Volume I, Chapter VII	139

MUSIC

9 . Volume II, Chapter II	140
10 . Volume II, Chapter II	141
11 . Volume II, Chapter III	142
12 . Volume II, Chapter III	143
13 . Volume II, Chapter III	145
14 . Volume II, Chapter IV	146
15 . Volume II, Chapter V	147
16 . Volume II, Chapter V	148
17 . Volume II, Chapter VII	149
18 . Volume II, Chapter VII	150
19 . Volume II, Chapter VIII	151
20 . Volume II, Chapter IX	153
21 . Volume II, Chapter IX	154

MUSIC

22 . Volume III, Chapter III	155
23 . Volume III, Chapter III	156
24 . Volume III, Chapter VI	157
25 . Walton, in continuation	158
26 . Walton, in continuation	159

27 . Walton, in continuation	161
28 . Walton, in continuation	162
29 . Walton, in continuation	163
30 . Walton, in continuation	164

MUSIC

BIBLIOGRAPHY	166
TRADUZIONI ITALIANE DI <i>FRANKENSTEIN</i>	
A cura di Alberta Boschi	166

List of Readers

Arianna Albanesi	Ilaria Melaragni
Gianluca Aquilani	Valeria Menghini
Dario Baldini	Benedetta Morucci
Alessandra Baroncini	Noemi Morucci
Laura Bellavia	Annalisa Mura
Viola Biondi	Chiara Patrizi
Federico Calamanti	Fulvio Pellini
Federica Casa	Irene Pellini
Elisa Celestini	Giulia Poveromo
Virginia Corbi	Valeria Raggi
Chiara Danna	Andrea Raso
Chiara Denittis	Elisa Rosella
Martina Dogot	Bianca Ruggero
Melissa Elefante	Francesca Saggini
Gaia Faleschini	Beatrice Sapio
Giordana Feroce	Eleonora Saso
Flavia Fortuna	Giulia Scheller
Paola Irene Galli Mastrodonato	Alessandra Serra
Thomas Garside	Sabrina Stella
Giacomo Giannasi	Irene Torquati
Madalina Lungu	Alice Adriana Vean
Martina Luongo	Marta Zingoni

Music

Grateful thanks to the following

Gianluigi Barzellotti

Saverio Beccaccioli

Andrea Camilli

Francesco Camporotondo

Anita Capuzzi

Giuseppe Maria Ceccarini

Stefano Gnesi

Isaias Calderon Marroquin

Alessio Saleppico

Giorgio Tacconi

Luca Tomarchio

Liceo delle Scienze Umane e Musicali ‘Santa Rosa da Viterbo’

**Excerpts from *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*
[adapted by Francesca Saggini]**

Journal

1816

Begun July 21 – 1816

Wednesday 24th [July]

Today is rainy therefore we cannot go to Col du Baume – About ten the weather ap[p]ears clearing up – Shelley and I begin our journey to Montanverd – Nothing can be more desolate than the ascent of [this] mountain – the trees in many places have been torn away by av[a]lanches and some half leaning over others intermingled with stones present the appearance of vast & dreadful isolation – It began to rain almost as soon as we left our inn – when [we] had mounted considerably we turned to look on the scene – a dense white mist covered the vale & [the] tops of the scat[t]ered pines peeping above were the only objects that presented themselves – the rain continued in t[o]rrents – we were wetted to the skin so than when [we] [had] ascended more than half way we resolved to turn back – [. . .]

We arrived wet to the skin – I read nouvelle nouvelles [sic] and write my story – Shelley writes part of letters

Thursday 25th

This day promises to be fine & we set out at nine for Montanvert [. . .] Beaucoup de Monde go also – we get to the top at twelve and beheld le [M]er de Glace. This is the most desolate place in the world – iced mountains surround it – no [sign] of vegetation appears except on the place from which [we] view the scene – we went on the ice – It is traversed by irregular crevices whose sides of ice appear blue while the surface is of dirty white – We dine on the mountain – the air is very cold yet many flowers grow here & among other[s] the rhododendron or Rose of the Alps in great profusion – We descend leisurely – Shelley goes to see the mine of Amianthe but finds nothing worth seeing-

We arrive at the inn at six fatigued by our day[']s journey but pleased and astonish[ed] by the world of ice that was opened to our view –

Friday 26[th]

We determine to return today as it rained – We return the same way [by] which [we] had before come but the valley through which we passed appeared to me a thousand times more beautiful than before. [. . .] I talked with the guide abou[t] the manner of living in the country – the women do almost all the work such as reaping[,] making hay &c – the

men serve for guides in the summer which is lucrative [. . .] in the autumn they hunt the Chamois – an occupation they delight in [. . .] – in winter they hunt hares, foxes, marmots & wolves [. . .]

In the winter many of the men go to Paris and hire themselves as porters at hotels &c – for the winter here is a starving kind of thing – they can gain little or no money during the whole course of it – they enjoy however the benefit here of cheap firing which in this cold place must [be] inestimable — what indeed would they do if joined to their poor fare they had to struggle with the severities of the seasons.

Napoleon was no great favourite here & they are indifferent about [any] government.

Monday 12[th] [August]

Write my story and translate – [. . .]

Thursday 15th

Go out in the boat little way with Shelley but it is stormy and we soon return – a rainy day – finish the 5th book of [Quintus] Curtius & write – [. . .]

Sunday 18 [th]

Talk with Shelley and write – read Curtius – Shelley read Plutarch in Greek [. . .]

Monday 19[th]

Finish [Madame de Genlis'] *Les voix téméraires* – write and read [Jean Antoine du Cerceau's] *Conjuration de Nicolas Gabrini, dit de Rienzi [tyran de Rome]* — [. . .] S[helley] reads Plutarch

Tuesday 20[th]

Read Curtius – write – [. . .] S[helley] reads Plutarch

Wednesday 21st

Shelley & I talk about my story – finish [Benedikte Naubert's] *Hermann von Unna* and write – Shelley reads [John] Milton – [. . .]

Thursday 22nd

Write and then go to the town with Shelley to see the cimetière – [. . .] Shelley reads Milton

Friday 20th [September]

Walk to the fisherman's cliff & Med[menham] Abbey – return about four – finish the letters of [J. J. Rousseau's] *Emile* and read part of [Samuel Richardson's] *Clarissa Harlowe*

Saturday 22nd

[Thomas Peacock] and Shelley walk out. [R]ead Vol. VII of *Clarissa* – Shelley reads the letters of Emile

Monday 28th [October]

[A] drawing lesson – Read the Introduction to [Sir Humphrey Davis's] *Elements of Chemical Philosophy* – write. [. . .]

Tuesday 29th

Draw. Read Davy's *Chemistry* with Shelley – [. . .]

Wednesday 30th

Read Davy's *chemistry* [. . .]

Saturday 16th [November]

[D]raw, write – read old voyages. [. . .] Shelley reads 2nd book of [Milton's] *Paradise Lost*. S[helley] reads [John] Locke.

Sunday 17th

[D]raw – write – read Locke and Curtius. S[helley] reads Plutarch and Locke. He reads *Paradise Lost* aloud in the evening – I work.

Monday 18th

Drawing lesson – write — & read Locke – Shelley walks with Clare [n.d.c. Claire Clairmont, Mary Shelley's step-sister] – reads Locke and Plutarch – read Curt[ius'] work in the evening – S[helley] reads *Paradise Lost* aloud.

Tuesday 19th

Walk to the higher crescent to see the eclipse but it is too cloudy [. . .] – work. Shelley reads Locke, Plutarch, & *Paradise Lost* aloud. [. . .]

Friday 22nd

[. . .] S[helley] reads Locke and Curt[ius] — & finishes *Paradise Lost* – reads [Samuel Richardson's] *Pamela* aloud

Friday 29th

Write – read Locke & walk – after dinner read some Livy [. . .]. Shelley reads [William Godwin's *Enquiry Concerning*] *Political Justice* [and its *Influence on Morals and Happi-*

ness] & the 21st chapt[er] of [Edward] Gibbon[']s The History of the Decline and Fall of the Roman Empire] aloud – read Pamela

Saturday 7th [December]

Walk – write – Read [Mary Wollstonecraft's A Vindication of the] Rights of Woman – Opuscula of Cicero – read Lucian & work – draw

Monday 9th

Drawing Lesson [. . .] – Write – Finish the Rights of Woman – begin [Lord] Chesterfield's Letters to his Son – [. . .]

Sunday 15th

Draw – A letter from [Thomas] Hookman with news of the death of H[arriet] S[helley] – walk out with S[helley]. He goes to town after dinner – read Chesterfield.

Monday 16th

I have omitted writing my journal for some time – Shelley goes to London & returns — I go with him – spend time between the Leigh Hunts and the Godwins – a marriage takes place on the 29th – draw – read Lord Chesterfield and Locke

FRANKENSTEIN ;
OR,
THE MODERN PROMETHEUS.

IN THREE VOLUMES.

Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me man ? Did I solicit thee
From darkness to promote me ?—

PARADISE LOST.

VOL. I.

London :

PRINTED FOR

LACKINGTON, HUGHES, HARDING, MAJOR, & JONES,
FINSBURY SQUARE.

1818.

1 . Volume I, Letter I

To Mrs. SAVILLE, England.

St. Petersburg, Dec. 11th, 17--.

You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings. I arrived here yesterday; and my first task is to assure my dear sister of my welfare, and increasing confidence in the success of my undertaking.

I am already far north of London; and as I walk in the streets of Petersburg, I feel a cold northern breeze play upon my cheeks, which braces my nerves, and fills me with delight. Do you understand this feeling? This breeze, which has travelled from the regions towards which I am advancing, gives me a foretaste of those icy climes. Inspirited by this wind of promise, my day dreams become more fervent and vivid. I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight. There, Margaret, the sun is for ever visible; its broad disk just skirting the horizon, and diffusing a perpetual splendour. There—for with your leave, my sister, I will put some trust in preceding navigators—there snow and frost are banished; and, sailing over a calm sea, we may be wafted to a land surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered on the habitable globe. Its productions and features may be without example, as the phenomena of the heavenly bodies undoubtedly are in those undiscovered solitudes. What may not be expected in a country of eternal light? I may there discover the wondrous power which attracts the needle; and may regulate a thousand celestial observations, that require only this voyage to render their seeming eccentricities consistent for ever. I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man. These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death, and to induce me to commence this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river. But, supposing all these conjectures to be false, you cannot contest the inestimable benefit which I shall confer on all mankind to the last generation, by discovering a passage near the pole to those countries, to reach which at present so many months are requisite; or by ascertaining the secret of the magnet, which, if at all possible, can only be effected by an undertaking such as mine.

[...] And now, dear Margaret, do I not deserve to accomplish some great purpose? My life might have been passed in ease and luxury; but I preferred glory to every enticement that wealth placed in my path. Oh, that some encouraging voice would answer in the affirmative! My courage and my resolution is firm; but my hopes fluctuate, and my spirits are often depressed. I am about to proceed on a long and difficult voyage, the emergencies of which will demand all my fortitude: I am required not only to raise the spirits of others, but sometimes to sustain my own, when their's are failing.

2 . Volume I, Letter IV

Last Monday (July 31st), we were nearly surrounded by ice, which closed in the ship on all sides, scarcely leaving her the searoom in which she floated. Our situation was somewhat dangerous, especially as we were compassed round by a very thick fog. We accordingly lay to, hoping that some change would take place in the atmosphere and weather.

About two o'clock the mist cleared away, and we beheld, stretched out in every direction, vast and irregular plains of ice, which seemed to have no end. Some of my comrades groaned, and my own mind began to grow watchful with anxious thoughts, when a strange sight suddenly attracted our attention, and diverted our solicitude from our own situation. We perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile: a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge, and guided the dogs. We watched the rapid progress of the traveller with our telescopes, until he was lost among the distant inequalities of the ice.

This appearance excited our unqualified wonder. We were, as we believed, many hundred miles from any land; but this apparition seemed to denote that it was not, in reality, so distant as we had supposed. Shut in, however, by ice, it was impossible to follow his track, which we had observed with the greatest attention.

About two hours after this occurrence, we heard the ground sea; and before night the ice broke, and freed our ship. We, however, lay to until the morning, fearing to encounter in the dark those large loose masses which float about after the breaking up of the ice. I profited of this time to rest for a few hours.

In the morning, however, as soon as it was light, I went upon the deck, and found all the sailors busy on one side of the vessel, apparently talking to some one in the sea.

It was, in fact, a sledge, like that we had seen before, which had drifted towards us in the night, on a large fragment of ice. Only one dog remained alive; but there was a human being within it, whom the sailors were persuading to enter the vessel. He was not, as the other traveller seemed to be, a savage inhabitant of some undiscovered island, but an European. When I appeared on deck, the master said, "Here is our captain, and he will not allow you to perish on the open sea."

On perceiving me, the stranger addressed me in English, although with a foreign accent. "Before I come on board your vessel," said he, "will you have the kindness to inform me whither you are bound?"

You may conceive my astonishment on hearing such a question addressed to me from a man on the brink of destruction, and to whom I should have supposed that my vessel would have been a resource which he would not have exchanged for the most precious wealth the earth can afford. I replied, however, that we were on a voyage of discovery towards the northern pole.

Upon hearing this he appeared satisfied, and consented to come on board. Good God! Margaret, if you had seen the man who thus capitulated for his safety, your surprise would

have been boundless. His limbs were nearly frozen, and his body dreadfully emaciated by fatigue and suffering. I never saw a man in so wretched a condition.

3 . Volume I, Letter IV

August 19th, 17--

Yesterday the stranger said to me, "You may easily perceive, Captain Walton, that I have suffered great and unparalleled misfortunes. I had determined, once, that the memory of these evils should die with me; but you have won me to alter my determination. You seek for knowledge and wisdom, as I once did; and I ardently hope that the gratification of your wishes may not be a serpent to sting you, as mine has been. I do not know that the relation of my misfortunes will be useful to you, yet, if you are inclined, listen to my tale. I believe that the strange incidents connected with it will afford a view of nature, which may enlarge your faculties and understanding. You will hear of powers and occurrences, such as you have been

accustomed to believe impossible: but I do not doubt that my tale conveys in its series internal evidence of the truth of the events of which it is composed."

You may easily conceive that I was much gratified by the offered communication; yet I could not endure that he should renew his grief by a recital of his misfortunes. I felt the greatest eagerness to hear the promised narrative, partly from curiosity, and partly from a strong desire to ameliorate his fate, if it were in my power. I expressed these feelings in my answer.

"I thank you," he replied, "for your sympathy, but it is useless; my fate is nearly fulfilled. I wait but for one event, and then I shall repose in peace. I understand your feeling," continued he, perceiving that I wished to interrupt him; "but you are mistaken, my friend, if thus you will allow me to name you; nothing can alter my destiny: listen to my history, and you will perceive how irrevocably it is determined."

He then told me, that he would commence his narrative the next day when I should be at leisure. This promise drew from me the warmest thanks. I have resolved every night, when I am not engaged, to record, as nearly as possible in his own words, what he has related during the day. If I should be engaged, I will at least make notes. This manuscript will doubtless afford you the greatest pleasure: but to me, who know him, and who hear it from his own lips, with what interest and sympathy shall I read it in some future day!

4 . Volume I, Chapter II

When I had attained the age of seventeen, my parents resolved that I should become a student at the university of Ingolstadt. I had hitherto attended the schools of Geneva; but my father thought it necessary, for the completion of my education, that I should be made acquainted with other customs than those of my native country.

[...] Partly from curiosity, and partly from idleness, I went into the lecturing room, which M. Waldman entered shortly after. This professor was very unlike his colleague. He appeared about fifty years of age, but with an aspect expressive of the greatest benevolence; a few grey hairs covered his temples, but those at the back of his head were nearly black. His person was short, but remarkably erect; and his voice the sweetest I had ever heard. He began his lecture by a recapitulation of the history of chemistry, and the various improvements made by different men of learning, pronouncing with fervour the names of the most distinguished discoverers.

He then took a cursory view of the present state of the science, and explained many of its elementary terms. After having made a few preparatory experiments, he concluded with a panegyric upon modern chemistry, the terms of which I shall never forget:—

“The ancient teachers of this science,” said he, “promised impossibilities, and performed nothing. The modern masters promise very little; they know that metals cannot be transmuted, and that the elixir of life is a chimera. But these philosophers, whose hands seem only made to dabble in dirt, and their eyes to pore over the microscope or crucible, have indeed performed miracles. They penetrate into the recesses of nature, and shew 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. They have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunders of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows.”

I departed highly pleased with the professor and his lecture, and paid him a visit the same evening. His manners in private were even more mild and attractive than in public; for there was a certain dignity in his mien during his lecture, which in his own house was replaced by the greatest affability and kindness. He heard with attention my little narration concerning my studies, and smiled at the names of Cornelius Agrippa and Paracelsus, but without the contempt that M. Kremppe had exhibited. He said, that “these were men to whose indefatigable zeal modern philosophers were indebted for most of the foundations of their knowledge. They had left to us, as an easier task, to give new names, arrange in connected classifications, the facts which they in a great degree had been the instruments of bringing to light. The labours of men of genius, however erroneously directed, scarcely ever fail in ultimately turning to the solid advantage of mankind.” I listened to his statement, which was delivered without any presumption or affectation; and then added, that his lecture had removed my prejudices against modern chemists; and I, at the same time, requested his advice concerning the books I ought to procure.

[...] He then took me into his laboratory, and explained to me the uses of his various machines; instructing me as to what I ought to procure, and promising me the use of his own, when I should have advanced far enough in the science not to derange their mechanism. He also gave me the list of books which I had requested; and I took my leave. Thus ended a day memorable to me; it decided my future destiny.

5 . Volume I, Chapter III

Unless I had been animated by an almost supernatural enthusiasm, my application to this study would have been irksome, and almost intolerable. To examine the causes of life, we must first have recourse to death. I became acquainted with the science of anatomy: but this was not sufficient; I must also observe the natural decay and corruption of the human body. In my education my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm. Now I was led to examine the cause and progress of this decay, and forced to spend days and nights in vaults and charnel houses. My attention was fixed upon every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings. I saw how the fine form of man was degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life; I saw how the worm inherited the wonders of the eye and brain. I paused, examining and analysing all the minutiae of causation, as exemplified in the change from life to death, and death to life, until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me—a light so brilliant and wondrous, yet so simple, that while I became dizzy with the immensity of the prospect which it illustrated, I was surprised that among so many men of genius, who had directed their inquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret.

Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens, than that which I now affirm is true. Some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter.

The astonishment which I had at first experienced on this discovery soon gave place to delight and rapture. After so much time spent in painful labour, to arrive at once at the summit of my desires, was the most gratifying consummation of my toils. But this discovery was so great and overwhelming, that all the steps by which I had been progressively led to it were obliterated, and I beheld only the result. What had been the study and desire of the wisest men since the creation of the world, was now within my grasp. Not that, like a magic scene, it all opened upon me at once: the information I had obtained was of a nature rather to direct my endeavours so soon as I should point them towards the object of my search, than to exhibit that object already accomplished. I was like the Arabian who had been buried with the dead, and found a passage to life aided only by one glimmering, and seemingly ineffectual, light.

6 . Volume I, Chapter IV

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful!—Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window-shutters, I beheld the wretch—the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed down stairs. I took refuge in the court-yard belonging to the house which I inhabited; where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation, listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life.

7 . Volume I, Chapter VI

Six years had elapsed, passed as a dream but for one indelible trace, and I stood in the same place where I had last embraced my father before my departure for Ingolstadt. Beloved and respectable parent! He still remained to me. I gazed on the picture of my mother, which stood over the mantelpiece. It was an historical subject, painted at my father's desire, and represented Caroline Beaufort in an agony of despair, kneeling by the coffin of her dead father. Her garb was rustic, and her cheek pale; but there was an air of dignity and beauty, that hardly permitted the sentiment of pity. Below this picture was a miniature of William; and my tears flowed when I looked upon it. While I was thus engaged, Ernest entered: he had heard me arrive, and hastened to welcome me. He expressed a sorrowful delight to see me: "Welcome, my dearest Victor," said he. "Ah! I wish you had come three months ago, and then you would have found us all joyous and delighted. But we are now unhappy; and, I am afraid, tears instead of smiles will be your welcome. Our father looks so sorrowful: this dreadful event seems to have revived in his mind his grief on the death of Mamma. Poor Elizabeth also is quite inconsolable." Ernest began to weep as he said these words.

"Do not," said I, "welcome me thus; try to be more calm, that I may not be absolutely miserable the moment I enter my father's house after so long an absence. But, tell me, how does my father support his misfortunes? and how is my poor Elizabeth?" "She indeed requires consolation; she accused herself of having caused the death of my brother, and that made her very wretched. But since the murderer has been discovered—"

"The murderer discovered! Good God! how can that be? who could attempt to pursue him? it is impossible; one might as well try to overtake the winds, or confine a mountain-stream with a straw." "I do not know what you mean; but we were all very unhappy when she was discovered. No one would believe it at first; and even now Elizabeth will not be convinced, notwithstanding all the evidence. Indeed, who would credit that Justine Moritz, who was so amiable, and fond of all the family, could all at once become so extremely wicked?"

"Justine Moritz! Poor, poor girl, is she the accused? But it is wrongfully; every one knows that; no one believes it, surely, Ernest?"

"No one did at first; but several circumstances came out, that have almost forced conviction upon us: and her own behaviour has been so confused, as to add to the evidence of facts a weight that, I fear, leaves no hope for doubt. But she will be tried to-day, and you will then hear all."

He related that, the morning on which the murder of poor William had been discovered, Justine had been taken ill, and confined to her bed; and, after several days, one of the servants, happening to examine the apparel she had worn on the night of the murder, had discovered in her pocket the picture of my mother, which had been judged to be the temptation of the murderer. The servant instantly shewed it to one of the others, who, without saying a word to any of the family, went to a magistrate; and, upon their deposi-

tion, Justine was apprehended. On being charged with the fact, the poor girl confirmed the suspicion in a great measure by her extreme confusion of manner.

8 . Volume I, Chapter VII

Several witnesses were called, who had known her for many years, and they spoke well of her; but fear, and hatred of the crime of which they supposed her guilty, rendered them timorous, and unwilling to come forward. Elizabeth saw even this last resource, her excellent dispositions and irreproachable conduct, about to fail the accused, when, although violently agitated, she desired permission to address the court.

"I am," said she, "the cousin of the unhappy child who was murdered, or rather his sister, for I was educated by and have lived with his parents ever since and even long before his birth. It may therefore be judged indecent in me to come forward on this occasion; but when I see a fellow-creature about to perish through the cowardice of her pretended friends, I wish to be allowed to speak, that I may say what I know of her character. I am well acquainted with the accused. I have lived in the same house with her, at one time for five, and at another for nearly two years.

During all that period she appeared to me the most amiable and benevolent of human creatures. She nursed Madame Frankenstein, my aunt, in her last illness with the greatest affection and care; and afterwards attended her own mother during a tedious illness, in a manner that excited the admiration of all who knew her. After which she again lived in my unclè's house, where she was beloved by all the family. She was warmly attached to the child who is now dead, and acted towards him like a most affectionate mother. For my own part, I do not hesitate to say, that, notwithstanding all the evidence produced against her, I believe and rely on her perfect innocence. She had no temptation for such an action: as to the bauble on which the chief proof rests, if she had earnestly desired it, I should have willingly given it to her; so much do I esteem and value her."

Excellent Elizabeth! A murmur of approbation was heard; but it was excited by her generous interference, and not in favor of poor Justine, on whom the public indignation was turned with renewed violence, charging her with the blackest ingratitude. She herself wept as Elizabeth spoke, but she did not answer. My own agitation and anguish was extreme during the whole trial. I believed in her innocence; I knew it. Could the dæmon, who had (I did not for a minute doubt) murdered my brother, also in his hellish sport have betrayed the innocent to death and ignominy? I could not sustain the horror of my situation; and when I perceived that the popular voice, and the countenances of the judges, had already condemned my unhappy victim, I rushed out of the court in agony. The tortures of the accused did not equal mine; she was sustained by innocence, but the fangs of remorse tore my bosom, and would not forego their hold.

I passed a night of unmingled wretchedness. In the morning I went to the court; my lips and throat were parched. I dared not ask the fatal question; but I was known, and the

officer guessed the cause of my visit. The ballots had been thrown; they were all black, and Justine was condemned.

MUSIC

9. Volume II, Chapter II

It was nearly noon when I arrived at the top of the ascent. For some time I sat upon the rock that overlooks the sea of ice. A mist covered both that and the surrounding mountains. Presently a breeze dissipated the cloud, and I descended upon the glacier. The surface is very uneven, rising like the waves of a troubled sea, descending low, and interspersed by rifts that sink deep. The field of ice is almost a league in width, but I spent nearly two hours in crossing it. The opposite mountain is a bare perpendicular rock. From the side where I now stood Montanvert was exactly opposite, at the distance of a league; and above it rose Mont Blanc, in awful majesty.

I remained in a recess of the rock, gazing on this wonderful and stupendous scene. The sea, or rather the vast river of ice, wound among its dependent mountains, whose aerial summits hung over its recesses. Their icy and glittering peaks shone in the sunlight over the clouds. My heart, which was before sorrowful, now swelled with something like joy; I exclaimed—"Wandering spirits, if indeed ye wander, and do not rest in your narrow beds, allow me this faint happiness, or take me, as your companion, away from the joys of life."

As I said this, I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I perceived, as the shape came nearer, (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, resolving to wait his approach, and then close with him in mortal combat. He approached; his countenance bespoke bitter anguish, combined with disdain and malignity, while its unearthly ugliness rendered it almost too horrible for human eyes. But I scarcely observed this; anger and hatred had at first deprived me of utterance, and I recovered only to overwhelm him with words expressive of furious detestation and contempt.

"Devil!" I exclaimed, "do you dare approach me? and do not you fear the fierce vengeance of my arm wreaked on your miserable head? Begone, vile insect! or rather stay, that I may trample you to dust! and, oh, that I could, with the extinction of your miserable existence, restore those victims whom you have so diabolically murdered!"

"I expected this reception," said the *dæmon*. "All men hate the wretched; how then must I be hated, who am miserable beyond all living things! Yet you, my creator, detest and

spurn me, thy creature, to whom thou art bound by ties only dissoluble by the annihilation of one of us. You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind. If you will comply with my conditions, I will leave them and you at peace; but if you refuse, I will glut the maw of death, until it be satiated with the blood of your remaining friends.”

“Abhorred monster! fiend that thou art! the tortures of hell are too mild a vengeance for thy crimes. Wretched devil! you reproach me with your creation; come on then, that I may extinguish the spark which I so negligently bestowed.”

My rage was without bounds; I sprang on him, impelled by all the feelings which can arm one being against the existence of another.

He easily eluded me, and said, “Be calm! I entreat you to hear me, before you give vent to your hatred on my devoted head. Have I not suffered enough, that you seek to increase my misery? Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou hast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine; my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember that I am thy creature: I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Every where I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous.”

10 . Volume II, Chapter II

“Begone! I will not hear you. There can be no community between you and me; we are enemies. Begone, or let us try our strength in a fight, in which one must fall.” “How can I move thee? Will no entreaties cause thee to turn a favourable eye upon thy creature, who implores thy goodness and compassion. Believe me, Frankenstein: I was benevolent; my soul glowed with love and humanity: but am I not alone, miserably alone? You, my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow- creatures, who owe me nothing? they spurn and hate me. 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.

If the multitude of mankind knew of my existence, they would do as you do, and arm themselves for my destruction. Shall I not then hate them who abhor me? I will keep no terms with my enemies. I am miserable, and they shall share my wretchedness. Yet it is in your power to recompense me, and deliver them from an evil which it only remains for you to make so great, that not only you and your family, but thousands of others, shall be

swallowed up in the whirlwinds of its rage. Let your compassion be moved, and do not disdain me. Listen to my tale: when you have heard that, abandon or commiserate me, as you shall judge that I deserve. But hear me. The guilty are allowed, by human laws, bloody as they may be, to speak in their own defence before they are condemned. Listen to me, Frankenstein. You accuse me of murder; and yet you would, with a satisfied conscience, destroy your own creature. Oh, praise the eternal justice of man! Yet I ask you not to spare me: listen to me; and then, if you can, and if you will, destroy the work of your hands.”

“Why do you call to my remembrance circumstances of which I shudder to reflect, that I have been the miserable origin and author? Cursed be the day, abhorred devil, in which you first saw light! Cursed (although I curse myself) be the hands

that formed you! You have made me wretched beyond expression. You have left me no power to consider whether I am just to you, or not. 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. By the virtues that I once possessed, I demand this from you. Hear my tale; it is long and strange, and the temperature of this place is not fitting to your fine sensations; come to the hut upon the mountain. The sun is yet high in the heavens; before it descends to hide itself behind yon snowy precipices, and illuminate another world, you will have heard my story, and can decide. On you it rests, whether I quit forever the neighbourhood of man, and lead a harmless life, or become the scourge of your fellow-creatures, and the author of your own speedy ruin.”

As he said this, he led the way across the ice: I followed. My heart was full, and I did not answer him; but, as I proceeded, I weighed the various arguments that he had used, and determined at least to listen to his tale. I was partly urged by curiosity, and compassion confirmed my resolution. I had hitherto supposed him to be the murderer of my brother, and I eagerly sought a confirmation or denial of this opinion. For the first time, also, I felt what the duties of a creator towards his creature were, and that I ought to render him happy before I complained of his wickedness. These motives urged me to comply with his demand. We crossed the ice, therefore, and ascended the opposite rock. The air was cold, and the rain again began to descend: we entered the hut, the fiend with an air of exultation, I with a heavy heart, and depressed spirits. But I consented to listen; and, seating myself by the fire which my odious companion had lighted, he thus began his tale.

11 . Volume II, Chapter III

It is with considerable difficulty that I remember the original æra of my being: all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt, at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses. By de-

grees, I remember, a stronger light pressed upon my nerves, so that I was obliged to shut my eyes. Darkness then came over me, and troubled me; but hardly had I felt this, when, by opening my eyes, as I now suppose, the light poured in upon me again. I walked, and, I believe, descended; but I presently found a great alteration in my sensations. Before, dark and opaque bodies had surrounded me, impervious to my touch or sight; but I now found that I could wander on at liberty, with no obstacles which I could not either surmount or avoid. The light became more and more oppressive to me; and, the heat wearying me as I walked, I sought a place where I could receive shade. This was the forest near Ingolstadt; and here I lay by the side of a brook resting from my fatigue, until I felt tormented by hunger and thirst. This roused me from my nearly dormant state, and I ate some berries which I found hanging on the trees, or lying on the ground. I slaked my thirst at the brook; and then lying down, was overcome by sleep.

It was dark when I awoke; I felt cold also, and half-frightened as it were instinctively, finding myself so desolate. Before I had quitted your apartment, on a sensation of cold, I had covered myself with some clothes; but these were insufficient to secure me from the dews of night. I was a poor, helpless, miserable wretch; I knew, and could distinguish, nothing; but, feeling pain invade me on all sides, I sat down and wept.

Soon a gentle light stole over the heavens, and gave me a sensation of pleasure. I started up, and beheld a radiant form rise from among the trees. I gazed with a kind of wonder. It moved slowly, but it enlightened my path; and I again went out in search of berries. I was still cold, when under one of the trees I found a huge cloak, with which I covered myself, and sat down upon the ground. No distinct ideas occupied my mind; all was confused. I felt light, and hunger, and thirst, and darkness; innumerable sounds rung in my ears, and on all sides various scents saluted me: the only object that I could distinguish was the bright moon, and I fixed my eyes on that with pleasure.

Several changes of day and night passed, and the orb of night had greatly lessened when I began to distinguish my sensations from each other. I gradually saw plainly the clear stream that supplied me with drink, and the trees that shaded me with their foliage. I was delighted when I first discovered that a pleasant sound, which often saluted my ears, proceeded from the throats of the little winged animals who had often intercepted the light from my eyes. I began also to observe, with greater accuracy, the forms that surrounded me, and to perceive the boundaries of the radiant roof of light which canopied me. Sometimes I tried to imitate the pleasant songs of the birds, but was unable. Sometimes I wished to express my sensations in my own mode, but the uncouth and inarticulate sounds which broke from me frightened me into silence again.

12 . Volume II, Chapter III

It was about seven in the morning, and I longed to obtain food and shelter; at length I perceived a small hut, on a rising ground, which had doubtless been built for the con-

venience of some shepherd. This was a new sight to me; and I examined the structure with great curiosity. Finding the door open, I entered. An old man sat in it, near a fire, over which he was preparing his breakfast. He turned on hearing a noise; and, perceiving me, shrieked loudly, and, quitting the hut, ran across the fields with a speed of which his debilitated form hardly appeared capable. His appearance, different from any I had ever before seen, and his flight, somewhat surprised me. But I was enchanted by the appearance of the hut: here the snow and rain could not penetrate; the ground was dry; and it presented to me then as exquisite and divine a retreat as Pandæmonium appeared to the dæmons of hell after their sufferings in the lake of fire. I greedily devoured the remnants of the shepherd's breakfast, which consisted of bread, cheese, milk, and wine; the latter, however, I did not like. Then overcome by fatigue, I lay down among some straw, and fell asleep. It was noon when I awoke; and, allured by the warmth of the sun, which shone brightly on the white ground, I determined to recommence my travels; and, depositing the remains of the peasant's breakfast in a wallet I found, I proceeded across the fields for several hours, until at sunset I arrived at a village. How miraculous did this appear! the huts, the neater cottages, and stately houses, engaged my admiration by turns. The vegetables in the gardens, the milk and cheese that I saw placed at the windows of some of the cottages, allured my appetite. One of the best of these I entered; but I had hardly placed my foot within the door, before the children shrieked, and one of the women fainted. The whole village was roused; some fled, some attacked me, until, grievously bruised by stones and many other kinds of missile weapons, I escaped to the open country, and fearfully took refuge in a low hovel, quite bare, and making a wretched appearance after the palaces I had beheld in the village. This hovel, however, joined a cottage of a neat and pleasant appearance; but, after my late dearly-bought experience, I dared not enter it. My place of refuge was constructed of wood, but so low, that I could with difficulty sit upright in it. No wood, however, was placed on the earth, which formed the floor, but it was dry; and although the wind entered it by innumerable chinks, I found it an agreeable asylum from the snow and rain.

Here then I retreated, and lay down, happy to have found a shelter, however miserable, from the inclemency of the season, and still more from the barbarity of man.

As soon as morning dawned, I crept from my kennel, that I might view the adjacent cottage, and discover if I could remain in the habitation I had found. It was situated against the back of the cottage, and surrounded on the sides which were exposed by a pig-stye and a clear pool of water. One part was open, and by that I had crept in; but now I covered every crevice by which I might be perceived with stones and wood, yet in such a manner that I might move them on occasion to pass out: all the light I enjoyed came through the stye, and that was sufficient for me.

13 . Volume II, Chapter III

On examining my dwelling, I found that one of the windows of the cottage had formerly occupied a part of it, but the panes had been filled up with wood. In one of these was a small and almost imperceptible chink, through which the eye could just penetrate. Through this crevice, a small room was visible, white-washed and clean, but very bare of furniture. In one corner, near a small fire, sat an old man, leaning his head on his hands in a disconsolate attitude. The young girl was occupied in arranging the cottage; but presently she took something out of a drawer, which employed her hands, and she sat down beside the old man, who, taking up an instrument, began to play, and to produce sounds, sweeter than the voice of the thrush or the nightingale. It was a lovely sight, even to me, poor wretch! who had never beheld aught beautiful before. The silver hair and benevolent countenance of the aged cottager, won my reverence; while the gentle manners of the girl enticed my love. He played a sweet mournful air, which I perceived drew tears from the eyes of his amiable companion, of which the old man took no notice, until she sobbed audibly; he then pronounced a few sounds, and the fair creature, leaving her work, knelt at his feet. He raised her, and smiled with such kindness and affection, that I felt sensations of a peculiar and over-powering nature: they were a mixture of pain and pleasure, such as I had never before experienced, either from hunger or cold, warmth or food; and I withdrew from the window, unable to bear these emotions.

Soon after this the young man returned, bearing on his shoulders a load of wood. The girl met him at the door, helped to relieve him of his burden, and, taking some of the fuel into the cottage, placed it on the fire; then she and the youth went apart into a nook of the cottage, and he shewed her a large loaf and a piece of cheese. She seemed pleased, and went into the garden for some roots and plants, which she placed in water, and then upon the fire. She afterwards continued her work, whilst the young man went into the garden, and appeared busily employed in digging and pulling up roots. After he had been employed thus about an hour, the young woman joined him, and they entered the cottage together.

The old man had, in the mean time, been pensive; but, on the appearance of his companions, he assumed a more cheerful air, and they sat down to eat. The meal was quickly dispatched. The young woman was again occupied in arranging the cottage; the old man walked before the cottage in the sun for a few minutes, leaning on the arm of the youth. Nothing could exceed in beauty the contrast between these two excellent creatures. One was old, with silver hairs and a countenance beaming with benevolence and love: the younger was slight and graceful in his figure, and his features were moulded with the finest symmetry; yet his eyes and attitude expressed the utmost sadness and despondency. The old man returned to the cottage; and the youth, with tools different from those he had used in the morning, directed his steps across the fields.

14 . Volume II, Chapter IV

They were not entirely happy. The young man and his companion often went apart, and appeared to weep. I saw no cause for their unhappiness; but I was deeply affected by it. If such lovely creatures were miserable, it was less strange that I, an imperfect and solitary being, should be wretched. Yet why were these gentle beings unhappy?

[...] A considerable period elapsed before I discovered one of the causes of the uneasiness of this amiable family; it was poverty; and they suffered that evil in a very distressing degree. Their nourishment consisted entirely of the vegetables of their garden, and the milk of one cow, who gave very little during the winter, when its masters could scarcely procure food to support it. They often, I believe, suffered the pangs of hunger very poignantly, especially the two younger cottagers; for several times they placed food before the old man, when they reserved none for themselves.

This trait of kindness moved me sensibly. I had been accustomed, during the night, to steal a part of their store for my own consumption; but when I found that in doing this I inflicted pain on the cottagers, I abstained, and satisfied myself with berries, nuts, and roots, which I gathered from a neighbouring wood.

I discovered also another means through which I was enabled to assist their labours. I found that the youth spent a great part of each day in collecting wood for the amily fire; and, during the night, I often took his tools, the use of which I quickly discovered, and brought home firing sufficient for the consumption of several days. I remember, the first time that I did this, the young woman, when she opened the door in the morning, appeared greatly astonished on seeing a great pile of wood on the outside. She uttered some words in a loud voice, and the youth joined her, who also expressed surprise. I observed, with pleasure, that he did not go to the forest that day, but spent it in repairing the cottage, and cultivating the garden.

By degrees I made a discovery of still greater moment. I found that these people possessed a method of communicating their experience and feelings to one another by articulate sounds. I perceived that the words they spoke sometimes produced pleasure or pain, smiles or sadness, in the minds and countenances of the hearers.

This was indeed a godlike science, and I ardently desired to become acquainted with it. But I was baffled in every attempt I made for this purpose. Their pronunciation was quick; and the words they uttered, not having any apparent connexion with visible objects, I was unable to discover any clue by which I could unravel the mystery of their reference. By great application, however, and after having remained during the space of several revolutions of the moon in my hovel, I discovered the names that were given to some of the most familiar objects of discourse; I learned and applied the words fire, milk, bread, and wood. I learned also the names of the cottagers themselves. The youth and his companion had each of them several names, but the old man had only one, which was father. The girl was called sister, or Agatha; and the youth Felix, brother, or son. I cannot describe the delight I felt when I learned the ideas appropriated to each of these sounds, and was able to pro-

nounce them. I distinguished several other words, without being able as yet to understand or apply them; such as good, dearest, unhappy.

15 . Volume II, Chapter V

The days now passed as peacefully as before, with the sole alteration that joy had taken the place of sadness in the countenances of my friends. Safie was always gay and happy; she and I improved rapidly in the knowledge of language, so that in two months I began to comprehend most of the words uttered by my protectors.

In the meanwhile also the black ground was covered with herbage, and the green banks interspersed with innumerable flowers, sweet to the scent and the eyes, stars of pale radiance among the moonlight woods; the sun became warmer, the nights clear and balmy; and my nocturnal rambles were an extreme pleasure to me, although they were considerably shortened by the late setting and early rising of the sun; for I never ventured abroad during day-light, fearful of meeting with the same treatment as I had formerly endured in the first village which I entered.

My days were spent in close attention, that I might more speedily master the language; and I may boast that I improved more rapidly than the Arabian, who understood very little, and conversed in broken accents, whilst I comprehended and could imitate almost every word that was spoken. While I improved in speech, I also learned the science of letters, as it was taught to the stranger; and this opened before me a wide field for wonder and delight.

The book from which Felix instructed Safie was Volney's *Ruins of Empires*. I should not have understood the purport of this book, had not Felix, in reading it, given very minute explanations. He had chosen this work, he said, because the declamatory style was framed in imitation of the eastern authors. Through this work I obtained a cursory knowledge of history, and a view of the several empires at present existing in the world; it gave me an insight into the manners, governments, and religions of the different nations of the earth. I heard of the slothful Asiatics; of the stupendous genius and mental activity of the Grecians; of the wars and wonderful virtue of the early Romans—of their subsequent degeneration—of the decline of that mighty empire; of chivalry, Christianity, and kings. I heard of the discovery of the American hemisphere, and wept with Safie over the hapless fate of its original inhabitants.

These wonderful narrations inspired me with strange feelings. Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous, and magnificent, yet so vicious and base? He appeared at one time a mere scion of the evil principle, and at another as all that can be conceived of noble and godlike. To be a great and virtuous man appeared the highest honour that can befall a sensitive being; to be base and vicious, as many on record have been, appeared the lowest degradation, a condition more abject than that of the blind mole or harmless worm. For a long time I could not conceive how one man could go forth to murder his fellow, or

even why there were laws and governments; but when I heard details of vice and bloodshed, my wonder ceased, and I turned away with disgust and loathing.

Every conversation of the cottagers now opened new wonders to me. 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.

16 . Volume II, Chapter V

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. I was, besides, endowed with a figure hideously deformed and loathsome; I was not even of the same nature as man. I was more agile than they, and could subsist upon coarser diet; I bore the extremes of heat and cold with less injury to my frame; my stature far exceeded their's. When I looked around, I saw and heard of none like me. Was I then a monster, a blot upon the earth, from which all men fled, and whom all men disowned?

I cannot describe to you the agony that these reflections inflicted upon me; I tried to dispel them, but sorrow only increased with knowledge. Oh, that I had forever remained in my native wood, nor known or felt beyond the sensations of hunger, thirst, and heat!

Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind, when it has once seized on it, like a lichen on the rock. I wished sometimes to shake off all thought and feeling; but I learned that there was but one means to overcome the sensation of pain, and that was death—a state which I feared yet did not understand. I admired virtue and good feelings, and loved the gentle manners and amiable qualities of my cottagers; but I was shut out from intercourse with them, except through means which I obtained by stealth, when I was unseen and unknown, and which rather increased than satisfied the desire I had of becoming one among my fellows. The gentle words of Agatha, and the animated smiles of the charming Arabian, were not for me. The mild exhortations of the old man, and the lively conversation of the loved Felix, were not for me. Miserable, unhappy wretch!

Other lessons were impressed upon me even more deeply. I heard of the difference of sexes; of the birth and growth of children; how the father doated on the smiles of the infant, and the lively sallies of the older child; how all the life and cares of the mother were wrapped up in the precious charge; how the mind of youth expanded and gained knowledge; of brother, sister, and all the various relationships which bind one human being to another in mutual bonds.

But where were my friends and relations? No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing. From my earliest remembrance I had been as I then was in height and proportion. I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I? The question again recurred, to be answered only with groans.

17 . Volume II, Chapter VII

“As I read, however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar, yet at the same time strangely unlike the beings concerning whom I read, and to whose conversation I was a listener. I sympathized with, and partly understood them, but I was unformed in mind; I was dependent on none and related to none. ‘The path of my departure was free;’ and there was none to lament my annihilation. My person was hideous and my stature gigantic: what did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them.

[...] Like Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with, and acquire knowledge from beings of a superior nature: but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me.

[...] ‘Hateful day when I received life!’ I exclaimed in agony. ‘Cursed creator! 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. Satan had his companions, fellow-devils, to admire and encourage him; but I am solitary and detested.’

[...] Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a wretched outcast I was. I cherished hope, it is true; but it vanished, when I beheld my person reflected in water, or my shadow in the moon-shine, even as that frail image and that inconstant shade.

I endeavoured to crush these fears, and to fortify myself for the trial which in a few months I resolved to undergo; and sometimes I allowed my thoughts, unchecked by reason, to ramble in the fields of Paradise, and dared to fancy amiable and lovely creatures sympathizing with my feelings and cheering my gloom; their angelic countenances breathed smiles of consolation. But it was all a dream: no Eve soothed my sorrows, or shared my thoughts; I was alone. I remembered Adam’s supplication to his Creator; but where was mine? he had abandoned me; and, in the bitterness of my heart, I cursed him.”

[...] One day, when the sun shone on the red leaves that strewed the ground, and diffused cheerfulness, although it denied warmth, Safie, Agatha, and Felix, departed on a long country walk, and the old man, at his own desire, was left alone in the cottage. When his children had departed, he took up his guitar, and played several mournful, but sweet airs, more sweet and mournful than I had ever heard him play before. At first his countenance was illuminated with pleasure, but, as he continued, thoughtfulness and sadness succeeded; at length, laying aside the instrument, he sat absorbed in reflection.

“All was silent in and around the cottage: it was an excellent opportunity; yet, when I proceeded to execute my plan, my limbs failed me, and I sunk to the ground. Again I rose; and, exerting all the firmness of which I was master, removed the planks which I had placed before my hovel to conceal my retreat. The fresh air revived me, and, with renewed determination, I approached the door of their cottage.

I knocked. “Who is there?” said the old man—“Come in.”

I entered; “Pardon this intrusion,” said I, “I am a traveller in want of a little rest; you would greatly oblige me, if you would allow me to remain a few minutes before the fire.”

18 . Volume II, Chapter VII

“Enter,” said De Lacey; “and I will try in what manner I can relieve your wants; but, unfortunately, my children are from home, and, as I am blind, I am afraid I shall find it difficult to procure food for you.”

“Do not trouble yourself, my kind host, I have food; it is warmth and rest only that I need.” I sat down, and a silence ensued. I knew that every minute was precious to me, yet I remained irresolute in what manner to commence the interview; when the old man addressed me— “By your language, stranger, I suppose you are my countryman;—are you French?”

“No; but I was educated by a French family, and understand that language only. I am now going to claim the protection of some friends, whom I sincerely love, and of whose favours I have some hopes.”

“Are these Germans?”

“No, they are French. But let us change the subject. I am an unfortunate and deserted creature; I look around, and I have no relation or friend upon earth. These amiable people to whom I go have never seen me, and know little of me. I am full of fears; for if I fail there, I am an outcast in the world for ever.”

“Do not despair. To be friendless is indeed to be unfortunate; but the hearts of men, when unprejudiced by any obvious self-interest, are full of brotherly love and charity. Rely, therefore, on your hopes; and if these friends are good and amiable, do not despair. “

“They are kind—they are the most excellent creatures in the world; but, unfortunately, they are prejudiced against me. I have good dispositions; my life has been hitherto harmless, and in some degree beneficial; but a fatal prejudice clouds their eyes, and where they ought to see a feeling and kind friend, they behold only a detestable monster.”

"That is indeed unfortunate; but if you are really blameless, cannot you undeceive them?"

"I am about to undertake that task; and it is on that account that I feel so many overwhelming terrors. I tenderly love these friends; I have, unknown to them, been for many months in the habits of daily kindness towards them; but they believe that I wish to injure them, and it is that prejudice which I wish to overcome."

"Where do these friends reside?"

"Near this spot."

The old man paused, and then continued, 'If you will unreservedly confide to me the particulars of your tale, I perhaps may be of use in undeceiving them. I am blind, and cannot judge of your countenance, but there is something in your words which persuades me that you are sincere. I am poor, and an exile; but it will afford me true pleasure to be in any way serviceable to a human creature."

[...] "How can I thank you, my best and only benefactor? From your lips first have I heard the voice of kindness directed towards me; I shall be for ever grateful; and your present humanity assures me of success with those friends whom I am on the point of meeting."

"May I know the names and residence of those friends?"

I paused. This, I thought, was the moment of decision, which was to rob me of, or bestow happiness on me forever. I struggled vainly for firmness sufficient to answer him, but the effort destroyed all my remaining strength; I sank on the chair, and sobbed aloud. At that moment I heard the steps of my younger protectors. I had not a moment to lose; but, seizing the hand of the old man, I cried, "Now is the time!—save and protect me! You and your family are the friends whom I seek. Do not you desert me in the hour of trial! "

"Great God!" exclaimed the old man, "who are you? "

At that instant the cottage door was opened, and Felix, Safie, and Agatha entered. Who can describe their horror and consternation on beholding me? Agatha fainted; and Safie, unable to attend to her friend, rushed out of the cottage. Felix darted forward, and with supernatural force tore me from his father, to whose knees I clung: in a transport of fury, he dashed me to the ground and struck me violently with a stick. I could have torn him limb from limb, as a lion rends the antelope. But my heart sunk within me as with bitter sickness, and I refrained.

19. Volume II, Chapter VIII

At this time a slight sleep relieved me from the pain of reflection, which was disturbed by the approach of a beautiful child, who came running into the recess I had chosen with all the sportiveness of infancy. Suddenly, as I gazed on him, an idea seized me, that this little creature was unprejudiced, and had lived too short a time to have imbibed a horror of deformity. If, therefore, I could seize him, and educate him as my companion and friend, I should not be so desolate in this peopled earth. Urged by this impulse, I seized on the

boy as he passed, and drew him towards me. As soon as he beheld my form, he placed his hands before his eyes, and uttered a shrill scream: I drew his hand forcibly from his face, and said, "Child, what is the meaning of this? I do not intend to hurt you; listen to me."

He struggled violently; "Let me go," he cried; "monster! ugly wretch! you wish to eat me, and tear me to pieces—You are an ogre—Let me go, or I will tell my papa." "Boy, you will never see your father again; you must come with me." "Hideous monster! let me go; My papa is a Syndic—he is M. Frankenstein—he would punish you. You dare not keep me."

"Frankenstein! you belong then to my enemy—to him towards whom I have sworn eternal revenge; you shall be my first victim."

The child still struggled, and loaded me with epithets which carried despair to my heart: I grasped his throat to silence him, and in a moment he lay dead at my feet.

I gazed on my victim, and my heart swelled with exultation and hellish triumph: clapping my hands, I exclaimed, "I, too, can create desolation; my enemy is not impregnable; this death will carry despair to him, and a thousand other miseries shall torment and destroy him."

As I fixed my eyes on the child, I saw something glittering on his breast. I took it; it was a portrait of a most lovely woman. In spite of my malignity, it softened and attracted me. For a few moments I gazed with delight on her dark eyes, fringed by deep lashes, and her lovely lips; but presently my rage returned: I remembered that I was for ever deprived of the delights that such beautiful creatures could bestow; and that she whose resemblance I contemplated would, in regarding me, have changed that air of divine benignity to one expressive of disgust and affright. Can you wonder that such thoughts transported me with rage? I only wonder that at that moment, instead of venting my sensations in exclamations and agony, I did not rush among mankind, and perish in the attempt to destroy them.

While I was overcome by these feelings, I left the spot where I had committed the murder, and was seeking a more secluded hiding-place, when I perceived a woman passing near me. She was young, not indeed so beautiful as her whose portrait I held, but of an agreeable aspect, and blooming in the loveliness of youth and health. Here, I thought, is one of those whose smiles are bestowed on all but me; she shall not escape: thanks to the lessons of Felix, and the sanguinary laws of man, I have learned how to work mischief. I approached her unperceived, and placed the portrait securely in one of the folds of her dress.

For some days I haunted the spot where these scenes had taken place; sometimes wishing to see you, sometimes resolved to quit the world and its miseries for ever. At length I wandered towards these mountains, and have ranged through their immense recesses, consumed by a burning passion which you alone can gratify. We may not part until you have promised to comply with my requisition. I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create.

20 . Volume II, Chapter IX

The being finished speaking, and fixed his looks upon me in expectation of a reply. But I was bewildered, perplexed, and unable to arrange my ideas sufficiently to understand the full extent of his proposition. He continued—

“You must create a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being. This you alone can do; and I demand it of you as a right which you must not refuse.”

The latter part of his tale had kindled anew in me the anger that had died away while he narrated his peaceful life among the cottagers, and, as he said this, I could no longer suppress the rage that burned within me.

“I do refuse it,” I replied; “and no torture shall ever extort a consent from me. You may render me the most miserable of men, but you shall never make me base in my own eyes. Shall I create another like yourself, whose joint wickedness might desolate the world. Begone! I have answered you; you may torture me, but I will never consent.” “You are in the wrong,” replied the fiend; “and, instead of threatening, I am content to reason with you. I am malicious because I am miserable; am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would tear me to pieces, and triumph; remember that, and tell me why I should pity man more than he pities me? You would not call it murder, if you could precipitate me into one of those ice-rifts, and destroy my frame, the work of your own hands. Shall I respect man, when he contemns me? Let him live with me in the interchange of kindness, and, instead of injury, I would bestow every benefit upon him with tears of gratitude at his acceptance. But that cannot be; the human senses are insurmountable barriers to our union. Yet mine shall not be the submission of abject slavery. I will revenge my injuries: if I cannot inspire love, I will cause fear; and chiefly towards you my arch-enemy, because my creator, do I swear inextinguishable hatred. Have a care: I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you curse the hour of your birth.”

A fiendish rage animated him as he said this; his face was wrinkled into contortions too horrible for human eyes to behold; but presently he calmed himself, and proceeded—

“I intended to reason. This passion is detrimental to me; for you do not reflect that you are the cause of its excess. If any being felt emotions of benevolence towards me, I should return them an hundred and an hundred fold; for that one creature's sake, I would make peace with the whole kind! But I now indulge in dreams of bliss that cannot be realized. What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another sex, but as hideous as myself: the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel. Oh! my creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!”

I was moved. I shuddered when I thought of the possible consequences of my consent; but I felt that there was some justice in his argument. His tale, and the feelings he now expressed, proved him to be a creature of fine sensations; and did I not, as his maker, owe him all the portion of happiness that it was in my power to bestow? He saw my change of feeling, and continued—

“If you consent, neither you nor any other human being shall ever see us again: I will go to the vast wilds of South America. My food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid, to glut my appetite; acorns and berries afford me sufficient nourishment. My companion will be of the same nature as myself, and will be content with the same fare. We shall make our bed of dried leaves; the sun will shine on us as on man, and will ripen our food. The picture I present to you is peaceful and human, and you must feel that you could deny it only in the wantonness of power and cruelty. Pitiless as you have been towards me, I now see compassion in your eyes; let me seize the favourable moment, and persuade you to promise what I so ardently desire.”

21 . Volume II, Chapter IX

“You propose,” replied I, “to fly from the habitations of man, to dwell in those wilds where the beasts of the field will be your only companions. How can you, who long for the love and sympathy of man, persevere in this exile? You will return, and again seek their kindness, and you will meet with their detestation; your evil passions will be renewed, and you will then have a companion to aid you in the task of destruction. This may not be; cease to argue the point, for I cannot consent.”

“How inconstant are your feelings! but a moment ago you were moved by my representations, and why do you again harden yourself to my complaints? I swear to you, by the earth which I inhabit, and by you that made me, that, with the companion you bestow, I will quit the neighbourhood of man, and dwell, as it may chance, in the most savage of places. My evil passions will have fled, for I shall meet with sympathy; my life will flow quietly away, and, in my dying moments, I shall not curse my maker.”

His words had a strange effect upon me. I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred. I tried to stifle these sensations; I thought, that, as I could not sympathize with him, I had no right to withhold from him the small portion of happiness which was yet in my power to bestow.

“You swear,” I said, “to be harmless; but have you not already shewn a degree of malice that should reasonably make me distrust you? May not even this be a feint that will increase your triumph by affording a wider scope for your revenge?”

“How is this? I thought I had moved your compassion, and yet you still refuse to bestow on me the only benefit that can soften my heart, and render me harmless. If I have no ties

and no affections, hatred and vice must be my portion; the love of another will destroy the cause of my crimes, and I shall become a thing, of whose existence every one will be ignorant. My vices are the children of a forced solitude that I abhor; and my virtues will necessarily arise when I live in communion with an equal. I shall feel the affections of a sensitive being, and become linked to the chain of existence and events, from which I am now excluded."

I paused some time to reflect on all he had related, and the various arguments which he had employed. I thought of the promise of virtues which he had displayed on the opening of his existence, and the subsequent blight of all kindly feeling by the loathing and scorn which his protectors had manifested towards him. His power and threats were not omitted in my calculations: a creature who could exist in the ice caves of the glaciers, and hide himself from pursuit among the ridges of inaccessible precipices, was a being possessing faculties it would be vain to cope with. After a long pause of reflection, I concluded, that the justice due both to him and my fellow-creatures demanded of me that I should comply with his request.

Turning to him, therefore, I said—

"I consent to your demand, on your solemn oath to quit Europe for ever, and every other place in the neighbourhood of man, as soon as I shall deliver into your hands a female who will accompany you in your exile."

"I swear," he cried, "by the sun, and by the blue sky of heaven, that if you grant my prayer, while they exist you shall never behold me again. Depart to your home, and commence your labours: I shall watch their progress with unutterable anxiety; and fear not but that when you are ready I shall appear."

MUSIC

22 . Volume III, Chapter III

I sat one evening in my laboratory; the sun had set, and the moon was just rising from the sea; I had not sufficient light for my employment, and I remained idle, in a pause of consideration of whether I should leave my labour for the night, or hasten its conclusion by an unremitting attention to it. As I sat, a train of reflection occurred to me, which led me to consider the effects of what I was now doing. Three years before I was engaged in the same manner, and had created a fiend whose unparalleled barbarity had desolated my heart, and filled it for ever with the bitterest remorse. I was now about to form another being, of whose dispositions I was alike ignorant; she might become ten thousand times more malignant than her mate, and delight, for its own sake, in murder and wretchedness. He had sworn to quit the neighbourhood of man, and hide himself in deserts; but she had not; and she, who in all probability was to become a thinking and rea-

soning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation. They might even hate each other; the creature who already lived loathed his own deformity, and might he not conceive greater abhorrence for it when it came before his eyes in the female form? She also might turn with disgust from him to the superior beauty of man; she might quit him, and he be again alone, exasperated by the fresh provocation of being deserted by one of his own species.

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the dæmon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? I had before been moved by the sophisms of the being I had created; I had been struck senseless by his fiendish threats: but now, for the first time, the wickedness of my promise burst upon me; I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race.

I trembled, and my heart failed within me; when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the dæmon at the casement. A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me, where I sat fulfilling the task which he had allotted to me. Yes, he had allowed me in my travels; he had loitered in forests, hid himself in caves, or taken refuge in wide and desert heaths; and he now came to mark my progress, and claim the fulfillment of my promise.

As I looked on him, his countenance expressed the utmost extent of malice and treachery. I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like him, and, trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew.

23 . Volume III, Chapter III

Several hours passed, and I remained near my window gazing on the sea; it was almost motionless, for the winds were hushed, and all nature reposed under the eye of the quiet moon. A few fishing vessels alone specked the water, and now and then the gentle breeze wafted the sound of voices, as the fishermen called to one another. I felt the silence, although I was hardly conscious of its extreme profundity, until my ear was suddenly arrested by the paddling of oars near the shore, and a person landed close to my house.

In a few minutes after, I heard the creaking of my door, as if some one endeavoured to open it softly. I trembled from head to foot; I felt a presentiment of who it was, and wished to rouse one of the peasants who dwelt in a cottage not far from mine; but I was overcome by the sensation of helplessness, so often felt in frightful dreams, when you in vain endeavour to fly from an impending danger, and was rooted to the spot.

Presently I heard the sound of footsteps along the passage; the door opened, and the wretch whom I dreaded appeared. Shutting the door, he approached me, and said, in a smothered voice—

“You have destroyed the work which you began; what is it that you intend? Do you dare to break your promise? I have endured toil and misery: I left Switzerland with you; I crept along the shores of the Rhine, among its willow islands, and over the summits of its hills. I have dwelt many months in the heaths of England, and among the deserts of Scotland. I have endured incalculable fatigue, and cold, and hunger; do you dare destroy my hopes?”

“Begone! I do break my promise; never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness.”

“Slave, I before reasoned with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power; you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master;—obey!”

“The hour of my weakness is past, and the period of your power is arrived. Your threats cannot move me to do an act of wickedness; but they confirm me in a resolution of not creating you a companion in vice. Shall I, in cool blood, set loose upon the earth a dæmon, whose delight is in death and wretchedness. Begone! I am firm, and your words will only exasperate my rage.”

The monster saw my determination in my face, and gnashed his teeth in the impotence of anger. “Shall each man,” cried he, “find a wife for his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. Man, you may hate; but beware! Your hours will pass in dread and misery, and soon the bolt will fall which must ravish from you your happiness for ever. Are you to be happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions; but revenge remains—revenge, henceforth dearer than light or food! I may die; but first you, my tyrant and tormentor, shall curse the sun that gazes on your misery. Beware; for I am fearless, and therefore powerful. I will watch with the wiliness of a snake, that I may sting with its venom. Man, you shall repent of the injuries you inflict.”

“Devil, cease; and do not poison the air with these sounds of malice. I have declared my resolution to you, and I am no coward to bend beneath words. Leave me; I am inexorable.”

“It is well. I go; but remember, I shall be with you on your wedding-night.”

24 . Volume III, Chapter VI

I had been calm during the day; but so soon as night obscured the shapes of objects, a thousand fears arose in my mind. I was anxious and watchful, while my right hand grasped a pistol which was hidden in my bosom; every sound terrified me; but I resolved that I would sell my life dearly, and not relax the impending conflict until my own life, or that of my adversary, were extinguished.

Elizabeth observed my agitation for some time in timid and fearful silence; at length she said, "What is it that agitates you, my dear Victor? What is it you fear?"

"Oh! peace, peace, my love," replied I, "this night, and all will be safe: but this night is dreadful, very dreadful."

I passed an hour in this state of mind, when suddenly I reflected how dreadful the combat which I momentarily expected would be to my wife, and I earnestly entreated her to retire, resolving not to join her until I had obtained some knowledge as to the situation of my enemy.

She left me, and I continued some time walking up and down the passages of the house, and inspecting every corner that might afford a retreat to my adversary. But I discovered no trace of him, and was beginning to conjecture that some fortunate chance had intervened to prevent the execution of his menaces; when suddenly I heard a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I heard it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fibre was suspended; I could feel the blood trickling in my veins, and tingling in the extremities of my limbs. This state lasted but for an instant; the scream was repeated, and I rushed into the room.

Great God! why did I not then expire! Why am I here to relate the destruction of the best hope, and the purest creature of earth. She was there, lifeless and inanimate, thrown across the bed, her head hanging down, and her pale and distorted features half covered by her hair. Everywhere I turn I see the same figure—her bloodless arms and relaxed form flung by the murderer on its bridal bier. Could I behold this, and live? Alas! life is obstinate, and clings closest where it is most hated. For a moment only did I lose recollection; I fainted.

When I recovered, I found myself surrounded by the people of the inn; their countenances expressed a breathless terror: but the horror of others appeared only as a mockery, a shadow of the feelings that oppressed me. I escaped from them to the room where lay the body of Elizabeth, my love, my wife, so lately living, so dear, so worthy. She had been moved from the posture in which I had first beheld her; and now, as she lay, her head upon her arm, and a handkerchief thrown across her face and neck, I might have supposed her asleep. I rushed towards her, and embraced her with ardour; but the deathly languor and coldness of the limbs told me, that what I now held in my arms had ceased to be the Elizabeth whom I had loved and cherished. The murderous mark of the fiend's grasp was on her neck, and the breath had ceased to issue from her lips.

25 . Walton, in continuation

August 26th, 17--

You have read this strange and terrific story, Margaret; and do you not feel your blood congealed with horror, like that which even now curdles mine? Sometimes, seized with

sudden agony, he could not continue his tale; at others, his voice broken, yet piercing, uttered with difficulty the words so replete with agony. His fine and lovely eyes were now lighted up with indignation, now subdued to downcast sorrow, and quenched in infinite wretchedness. Sometimes he commanded his countenance and tones, and related the most horrible incidents with a tranquil voice, suppressing every mark of agitation; then, like a volcano bursting forth, his face would suddenly change to an expression of the wildest rage, as he shrieked out imprecations on his persecutor.

His tale is connected, and told with an appearance of the simplest truth; yet I own to you that the letters of Felix and Safie, which he shewed me, and the apparition of the monster, seen from our ship, brought to me a greater conviction of the truth of his narrative than his asseverations, however earnest and connected. Such a monster has then really existence; I cannot doubt it; yet I am lost in surprise and admiration. Sometimes I endeavoured to gain from Frankenstein the particulars of his creature's formation; but on this point he was impenetrable.

"Are you mad, my friend?" said he, "or whither does your senseless curiosity lead you? Would you also create for yourself and the world a demoniacal enemy? Or to what do your questions tend? Peace, peace! learn my miseries, and do not seek to increase your own."

Frankenstein discovered that I made notes concerning his history: he asked to see them, and then himself corrected and augmented them in many places; but principally in giving the life and spirit to the conversations he held with his enemy. "Since you have preserved my narration," said he, "I would not that a mutilated one should go down to posterity."

Thus has a week passed away, while I have listened to the strangest tale that ever imagination formed. My thoughts, and every feeling of my soul, have been drunk up by the interest for my guest, which this tale, and his own elevated and gentle manners have created. I wish to soothe him; yet can I counsel one so infinitely miserable, so destitute of every hope of consolation, to live? Oh, no! the only joy that he can now know will be when he composes his shattered feelings to peace and death. Yet he enjoys one comfort, the offspring of solitude and delirium: he believes, that, when in dreams he holds converse with his friends, and derives from that communion consolation for his miseries, or excitements to his vengeance, that they are not the creations of his fancy, but the real beings who visit him from the regions of a remote world. This faith gives a solemnity to his reveries that render them to me almost as imposing and interesting as truth.

26 . Walton, in continuation

September 9th

The ice began to move, and roarings like thunder were heard at a distance, as the islands split and cracked in every direction. We were in the most imminent peril; but, as we could only remain passive, my chief attention was occupied by my unfortunate guest, whose

illness increased in such a degree, that he was entirely confined to his bed. The ice cracked behind us, and was driven with force towards the north; a breeze sprung from the west, and on the 11th the passage towards the south became perfectly free. When the sailors saw this, and that their return to their native country was apparently assured, a shout of tumultuous joy broke from them, loud and long-continued. Frankenstein, who was dozing, awoke, and asked the cause of the tumult. "They shout," I said, "because they will soon return to England."

"Do you then really return?"

"Alas! yes; I cannot withstand their demands. I cannot lead them unwillingly to danger, and I must return."

"Do so, if you will; but I will not. You may give up your purpose, but mine is assigned to me by heaven, and I dare not. I am weak; but surely the spirits who assist my vengeance will endow me with sufficient strength." Saying this, he endeavoured to spring from the bed, but the exertion was too great for him; he fell back, and fainted.

It was long before he was restored; and I often thought that life was entirely extinct. At length he opened his eyes, but he breathed with difficulty, and was unable to speak. The surgeon gave him a composing draught, and ordered us to leave him undisturbed. In the mean time he told me, that my friend had not many hours to live.

His sentence was pronounced, and I could only grieve, and be patient. I sat by his bed watching him; his eyes were closed, and I thought he slept; but presently he called to me in a feeble voice, and, bidding me come near, said—"Alas! the strength I relied on is gone; I feel that I shall soon die, and he, my enemy and persecutor, may still be in being. Think not, Walton, that in the last moments of my existence I feel that burning hatred, and ardent desire of revenge I once expressed; but I feel myself justified in desiring the death of my adversary. During these last days I have been occupied in examining my past conduct; nor do I find it blameable. In a fit of enthusiastic madness I created a rational creature, and was bound towards him, to assure, as far as was in my power, his happiness and well-being. This was my duty; but there was another still paramount to that. My duties towards my fellow-creatures had greater claims to my attention, because they included a greater proportion of happiness or misery. Urged by this view, I refused, and I did right in refusing, to create a companion for the first creature. He showed unparalleled malignity and selfishness, in evil: he destroyed my friends; he devoted to destruction beings who possessed exquisite sensations, happiness, and wisdom; nor do I know where this thirst for vengeance may end. Miserable himself, that he may ender no other wretched, he ought to die. The task of his destruction was mine, but I have failed. When actuated by selfish and vicious motives, I asked you to undertake my unfinished work; and I renew this request now, when I am only induced by reason and virtue.

"Yet I cannot ask you to renounce your country and friends, to fulfill this task; and now, that you are returning to England, you will have little chance of meeting with him. But the

consideration of these points, and the well balancing of what you may esteem your duties, I leave to you; my judgment and ideas are already disturbed by the near approach of death. I dare not ask you to do what I think right, for I may still be misled by passion.”

27 . Walton, in continuation

“That he should live to be an instrument of mischief disturbs me; in other respects, this hour, when I momentarily expect my release, is the only happy one which I have enjoyed for several years. The forms of the beloved dead flit before me, and I hasten to their arms. Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity, and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed.”

His voice became fainter as he spoke; and at length, exhausted by his effort, he sunk into silence. About half an hour afterwards he attempted again to speak, but was unable; he pressed my hand feebly, and his eyes closed for ever, while the irradiation of a gentle smile passed away from his lips. Margaret, what comment can I make on the untimely extinction of this glorious spirit? What can I say that will enable you to understand the depth of my sorrow? All that I should express would be inadequate and feeble. My tears flow; my mind is overshadowed by a cloud of disappointment. But I journey towards England, and I may there find consolation.

I am interrupted. What do these sounds portend? It is midnight; the breeze blows fairly, and the watch on deck scarcely stir. Again; there is a sound as of a human voice, but hoarser; it comes from the cabin where the remains of Frankenstein still lie. I must arise and examine. Good night, my sister.

Great God! what a scene has just taken place! I am yet dizzy with the remembrance of it. I hardly know whether I shall have the power to detail it; yet the tale which I have recorded would be incomplete without this final and wonderful catastrophe. I entered the cabin, where lay the remains of my ill-fated and admirable friend. Over him hung a form which I cannot find words to describe; gigantic in stature, yet uncouth and distorted in its proportions. As he hung over the coffin, his face was concealed by long locks of ragged hair; but one vast hand was extended, in colour and apparent texture like that of a mummy. When he heard the sound of my approach, he ceased to utter exclamations of grief and horror, and sprung towards the window. Never did I behold a vision so horrible as his face, of such loathsome, yet appalling hideousness. I shut my eyes involuntarily, and endeavoured to recollect what were my duties with regard to this destroyer. I called on him to stay.

He paused, looking on me with wonder; and, again turning towards the lifeless form of his creator, he seemed to forget my presence, and every feature and gesture seemed instigated by the wildest rage of some uncontrollable passion.

28 . Walton, in continuation

"That is also my victim!" he exclaimed; "in his murder my crimes are consummated; the miserable series of my being is wound to its close! Oh, Frankenstein! generous and self-devoted being! what does it avail that I now ask thee to pardon me? I, who irretrievably destroyed thee by destroying all thou lovest. Alas! he is cold, he may not answer me."

His voice seemed suffocated; and my first impulses, which had suggested to me the duty of obeying the dying request of my friend, in destroying his enemy, were now suspended by a mixture of curiosity and compassion. I approached this tremendous being; I dared not again raise my looks upon his face, there was something so scaring and unearthly in his ugliness.

I attempted to speak, but the words died away on my lips. The monster continued to utter wild and incoherent self-reproaches. At length I gathered resolution to address him, in a pause of the tempest of his passion: "Your repentance," I said, "is now superfluous. If you had listened to the voice of conscience, and heeded the stings of remorse, before you had urged your diabolical vengeance to this extremity, Frankenstein would yet have lived."

"And do you dream?" said the *dæmon*; "do you think that I was then dead to agony and remorse?—He," he continued, pointing to the corpse, "he suffered not more in the consummation of the deed;—oh! not the ten-thousandth portion of the anguish that was mine during the lingering detail of its execution. A frightful selfishness hurried me on, while my heart was poisoned with remorse. Think ye that the groans of Clerval were music to my ears? My heart was fashioned to be susceptible of love and sympathy; and, when wrenched by misery to vice and hatred, it did not endure the violence of the change without torture such as you cannot even imagine.

"After the murder of Clerval, I returned to Switzerland heartbroken and overcome. I pitied Frankenstein; my pity amounted to horror: I abhorred myself. But when I discovered that he, the author at once of my existence and of its unspeakable torments, dared to hope for happiness; that while he accumulated wretchedness and despair upon me he sought his own enjoyment in feelings and passions from the indulgence of which I was for ever barred, then impotent envy and bitter indignation filled me with an insatiable thirst for vengeance. I recollected my threat, and resolved that it should be accomplished. I knew that I was preparing for myself a deadly torture; but I was the slave, not the master of an impulse, which I detested, yet could not disobey. Yet when she died!—nay, then I was not miserable. I had cast off all feeling, subdued all anguish to riot in the excess of my despair.

Evil thenceforth became my good. Urged thus far, I had no choice but to adapt my nature to an element which I had willingly chosen. The completion of my demoniacal design became an insatiable passion. And now it is ended; there is my last victim!"

29 . Walton, in continuation

I was at first touched by the expressions of his misery; yet, when I called to mind what Frankenstein had said of his powers of eloquence and persuasion, and when I again cast my eyes on the lifeless form of my friend, indignation was re-kindled within me. "Wretch!" I said, "it is well that you come here to whine over the desolation that you have made. You throw a torch into a pile of buildings; and when they are consumed you sit among the ruins, and lament the fall. Hypocritical fiend! if he whom you mourn still lived, still would he be the object, again would he become the prey of your accursed vengeance. It is not pity that you feel; you lament only because the victim of your malignity is withdrawn from your power."

"Oh, it is not thus—not thus," interrupted the being; "yet such must be the impression conveyed to you by what appears to be the purport of my actions. Yet I seek not a fellow-feeling in my misery. No sympathy may I ever find. When I first sought it, it was the love of virtue, the feelings of happiness and affection with which my whole being overflowed, that I wished to be participated. But now, that virtue has become to me a shadow, and that happiness and affection are turned into bitter and loathing despair, in what should I seek for sympathy? I am content to suffer alone, while my sufferings shall endure: when I die, I am well satisfied that abhorrence and opprobrium should load my memory. Once my fancy was soothed with dreams of virtue, of fame, and of enjoyment. Once I falsely hoped to meet with beings, who, pardoning my outward form, would love me for the excellent qualities which I was capable of bringing forth. I was nourished with high thoughts of honour and devotion. But now vice has degraded me beneath the meanest animal. No crime, no misdeed, no malignity, no misery, can be found comparable to mine. When I call over the frightful catalogue of my deeds, I cannot believe that I am he whose thoughts were once filled with sublime and transcendent visions of the beauty and the majesty of goodness. But it is even so; the fallen angel becomes a malignant devil. Yet even that enemy of God and man had friends and associates in his desolation; I am quite alone."

"You, who call Frankenstein your friend, seem to have a knowledge of my crimes and his misfortunes. But, in the detail which he gave you of them, he could not sum up the hours and months of misery which I endured, wasting in impotent passions. For whilst I destroyed his hopes, I did not satisfy my own desires. They were for ever ardent and craving; still I desired love and fellowship, and I was still spurned. Was there no injustice in this? Am I to be thought the only criminal, when all human kind sinned against me? Why do you not hate Felix, who drove his friend from his door with contumely? Why do you not execrate the rustic who sought to destroy the saviour of his child? Nay, these are virtuous and immaculate beings! I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on. Even now my blood boils at the recollection of this injustice."

30 . Walton, in continuation

"But it is true that I am a wretch. I have murdered the lovely and the helpless; I have strangled the innocent as they slept, and grasped to death his throat who never injured me or any other living thing. I have devoted my creator, the select specimen of all that is worthy of love and admiration among men, to misery; I have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, white and cold in death. You hate me; but your abhorrence cannot equal that with which I regard myself. I look on the hands which executed the deed; I think on the heart in which the imagination of it was conceived, and long for the moment when they will meet my eyes, when it will haunt my thoughts, no more.

"Fear not that I shall be the instrument of future mischief. My work is nearly complete. Neither your's nor any man's death is needed to consummate the series of my being, and accomplish that which must be done; but it requires my own. Do not think that I shall be slow to perform this sacrifice. I shall quit your vessel on the ice-raft which brought me hither, and I shall seek the most northern extremity of the globe; I shall collect my funeral pile, and consume to ashes this miserable frame, that its remains may afford no light to any curious and unhallowed wretch, who would create such another as I have been. I shall die. I shall no longer feel the agonies which now consume me, or be the prey of feelings unsatisfied, yet unquenched. He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish. I shall no longer see the sun or stars, or feel the winds play on my cheeks. Light, feeling, and sense, will pass away; and in this condition must I find my happiness. Some years ago, when the first images which this world affords first opened upon me, when I felt the cheering warmth of summer, and heard the rustling of the leaves and the chirping of the birds, and these were all to me, I should have wept to die; now it is my only consolation.

Polluted by crimes, and torn by the bitterest remorse, where can I find rest but in death?

"Farewell! I leave you, and in you the last of human kind whom these eyes will ever behold. Farewell, Frankenstein! If thou wert yet alive, and yet cherished a desire of revenge against me, it would be better satiated in my life than in my destruction.

But it was not so; thou didst seek my extinction, that I might not cause greater wretchedness; and if yet, in some mode unknown to me, thou hast not yet ceased to think and feel, thou desirest not my life for my own misery. Blasted as thou wert, my gony was still superior to thine; for the bitter sting of remorse may not cease to rankle in my wounds until death shall close them for ever.

"But soon," he cried, with sad and solemn enthusiasm, "I shall die, and what I now feel be no longer felt. Soon these burning miseries will be extinct. I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. The light of

that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by he winds. My spirit will sleep in peace; or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell."

He sprung from the cabin-window, as he said this, upon the ice-raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance.

MUSIC

BIBLIOGRAPHY

The Journals of Mary Shelley, 1814-1844. Vol. 1: 1814-1822. Edited by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert. Oxford: Clarendon Press [i.e. Oxford University Press], 1987.

Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein. 1818 Edition*. A Romantic Circle Electronic Edition. Edited by Stuart Curran. Published May 2009. URL: <https://romantic-circles.org/editions/frankenstein>.

TRADUZIONI ITALIANE SCELTE DI *FRANKENSTEIN*

A cura di Alberta Boschi

1944 *Frankenstein* [1818]. Collana “Il Romanzo Nero”, vol. 1. Roma, Donatello De Luigi (traduzione Ranieri Cochetti).

1952 *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno* [1818]. Biblioteca Universale Rizzoli, vol. 469. Milano, Rizzoli (traduzione Bruno Tasso; introduzione di Mario Praz).

1966 *Frankenstein* [1818]. Collana “I Jolly”, vol. 3. Milano, Editoriale Corno (traduzione Elisabetta Bützeberger).

1968 *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno*. Collana “Il laccio nero”, vol. 6. Milano, Club degli Editori (traduzione Bruno Tasso).

1968 *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno* [1818]. Collana “Olimpo Nero”, vol. 17. Milano, Sugar Editore (traduzione Bruno Tasso).

1970 *Frankenstein* [1818]. Collana “Il Mistero”, vol. 2. Milano, Gino Sansoni Editore (traduzione Giovanna Livenzani).

1973 *Frankenstein: il Prometeo moderno*. Collana “Il sigillo Nero”, vol. 7. Roma, Del Bosco (traduzione Paolo Carpignani).

1982 *Frankenstein, ossia Il moderno Prometeo*. Milano, Mondadori (traduzione Chiara Zanolli e Laura Caretti).

1991 *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno*. A cura di Malcolm Skey. Roma, Theoria (traduzione Stefania Censi).

1991 *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo*. Milano, Garzanti (traduzione Maria Paola Saci e Fabio Troncarelli).

1992 *Frankenstein; ovvero il Prometeo moderno*. Roma, Libera informazione (traduttore non indicato).

1993 *Frankenstein*. Milano, Mondadori (traduzione e adattamento Chiara Belliti, nota conclusiva Francesca Lazzarato).

1993 *Frankenstein*. Torino, Theoria (traduzione Ada Bardini).

1994 *Frankenstein; ovvero il Prometeo moderno*. Roma, Biblioteca economica Newton (introduzione di Riccardo Reim).

1995 *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno*. Milano, Frassinelli (traduzione Simona Fefè).

1995 *Frankenstein: ovvero, Il moderno Prometeo*. Pordenone, Studio Tesi (traduzione Elena Spandri)

1995 *Frankenstein, o il Prometeo moderno*. Bussolengo, Demetra (traduzione e presentazione di Nicoletta Della Casa Porta).

1995 *Frankenstein*. Torriana, Orsa Maggiore (traduzione e cura di Alessandro Ceni).

1995 *Frankenstein: il Prometeo moderno*. Collana "La Biblioteca ideale tascabile". Milano, Editoriale Opportunity Book (introduzione di Marina Premoli; con un commento di Mario Praz).

1996 *Frankenstein*. Milano, Fabbri (traduzione Bruno Tasso).

1996 *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*. Roma, Vignola (testo a fronte).

1996 *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*. Milano, Corriere della Sera (prefazione Ranieri Polese, traduzione Bruno Tasso).

2002 *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*. Firenze: Le Monnier (traduzione Simona Fefè).

2002 *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*. A cura di Davide Ghezzi. Torino, Il Capitello (traduzione Maurizio Doglio).

2002 *Frankenstein, ossia il moderno Prometeo*. Milano, Mondadori (traduzione di Chiara Zanolli e Laura Caretti; con uno scritto di Muriel Spark).

2003 Shelley, Mary *et. al. Mostri & Co*. Roma, Newton & Compton (introduzione e premessa di Riccardo Reim *et al.*).

2013 *Frankenstein o il moderno Prometeo*. Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Giorgio Borroni).

2013 *Frankenstein, o il moderno Prometeo*. A cura di Marco Giuliani. Loreto, La spiga.

2013 Stilton, Geronimo [liberamente adattato da]. *Il mistero di Frankenstein*, Milano, Piemme.

2014 *Frankenstein*. Santarcangelo di Romagna, JoyBook.

2014 *Frankenstein*. Milano, Mondadori (traduzione di Simona Fefè, contenuti extra di Barbara Servidori).

2014 *Frankenstein: ovvero il moderno Prometeo*. Varese, Crescere.

2014 *Frankenstein o il moderno Prometeo*. A cura di Marco Giuliani. Milano, ELI-La Spiga.

2015 *Frankenstein*. Milano, BUR (illustrazioni di Lynd Ward; introduzione di Mario Praz).

2016 *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo*. Torino, Einaudi (introduzione di Nadia Fusini).

2017 *Frankenstein o Il moderno Prometeo*. Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Giorgio Borroni).

2017 *Frankenstein ovvero, Il Prometeo moderno*. Roma, Newton Compton (introduzione di Riccardo Reim).

2017 *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo*. Milano, Centauria.

La voce degli studenti

Classe 5A, Liceo Ginnasio 'Mariano Buratti' (Viterbo)

Quando abbiamo studiato il romanzo gotico nel corso del quarto anno di Liceo ci siamo avvicinati per la prima volta al romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein*.

Nelle lezioni con la nostra professoressa di inglese abbiamo avuto la possibilità di analizzare alcune tematiche del romanzo, così come la personalità dei vari personaggi, aspetto approfondito ulteriormente nei seminari a cui abbiamo assistito per la preparazione al progetto universitario "Frankenreads."

Questa iniziativa, creata per celebrare il duecentesimo anniversario dalla pubblicazione dell'opera, ha dato la possibilità a noi studenti di approcciarci ad un nuovo mondo, quello universitario, di confrontarci con studenti di altre scuole e di ampliare le nostre conoscenze sulla letteratura inglese dell'Ottocento.

Abbiamo seguito un percorso formativo con la professoressa Francesca Saggini che ha tenuto delle lezioni propedeutiche all'analisi e alla comprensione dei testi che avremmo letto e discusso durante l'evento conclusivo. Grazie a questi incontri ci siamo resi conto che il romanzo, scritto nel XIX secolo, tratta dei temi molto vicini a noi, tra cui l'accettazione della diversità altrui, la difficoltà nel comunicare oppure il senso dell'abbandono: il fatto che questo romanzo sia giunto a noi avendo ancora così tanto da dire risulta quasi sorprendente.

Il fatto che Mary Shelley, una donna, fosse l'autrice di *Frankenstein*, ci è sembrato un altro aspetto notevole considerando che le donne, nel periodo in cui visse la scrittrice, erano considerate inferiori rispetto agli uomini. Questi pregiudizi resero necessaria la pubblicazione anonima del romanzo e per lungo tempo molti rimasero convinti che l'avesse scritto suo marito, Percy Bysshe Shelley, noto poeta romantico.

La professoressa si è soffermata molto sull'importanza delle copertine¹ che furono realizzate per il romanzo, ricche di dettagli e utili ad introdurre i personaggi principali dell'opera, Victor Frankenstein e la sua "Creatura".

Questo *monstrum* (cioè prodigio) creato dallo scienziato non è artificiale, ma profondamente umano: leggendo il romanzo emergono le sue emozioni, il suo dolore nell'essere

¹ Si intenda: frontespizio e illustrazione [NdC].

rifiutato dalla figura che considera un padre, il suo non avere un nome, l'impossibilità di farsi accettare in una società dove solo ciò che è bello può essere mostrato, la sua totale inadeguatezza in un mondo in cui vive suo malgrado; siamo riusciti ad immedesimarci nel personaggio capendo così quanto sia difficile trovarsi in un ambiente in cui il "diverso" è tendenzialmente discriminato, in cui si dà maggiore rilevanza all'apparenza piuttosto che alla sostanza, in cui si viene allevati con dei pregiudizi.

La stessa figura dello scienziato, desideroso della conoscenza a tal punto da lavorare senza rendersi conto dello scorrere delle stagioni, immerso nel suo mondo, nel laboratorio in cui avrebbe dato nuova vita alla sua più grande creazione, ci ha dato la possibilità di riflettere sul contatto che è necessario avere con la realtà che ci circonda e sulla devastante forza con cui si viene schiacciati dalle delusioni, che ci fanno venir voglia di scappare via come fa Victor di fronte alla bruttezza della Creatura che tanto si era impegnato a realizzare ed idealizzare.

Per noi ragazzi accettare queste verità non risulta facile, ma sicuramente questo percorso ci ha dato maggiore consapevolezza, in primo luogo sull'importanza e sul messaggio trasmesso dal romanzo e poi su noi stessi.

È stato un onore poter analizzare i brani di quest'opera così interessante, ma anche una prova ed una grande responsabilità, perché leggere questi testi, pur essendo studenti del Liceo Classico e quindi abituati a farlo, questa volta ad alta voce, in inglese e davanti ad un numeroso pubblico ha richiesto tante prove e la necessità di superare l'ansia da prestazione e la paura di sbagliare.

È stata sicuramente un'esperienza fantastica che ci ha formato e sensibilizzati all'ascolto e ci ha dato modo di capire come si possa entrare in rapporto empatico con l'altro, senza basarsi su preconcetti e su giudizi legati alla sola apparenza.

Di seguito riportiamo alcune riflessioni dagli *essays* che abbiamo scritto come *follow up* del progetto.

"... responsibility ... Victor's troubles begin when he does not accept his responsibilities ... the theme of *dangerous knowledge* may have been overestimated ... what happens is only a consequence of his (Victor's) negligence." Elena C.

"The Classical value of *kalogakathia* operates against Victor's creature ... the only person who does not judge or refuse him is a blind old man ..." Eleonora C.

"The biggest mistake we can make is to think that we have fulfilled our progress ... today women are often *used* for their physical appearance ... their work is not respected and valued ... this could bring to frustration and depression." Ilario P.

"This thought (appearances do matter) is the result of centuries spent following the Greek ideal of *kalogagathia* ..." Edoardo P.

“When Victor decides to make his creature he intends to do something good but eventually he realizes that intending to do good is not the same as doing good ...” Agnese P.

“Differences are not accepted because we are afraid of them, we are afraid of changes and of what we do not know.” Gianluca A.

La voce dei professori

Professoressa Roberta Maria delle Monache

Liceo delle Scienze Umane e Musicale 'S. Rosa da Viterbo' (Viterbo)

Quando mi è stato proposto di aderire a questo progetto ho accettato con entusiasmo e curiosità in quanto, fin dal principio, mi ha attirato l'idea innovativa di un'attività didattica in sinergia con componenti professionali diverse dal contesto usuale.

Si trattava di un percorso di lettura ad alta voce di brani del romanzo *Frankenstein* di Mary Shelley da svolgersi in ambito accademico, condotto da una professoressa universitaria di chiara fama. Quest'ultima sarebbe stata accompagnata da un giovane laureando in Letteratura Inglese che stava preparando la sua tesi magistrale proprio su questa opera letteraria e che avrebbe fatto da tramite con noi, studenti e docenti delle ultime classi dei licei viterbesi. Altre figure universitarie avrebbero poi contribuito al progetto. I miei alunni avrebbero perciò seguito un mini corso universitario ma con altri studenti liceali del quinto anno e avrebbero avuto modo di partecipare attivamente sia attraverso una rielaborazione collettiva in classe dei contenuti e spunti proposti, sia attraverso la produzione di un lavoro di gruppo e, infine, presenziando alla giornata finale del progetto dedicata alla lettura di passi scelti dall'opera di Mary Shelley.

La giornata sarebbe stata inserita nelle celebrazioni internazionali del progetto *Frankenreads* per i duecento anni dalla pubblicazione del romanzo.

Aderire a questo progetto avrebbe portato gli studenti in un contesto culturale di grande respiro e, inoltre, si presentava come un'opportunità per sperimentare una delle nuove tendenze didattico-pedagogiche attuali, il *project-based learning*.

Adottando questa metodologia didattica ho perciò seguito le sue 4 tappe:

Prima tappa

Creare squadre composte da tre o più studenti che lavorino ad un progetto di ricerca per un periodo che va dalle tre alle otto settimane.

Si è partiti verso la fine dell'anno scolastico 2017/18, come concordato con le altre insegnanti e il gruppo di lavoro universitario, con un'introduzione al periodo del Romanticismo inglese, alla vita dell'autrice e al romanzo stesso.

L'approccio è stato diversificato utilizzando sia i testi dal loro libro di letteratura, sia vari filmati, link, infografiche.

Gli studenti, divisi in gruppi al laboratorio di informatica, hanno ricercato, approfondito, visionato e realizzato delle prime presentazioni di base su alcuni aspetti generali; pertanto, alla fine del quarto anno la classe aveva abbastanza chiare alcune nozioni di base.

Infine, è stata proposta loro la lettura integrale del romanzo durante l'estate.

Seconda tappa

Porre inizialmente una serie di domande che stabiliscano ciò che lo studente ha bisogno di apprendere; stabilire la struttura del progetto inserendo attività e nuove informazioni che potranno essere apprese durante il lavoro.

Durante gli incontri iniziali con il gruppo di progetto si sono delineati i punti chiave dello sviluppo dello stesso in maniera che il percorso presentasse approfondimenti accademici coniugati con le necessità di apprendimento degli studenti liceali.

Si è quindi iniziato l'anno scolastico con il ciclo di lezioni universitarie in cui gli studenti sono stati invitati a mettere a fuoco alcuni aspetti del romanzo.

La mia classe, dopo ogni lezione-incontro, è stata guidata a una rielaborazione dei contenuti e spunti proposti.

Si è trattato di riprendere, rispiegare in inglese, in maniera sintetica, i punti chiave sollecitando gli studenti a intervenire, porre domande, chiedere chiarimenti.

Si è posta particolare attenzione sulla personalità dell'autrice e i collegamenti dell'opera con i traumi vissuti dalla stessa, aspetto particolarmente interessante visto l'indirizzo psico-pedagogico del liceo frequentato dagli studenti.

Tramite il richiamo alla scienza e agli esperimenti sono state sviluppate conversazioni in lingua sul tema della chirurgia estetica e su quali patologie psicologiche portino alla ricerca di una perfezione del corpo e del viso a volte estrema.

Si è analizzato il personaggio della Creatura e il suo percorso di crescita, i suoi rapporti sociali, le sue emozioni, paragonandole alle esperienze evolutive di un bambino.

Nel frattempo, come docente, ho condiviso altri materiali inerenti alle tematiche sulla piattaforma Fidenia, dove abbiamo un gruppo classe. Questo ha permesso alla classe di fruire in qualsiasi momento di ulteriori risorse.

Terza tappa

Fissare le tappe del progetto, che comprendano, la creazione di un piano, di progetti, ed una presentazione finale, da fare di fronte ad un pubblico composto da esperti, genitori e conoscenti.

Tutto il materiale è stato condiviso su un documento google su cui ritrovare le parole e i concetti chiave da sviluppare poi individualmente e presentare a scuola.

A questo lavoro “micro-scolastico” ha fatto eco la preparazione per la giornata finale del 31 ottobre condivisa con gli altri gruppi di studenti liceali.

Fra tutti gli studenti che seguivano le lezioni di approfondimento si è delineato quindi un gruppo più ristretto di *readers* dei diversi licei che si è preparato per leggere a voce alta di fronte a esperti, altri docenti e studenti in un contesto formale quale l’Aula Magna del Dipartimento Distu dell’Università degli Studi della Toscana.

Quarta tappa

Dare valutazioni puntuali e/o feedback ai singoli progetti, alle capacità di comunicazione scritta e orale, al lavoro di squadra, pensiero critico, e ad altre importanti competenze che emergono durante tutto questo processo formativo.

In una prima fase scolastica, gli studenti sono stati interrogati formalmente offrendo però loro anche la possibilità di esporre personalmente qualche approfondimento, poi ulteriore oggetto di valutazione.

Alla fine del ciclo di lezioni e della giornata conclusiva del progetto, la classe è stata divisa in gruppi per l’elaborazione di un prodotto che coniugasse il lavoro svolto e l’U.d.A.C. (Unità di Apprendimento Certificabili) di questo anno scolastico, che ha come tema “il viaggio”.

I ragazzi sono stati anche indirizzati a trovare dei collegamenti psicologici, pedagogici più vicini al loro campo di studi all’interno del romanzo.

Sono stati lasciati liberi di cercare, approfondire, cercando di coniugare le loro competenze con la loro creatività.

Il loro lavoro doveva essere multimediale, con foto, link, video e testi.

Ogni gruppo ha sviluppato un tema occupandosi del viaggio della Creatura, di quello dall’ignoranza alla conoscenza, del percorso/sviluppo come *essere* della Creatura, dei viaggi realizzati da Mary Shelley, fino ad elaborare approfondimenti sui legami tra l’opera e il percorso personale dell’autrice tra traumi infantili e perdite familiari.

I prodotti dei ragazzi sono stati presentati alla classe in inglese e successivamente valutati.

Essi hanno dimostrato nella loro varietà una buona competenza di ricerca di informazioni e di utilizzo delle fonti, di rielaborazione personale e digitale, di spirito di gruppo e imprenditorialità.

Il progetto è stato inserito inoltre nelle attività di **alternanza scuola-lavoro** anche per gli studenti del Liceo Musicale coinvolti nell’accompagnamento alla lettura delle lessie.

Il partecipare attivamente a questa esperienza formativa in ambito universitario ha fornito loro un’attività di **orientamento post-scuola superiore**.

La differenza significativa è stata per loro essere coinvolti in un progetto reale con obiettivi finali e concreti.

Oltre le tappe

Il progetto continua a rivivere durante l'anno scolastico dando vita a successive letture e interpretazioni, proprio come il romanzo, che si offre a tanti spunti di riflessione diversificati, o la Creatura, che è composta da varie parti.

Ogni nuovo argomento affrontato viene confrontato dai ragazzi, spesso in maniera spontanea, con temi dell'opera o con le vicende riguardanti l'autrice, dando vita a un programma fluido che rende gli studenti attivi e che ne stimola le abilità di ragionamento e di collegamento.

Last but not least

Oltre questi importanti sfaccettature il progetto mi ha offerto la possibilità di imparare con i miei studenti.

Mi è sembrato di tornare indietro nel tempo, a quando seguivo i seminari all'università, ma con un doppio compito: quello di far tesoro di nuove informazioni e contemporaneamente di ripensare a come ripresentarle in maniera "giusta" e calibrata ai miei alunni, sdoppiandomi in docente e studentessa.

A volte proprio gli studenti, nei loro approfondimenti personalizzati, mi hanno fatto scoprire nuovi aspetti e interpretazioni che nascevano dalla loro formazione psico-pedagogica.

È stata una sfida, a volte un po' tortuosa; i ragazzi ed io abbiamo dovuto fare affidamento su un forte spirito di collaborazione per poterla portare a termine insieme, ma ci siamo accorti che in realtà non è ancora finita e credo rimarrà per tutti noi una grande esperienza condivisa, a *lesson we will never forget*.

Alla URL sottostante si può visionare il *padlet* riassuntivo di tutte le attività svolte.

<https://padlet.com/robydellem1/d2wssuobft1p>

SITOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Your eduaction, *Apprendimento Basato sul Progetto (Project Based Learning): Apprendere dalle Esperienze*, URL: <https://www.youreduaction.it/project-based-learning/>.

Wikipedia, *Project-based learning*, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Project-based_learning.

PBLWorks, *Project based learning for all*, URL: <https://www.pblworks.org/>.

In posa con noi.

Galleria fotografica del Frankenread@DISTU

A cura di Bruno Fazzini e Francesca Saggini

L'evento: *Frankenread@DISTU*



FIG. 21. Francesca Saggini introduce l'evento *Frankenread@Distu*.
Aula Magna del Complesso storico San Carlo



FIG. 22. La prof.ssa Tiziana Iadicicco, Liceo Ginnasio 'Mariano Buratti'



FIG. 23. Una studentessa delle scuole superiori legge un brano da *Frankenstein*.



FIG. 24



FIG. 25



FIG. 26

*Musica, maestro!
Dietro le quinte*



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29

Si va in scena



FIG. 30



FIG. 31



FIG. 32

Mostra allestita nell'abside dell'Aula Magna



FIG. 33



FIG. 34



FIG. 35

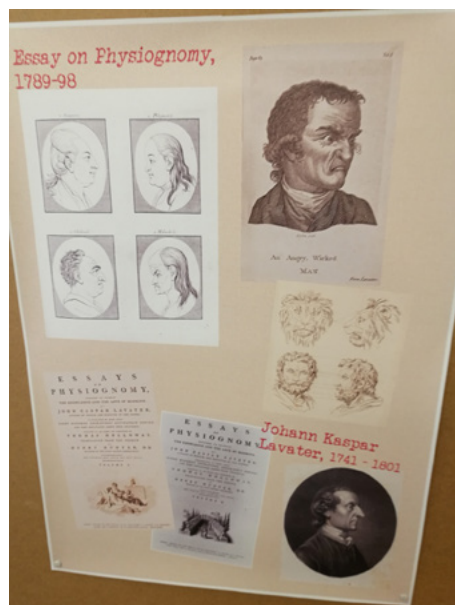


FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38



FIG. 39



FIG. 40



FIG. 41



FIG. 42



FIG. 43

PARTE II

***Metti un'immagine in classe.
Percorsi didattici intermediali
per Frankenstein***

Suoni e silenzi.

Quello che le immagini (non) raccontano

Alberta Boschi

“The cover is a book’s first communication to the reader, a graphic representation not simply of its content, but of its point in history.”

Ned Drew e Paul Sternberger¹

Introduzione

Pensiamo ad un libro: nella nostra mente sappiamo esattamente che aspetto ha, quali sono le sue parti costituenti, gli elementi che lo caratterizzano. Il primo “oggetto” con il quale instauriamo un contatto visivo è la copertina, sulla quale troviamo informazioni quali il titolo dell’opera e il nome dell’autore, la maggior parte delle volte affiancati da un’immagine. In alcuni casi sono le scritte che accompagnano la grafica di copertina, mentre, in altri ancora, è il *lettering* stesso che diviene elemento di grafica a tutti gli effetti e la invade completamente.

Ora immaginiamo i libri nel loro spazio naturale, una libreria, esposti nelle vetrine e sugli scaffali affinché qualcuno li veda e possa decidere quale acquistare. Riflettiamo: in base a *cosa* scegliamo il nostro libro? Le case editrici propongono diverse soluzioni: edizioni economiche in brossura, spesso dall’aspetto piuttosto scarno e semplice. Oppure edizioni *hardback*, di frequente accompagnate da sovraccoperte che riproducono la stessa grafica di copertina, più costose ma anche più belle a vedersi. O ancora gli audiolibri, dove il testo scritto prende vita attraverso il suono della voce di uno o più narratori. In realtà vi sono molti elementi che possono aiutarci a scegliere: ad esempio la quarta di copertina contiene informazioni utili quali una sinossi del testo, brevi notizie sull’autore e il prezzo. Oppure riporta stralci di recensioni particolarmente positive scritte da giornalisti o critici influenti e pubblicate su testate altrettanto famose. Un formato ormai standard che prevede poche variazioni e al quale sono abituati tutti, anche i lettori meno accaniti.

Torniamo alla nostra domanda: come e perché scegliamo proprio quel libro da inserire nella nostra biblioteca personale? La maggior parte delle volte probabilmente sappiamo già cosa vogliamo e la nostra ricerca è orientata quanto meno dal titolo o dall’autore che abbiamo in mente. La scelta, dunque, soprattutto per quanto riguarda i titoli di autori contemporanei, è una scelta obbligata, nel senso che dobbiamo affidarci al lavoro svolto dai *cover*

¹ Ned Drew, Paul Sternberger. *By Its Cover*. New York, Princeton Architectural Press, 2005, p. 8.

designers della casa editrice alla quale sono stati venduti i diritti d'autore di un testo ed acquistare il "nostro" libro così come ci viene proposto. Quella del *cover design* è un'arte che ha iniziato ad affermarsi a partire dalla prima decade del XX secolo e da allora ha registrato un enorme sviluppo, a tal punto che la scelta di abili progettisti di copertina ha spesso decretato il successo (o meno) di alcune opere, se non addirittura di intere case editrici.

Se invece volessimo comprare un libro che appartiene ai cosiddetti classici della letteratura—per il quale quindi esistono soluzioni grafiche diverse in base all'anno di produzione e alla casa editrice—allora è molto probabile che la copertina giochi un ruolo fondamentale nel guidare verso la scelta di un'edizione piuttosto che di un'altra. Aspetto questo di cui le case editrici sono ben consapevoli sin dai primi anni in cui il libro si affacciò alla produzione di massa: si peccherebbe infatti di ingenuità a pensare che l'ideazione di una copertina sia un'operazione lasciata al caso o al gusto personale degli addetti ai lavori. Esistono complicate leggi di mercato che guidano le scelte grafiche di ogni prodotto che viene messo in vendita, libri compresi, leggi che tengono conto di numerosi aspetti—sociali, culturali, linguistici ed economici, tanto per ricordarne qualcuno—in relazione ad uno specifico contesto di riferimento. Per quale motivo riconoscere dunque un tale "potere" alla copertina di un libro?

Prima di ogni altra considerazione è necessario precisare che la copertina di un libro costituisce una parte integrante del testo che ci accingiamo a leggere. Anzi, a voler essere precisi, è essa stessa un tipo di testo—un insieme di elementi testuali e grafici che il teorico della letteratura Gérard Genette chiama, in maniera specifica, *paratesto*. Genette afferma che, sebbene un'opera letteraria possa definirsi "a more or less lengthy sequence of verbal utterances more or less containing meaning",² in realtà essa è accompagnata da tutta una serie di elementi, verbali e non, che la arricchiscono con lo scopo di affermare la sua presenza nel mondo e di proporla ai lettori:

[...] this text rarely appears in its naked state, without the reinforcement and accompaniment of a certain number of productions, themselves verbal or not, like an author's name, title, a preface, illustrations. [...] they surround it and prolong it, precisely in order to present it, in usual sense of this verb, but also in its strongest meaning: to make it present, to assure its presence in the world, its "reception" and consumption, in the form, nowadays at least, of a book. This accompaniment, of varying size and style, constitutes [...] the paratext of the work. Thus the paratext is for us the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers, and more generally to the public.³

2 Gérard Genette, e Marie MacLean. "Introduction to the Paratext". *New Literary History* 22, 2, (1991): 261-72. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/469037.

3 Ibidem.

Genette prosegue affermando che il paratesto è una sorta di soglia (la chiama infatti *threshold*) che traccia il confine tra l'interno, vale a dire il testo, e l'esterno dell'opera letteraria, ovvero "the discourse of the world on the text",⁴ che deve essere considerato come "a zone not just of transition, but of *transaction*; the privileged site of a pragmatics and of a strategy, of an action on the public in the service [...] of a better reception of the text".⁵ Ne consegue che la copertina di un libro rappresenta un primo contatto del lettore con il testo, l'elemento che permette di avviare un dialogo con l'opera letteraria.

Una seconda considerazione riguarda la natura delle rappresentazioni grafiche sulla copertina: foto, dipinti, immagini di qualsivoglia natura, portatrici di significati e messaggi che necessitano a volte di più di una rapida occhiata per essere compresi a pieno. Queste immagini sussurrano, parlano, gridano e siamo noi a dover sviluppare quelle abilità che ci permettono non solo di ascoltare, ma soprattutto di comprendere ed interpretare certi contenuti. Diversi significati si sviluppano di volta in volta a seconda del lettore con cui il libro entra in contatto: ed è proprio durante questo contatto, da intendere come tentativo di comunicazione con il lettore, che la copertina instaura un dialogo a duplice senso in base al quale anche il testo di partenza si arricchisce di nuovi contenuti. Lo stesso accade con il processo di appropriazione di un testo che genera un adattamento—adattamento riconducibile ad un pre-testo specifico (il "testo sorgente"), ma che dà vita anche ad un post-testo sorprendentemente nuovo (il "testo secondo").

L'analisi del processo di comunicazione che si avvia tra paratesto (copertina) e lettore può dunque rappresentare un'opportunità di apprendimento in contesti formali come quelli scolastici secondo modalità innovative, permettendo lo sviluppo di abilità di ricerca, analisi ed interpretazione attraverso percorsi che si muovono al di fuori dagli schemi didattici generalmente adottati nei nostri istituti.

Un po' di storia: *wrappers, dust jackets e front covers*

Una delle invenzioni più rivoluzionarie e importanti dell'epoca moderna è stata senza dubbio quella del libro a stampa che ha permesso la riproduzione e diffusione del sapere da cultura a cultura, da un'epoca a quelle successive. Non è un caso dunque che una disciplina a sé stante, quella della storia del libro, si dedichi allo studio dei fenomeni legati alla realizzazione e diffusione dei testi dall'antichità fino ai nostri giorni, sviluppando il discorso in maniera trasversale. Basti pensare a tutti i cambiamenti che nel corso dei secoli hanno interessato e continuano ad interessare un prodotto sociale e culturale come il libro: risulterà evidente la necessità di un approccio trasversale che permetta di indagare tutti quei fenomeni che, in maggiore o minore misura, ne determinano le "trasformazioni."

4 Ibidem.

5 Ibidem.

Una delle raccolte di saggi più ricche relative agli studi sul libro del XXI secolo, *The Book History Reader*,⁶ può aiutare a comprendere l'entità dei fenomeni coinvolti nello sviluppo estetico e materiale del libro, divenuto uno dei simboli dell'età moderna: analizzandone l'indice dei contenuti si noterà che la raccolta racchiude saggi relativi alla storia del libro, dalle prime forme di scrittura su tavolette di ceramica, papiri, pergamene e carta, fino ai vari processi e circuiti di distribuzione dei testi. Nell'ordine vengono esaminati: il rapporto tra gli autori e la distribuzione di quello che nel corso dell'età moderna diviene un vero e proprio bene di consumo; le relazioni tra gli autori e il pubblico di lettori; l'impatto delle stampa e le trasformazioni sociali e culturali scaturite da esso; le diverse pratiche di lettura. Una sezione del volume è dedicata, infine, a quella nuova dimensione digitale del libro che evidenzia il nesso inscindibile fra tradizione e innovazione capace di assicurare continuità e rinnovamento ad un medium così antico. Gli editori del volume, David Finkelstein e Alistair McCleery, affermano che "*book history is important for what it says about human development*"⁷ ponendo enfasi e rafforzando, in questo modo, il legame inscindibile tra lo sviluppo dell'umanità e quello della cultura che vede la sua espressione più grande nel libro: questo va considerato non solo come oggetto tramite cui il sapere e l'essenza umana vengono raccolti, diffusi e condivisi, ma anche come traccia storica di tutti quei progressi che hanno contribuito a fare dell'uomo e della società umana contemporanea quella che conosciamo. Alla luce di ciò, risulta utile ripercorrere alcuni dei principali momenti di sviluppo e trasformazione del libro, dall'introduzione della stampa a caratteri mobili fino al periodo contemporaneo, che tengano in considerazione le trasformazioni materiali che lo hanno riguardato.

Sebbene il libro cartaceo nei suoi diversi formati sia ancora il principale supporto utilizzato in ambito didattico (ma non l'unico, come dimostra anche il libro che state leggendo!), spesso non ci si sofferma molto sul fatto che il suo aspetto attuale sia piuttosto diverso se paragonato a quello antico. Ad esempio, le edizioni *paperback*, oggi giorno molto comuni e apprezzate soprattutto per l'economicità, sono un prodotto che ha segnato, a sua volta, una svolta significativa nel design e nel marketing del libro. Innanzi tutto, è necessario sottolineare che la carta prodotta da fibre naturali arrivò in Europa solo verso la fine del XIII secolo ed iniziò ad essere impiegata in maniera sistematica nella produzione dei libri a partire dal XV secolo, ovvero negli anni immediatamente precedenti all'introduzione in Europa della stampa a caratteri mobili grazie al tedesco Johannes Gutenberg.⁸

6 Richard Altick, Roland Barthes, et al. *The Book History Reader*. A cura di David Finkelstein e Alistair McCleery. London-New York, Routledge, 2006 (2a ed.).

7 Ivi, p. 3.

8 Il primo testo su cui è possibile leggere un'accurata descrizione dei caratteri mobili è un documento ufficiale scritto da Shen Kuo, funzionario cinese che visse tra il 1031 e il 1095, intitolato *Mengxi Bitan*. Questo testo contribuirebbe a confermare l'ipotesi che, in realtà, fu un alchimista cinese, Pi Sheng, ad aver ideato per primo i caratteri mobili, facendone risalire l'invenzione al 1048. Il macchinario giunse in Europa quattro secoli dopo grazie a Gutenberg che introdusse, però, vari elementi innovativi, tra cui materiali molto più

Da quel momento la produzione di libri crebbe significativamente poiché la nuova tecnica permetteva di produrre più copie di uno stesso libro in maniera più semplice e rapida. Col passare del tempo produrre la carta divenne sempre meno costoso. Ciò contribuì ad abbassare il prezzo dei libri, che iniziarono a circolare anche tra i membri dei ceti medi. Infatti, fino all'inizio del diciannovesimo secolo i libri erano un bene molto costoso e di conseguenza solo i membri delle classi più abbienti potevano permettersi di comprarli. Anche la produzione risultava limitata. In generale erano dotati di una semplice rilegatura in corda alla quale veniva incollato, esternamente e in via provvisoria, un foglio di carta bianco che serviva a proteggere le pagine interne. Molto spesso il primo ed unico elemento “decorativo” era costituito dal frontespizio contenente, di norma, il titolo dell'opera, il nome dell'autore, la data di pubblicazione e l'editore (o forse sarebbe meglio parlare di stampatore), accompagnati, ma non sempre, da un'illustrazione.

Un esempio pratico ci aiuterà a fare chiarezza. Si prenda dunque la prima edizione di *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, pubblicata nel 1818. Possiamo immaginare questa prima copia come un libro con una semplice rilegatura. A questa era applicata una copertura protettiva—un foglio di carta completamente bianco, oppure una copertura in pelle—ma nessun elemento decorativo abbelliva o pubblicizzava il libro prima che questo giungesse nelle mani del lettore. Sappiamo per certo che una delle prime copie stampate nel 1818 presentava una rilegatura in pelle grazie alla scoperta fatta nel 2012 da un giovane inglese, Sammy Jay.⁹ Il giovane ha rinvenuto tra i libri appartenuti al nonno, Douglas Jay, una copia del volume I della prima edizione di *Frankenstein* al cui interno è presente una dedica olografa, autenticata da Richard Ovenden, bibliotecario presso la Bodleian Library di Oxford. La dedica recita: “To Lord Byron from the author”. Si tratta dunque di una copia del romanzo appartenuta a George Gordon, Lord Byron, uno dei membri della celeberrima compagnia di Villa Diodati, regalatagli personalmente da Mary Shelley. Questa prima edizione fu stampata in solamente 500 esemplari da una piccola casa editrice, la Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones: non vi sono inserite immagini o decorazioni, all'interno come all'esterno. La prima pagina con delle informazioni è il frontespizio, che riporta il titolo dell'opera; il formato (“in three volumes”); un'epigrafe che recita dei famosi versi di *Paradise Lost* di John Milton; il numero del volume; infine, il luogo, l'anno della stampa e lo stampatore (Fig. 44). Come noto, questa prima edizione uscì anonima ed infatti non riporta il nome dell'autore; è presente, però, un'epigrafe che in qualche modo anticipa il contenuto dell'opera attraverso quello che tecnicamente si chiama un riferimento intertestuale con funzione allusiva.

resistenti all'usura, che lo resero significativamente più efficace rispetto al suo “antenato”. Si veda Carlo Pastena, *Il libro asiatico*. Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2017. URL: https://www.academia.edu/33411096/Il_libro_asiativo_pdf.

9 Private preview of Lord Byron's copy of *Frankenstein*, video a cura di Peter Harrington Books. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=194EpVxuB9A>.

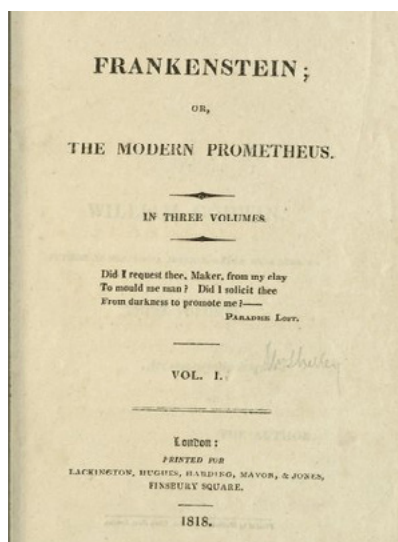


FIG. 44. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818).¹⁰

Nell'edizione successiva del romanzo, quella del 1831 (Fig. 45), il frontespizio è piuttosto diverso. La prima cosa che notiamo è l'assenza della citazione dell'opera di Milton posta in epigrafe; in secondo luogo, non è ancora indicato il nome dell'autore, però sostituito dall'indicazione "by the author of *The Last Man*, Perkin Warbeck &c. &c." Mary Shelley scrisse e pubblicò questi due romanzi rispettivamente nel 1826 e nel 1830: la scelta di elencare altre opere dello stesso autore (o in questo caso autrice) era pratica comune, soprattutto se le opere indicate avevano avuto un certo successo. A pensarci bene lo è tutt'ora, anche se a queste informazioni oggi vengono riservati spazi diversi, spesso la quarta di copertina o il risvolto interno della sovraccoperta.

Torniamo a tracciare la storia della nascita del libro moderno. Intorno al 1820 la produzione di libri aumentò notevolmente e questi divennero più economici: è allora che comparvero le prime sovraccoperte, ma va sottolineato che ricostruirne la storia non è affatto semplice. In base a quanto afferma Margit J. Smith, anche il termine *dust jacket* genera confusione dal momento che varie espressioni vengono utilizzate per riferirsi ad essa:

Researching the history of *dust-jackets* can be confusing because several expressions describe the object. To the writer's knowledge no standard terminology has been developed to preclude grey areas. While a dust-jacket is

¹⁰ Immagine in pubblico dominio alla URL: [https://en.wikisource.org/w/index.php?title=File:Frankenstein,_or_the_Modern_Prometheus_\(First_Edition,_1818\)_Vol_1.djvu&page=7](https://en.wikisource.org/w/index.php?title=File:Frankenstein,_or_the_Modern_Prometheus_(First_Edition,_1818)_Vol_1.djvu&page=7).

also referred to as a *dust-wrapper*, a *dust cover*, a *book jacket*, a *jacket*, or simply a *wrapper*, the ‘wrapper’ in its original meaning usually covered the whole book, including the fore edge, and was firmly attached to the book block.¹¹

Dalle parole sopra citate si comprende che, nel loro significato originale, la *dust jacket* e il *wrapper* erano due cose diverse. Per *wrapper* si intende un involucro protettivo che ricopre interamente il libro ed è saldamente incollato ai fogli rilegati: una sorta di incarto che rivestiva i volumi ed era fissato con della ceralacca. Era dunque necessario rompere l’incarto per poter leggere il libro e di conseguenza il *wrapper* veniva gettato via subito dopo essere stato rimosso. La *dust jacket* è, invece, un supporto removibile, generalmente di carta. Riveste la copertina, la quarta di copertina del libro e il dorso; è dotato di due lembi, detti alette, che avvolgono interamente il piatto anteriore e posteriore del volume ed è destinata, nella maggior parte dei casi, ad essere buttata via, proprio come il *wrapper*. La funzione svolta da entrambi era dunque, almeno in principio, prevalentemente—se non esclusivamente—protettiva, come si può evincere anche dalle definizioni riportate di seguito:

Wrapper. A piece of paper, plastic, or other material that covers and protects something.¹²

Dust Jacket. A paper cover that protects a book and can be removed.¹³

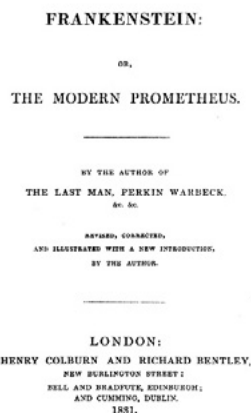


FIG. 45. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn and Richard Bentley, 1831)¹⁴

- 11 Margit J Smith. *The Dust Jacket Considered*. CeRoArt, Revue électronique, 2014. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/3786>. Mio il corsivo.
- 12 Cambridge Dictionary, ‘wrapper’, Cambridge University Press, URL: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/wrapper?q=wrapper>. Mie le sottolineature.
- 13 Merriam-Webster Online Dictionary, ‘dust jacket’, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dust%20jacket>. Mie le sottolineature.
- 14 Immagine in pubblico dominio alla URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/42324>.

In entrambe le definizioni compaiono significativamente le parole ‘*cover*’ e ‘*protect*’: il loro utilizzo era pertanto indispensabile per proteggere i volumi durante il viaggio dallo stampatore all’acquirente. Inoltre, sia il *wrapper* che la *dust jacket* erano costituiti da un semplice foglio di carta bianco o colorato: non contenevano, almeno inizialmente, né informazioni relative all’opera, né decorazioni di sorta. Quella che noi oggi chiamiamo copertina veniva realizzata in un secondo momento, commissionata dall’acquirente in base a richieste specifiche.

Le prime decorazioni appaiono sulle rilegature in tessuto intorno agli anni ‘20 del XIX secolo e successivamente si evolvono grazie a numerose innovazioni tecnologiche. Più o meno negli stessi anni le sovraccoperte dei libri iniziano ad accogliere informazioni per noi ormai essenziali quali il nome dell’autore e il titolo. Ma sarà solamente a partire dall’ultima decade del XIX secolo che la *dust jacket* inizia a soppiantare il *binding* come sede principale degli elementi decorativi di un libro.

Allo stesso modo in cui il *binding* e la *dust jacket* finiscono per sovrapporsi—a tal punto che quest’ultima spesso riporta la stessa grafica della copertina sottostante—così anche i termini *jacket* e *cover* finiscono per confondersi l’uno nell’altro. Le parole con cui Alan Powers apre il suo studio sulle copertine dei libri sembrano confermare, in qualche modo, la sovrapposizione di queste due espressioni:

A book jacket *or* cover is a selling device, close to advertising in its form and purpose, but also specific to a product that plays a teasing game of hide and seek with commerce.¹⁵

Questo incipit offre l’occasione per riflettere sull’evoluzione del termine e del ruolo svolto da *book jacket* e *book cover* nel XX secolo. Il riferimento diretto riguarda chiaramente la funzione assunta dalla copertina di un libro nella società contemporanea, una società di tipo consumistico in cui esso viene considerato alla stregua di un qualsiasi altro bene di consumo soggetto a logiche di mercato.

Il titolo dell’opera di Powers, *Front Covers. Great Book Jackets and Cover Design*, sembra trovare una sorta di compromesso nell’adozione del termine *front cover*: fa riferimento sia alla copertina—il luogo fisico che accoglie la grafica (*front*)—sia alla sua funzione protettiva, di contatto e dialogo con il pubblico (*cover*). Il *Cambridge Dictionary* ad esempio definisce il termine *dust jacket* proprio facendo riferimento alle sue funzioni protettive e promozionali:

DUST JACKET. A sheet of stiff paper, often in color, wrapped around the cover of a book to protect and advertise it.¹⁶

¹⁵ Alan Powers. *Front Covers. Great Book Jackets and Cover Design*. London, Octopus Publishing Group, 2001, p. 6. Mio il corsivo.

¹⁶ Cambridge Dictionary, ‘dust jacket’, Cambridge University Press, URL: <https://dictionary.cambridge.org/it/>

Va specificato che questa definizione si riferisce all'accezione del termine in inglese americano, relativo ad un'area in cui lo sviluppo del *cover design* si afferma come vera e propria arte sin dai primi anni del XX secolo. È proprio a partire da questi anni che la copertina e la sovraccoperta diventano strumento di marketing orientati principalmente verso i potenziali acquirenti, co-attori per la promozione del libro nel quadro di una produzione di massa senza precedenti e di un'elevata concorrenza editoriale:

While the first book jackets date to the 1820s, until late in the century had only been used as protective packaging and tended to be nonpictorial, labeled wrappers with little focus on design. Book jackets began to gain importance in the 1890s with the recognition that they could be a way to attract the attention of potential buyers. [...] By the end of the first decade of the twentieth century, the book jacket began to take root as a promotional tool [...].¹⁷

I principali approcci al *cover design* dal 1880 al 1910

Il dibattito sulla funzione delle copertine dei libri si ricollega alla *querelle* di natura estetica emersa intorno al 1880. In tal senso risulta particolarmente interessante un contributo critico di Ellen Mazur Thomson, *Aesthetic Issues in Book Cover Design 1880-1910*, nel quale l'autrice evidenzia diverse tendenze nella pratica delle decorazioni delle copertine dei libri prendendo in considerazione le posizioni di alcuni dei *bookbinders* più influenti in Inghilterra, Francia e Stati Uniti d'America.

In linea con lo studio di Thomson, alla base delle scelte relative al design della *front cover* sembrava esserci chiaramente un'intenzione condivisa da tutti quegli artisti e artigiani che all'epoca si occupavano di libri. La questione più problematica era, semmai, in quale modo conseguire questo scopo:

English Arts and Crafts proponents and the progressive leaders of French Art Nouveau shared the ideal of a book in which paper, type, printing, illustration and cover formed a cohesive statement. How to arrive at this unity was problematic.¹⁸

dizionario/inglese/dust-jacket.

17 Drew, Sternberger. *By its Cover*, p. 20.

18 Ellen Mazur Thomson. "Aesthetic Issues in Book Cover Design 1880-1910." *Journal of Design History* 23, 3 (2010): 229-245. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/40801985, p. 235.

Il libro: un oggetto costituito da elementi diversi, strettamente correlati gli uni agli altri a dare vita ad un tutt'uno coerente, anche se poi la sostanza di questa coerenza restava difficile da individuare. La questione diviene ancora più complicata se si tiene in considerazione il fatto che vi è chiaramente un legame tra lo sviluppo delle nuove tecnologie di stampa, la crescita della produzione di massa e la necessità di offrire sul nuovo e più ampio mercato un prodotto che potesse distinguersi tra gli altri. Nelle parole di Thomson, la sfida determinante era quella della *uniqueness* e, soprattutto, come conseguirla.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si evidenziano tre approcci principali al *cover design*: "pictorial, that is, illustrating the subject of the work; symbolic or allusive, 'suggesting the spirit' of the writing; or ornamental, 'pure decoration.'"¹⁹ In base allo studio di Thomson, il criterio "illustrativo" veniva adottato da coloro che vedevano la copertina del libro come un elemento che potesse incentivarne la vendita. L'inserimento di un'illustrazione che rappresentava in parte il contenuto dell'opera veniva dunque visto come un buono strumento di marketing.

Non è ben chiaro, invece, come distinguere il primo orientamento da quello allusivo. Innanzi tutto, va specificato che, secondo una definizione da dizionario, per allusione si intende l'"azione dell'alludere, dell'accennare velatamente a qualcuno o a qualcosa che non si vuole dichiarare espressamente"²⁰ oppure un "riferimento o riecheggiamento intenzionale, o spontaneo, di passi o versi d'autore, inseriti nel proprio discorso o anche in proprie opere senza esplicita citazione".²¹ Qualsiasi illustrazione e decorazione può ricorrere all'allusione, dunque; semmai si tratta di un espediente che può convivere con gli altri orientamenti già presi in considerazione. Si pensi alla copertina di un libro con elementi decorativi floreali, ad esempio i petali di una rosa: si sente spesso parlare del linguaggio dei fiori, tra l'altro molto in voga nel corso dell'Ottocento, particolarmente nell'Inghilterra vittoriana.²² Riproporre un fiore o un qualsiasi oggetto menzionato nell'opera in riferimento a una scena cruciale potrebbe alludere al contenuto del libro, pur senza esplicitare alcunché al lettore.

A questo punto sembra utile tornare ad analizzare l'edizione di *Frankenstein* del 1831, partendo proprio da un'illustrazione. Sebbene non si tratti di una sovraccoperta, né di una copertina in senso stretto, ci troviamo di fronte a quella che viene comunemente definita una *inside cover*. Soffermarsi in maniera più approfondita su di essa può essere funzionale alla comprensione di quanto sia sottile il confine tra l'intento illustrativo e quello allusivo che ho appena ricostruito. Come annunciato dal frontespizio, quella del 1831 è un'edizione illustrata: il nome dell'autrice per esteso si trova nelle pagine che seguono, dove trovano

19 Ibidem.

20 *La Repubblica*, Dizionari online, 'allusione'. URL: <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/A/allusione.html>.

21 Treccani, vocabolario online, 'allusione'. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/allusione/>.

22 Per un esempio di volume pubblicato in epoca vittoriana Mrs L. Burke, *The Miniature Language of Flowers*. London, George Routledge and Sons, 1865. URL: <https://archive.org/embed/miniaturelangua00burk>.

posto anche due illustrazioni ad opera di Theodor Von Holst in cui si raffigurano dei momenti significativi del romanzo. La prima illustrazione (Fig. 46) rappresenta il momento in cui la Creatura apre gli occhi e prende vita in presenza del giovane Victor Frankenstein, il suo creatore: la citazione sottostante esplicita il riferimento al testo anche grazie all'indicazione della pagina del romanzo in cui può essere rinvenuta la descrizione dell'evento.

Osservando bene questa immagine si può notare che la Creatura si trova a terra, in primo piano, un corpo possente, proporzionato eppur orrendo: studiandone la posizione, ci si rende conto che la testa dell'essere è dislocata. Alcuni arti—il braccio destro e la gamba sinistra—lasciano intravedere le ossa, i muscoli e le arterie sottostanti l'epidermide, in accordo con la descrizione di Mary Shelley: “His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath”.²³ Vicino alla Creatura si vedono inoltre delle ossa, un teschio, parte dello scheletro di un essere umano coperto da un lenzuolo e infine un libro aperto. In secondo piano nell'oscurità emerge la figura di un uomo, Victor Frankenstein, con il volto stravolto dal terrore, ritratto nel tentativo di uscire dalla stanza. Sono visibili anche alcune attrezzature da laboratorio, quali un apparato elettrico, una campana di vetro e dei teschi posti sulla libreria sullo sfondo. Il lettore si trova dunque di fronte alla libera rappresentazione grafica della scena descritta dall'autrice nel capitolo 5 dell'edizione del 1831. Questa sostanziale fedeltà rivela, a mio avviso, una chiara visione del romanzo da parte di Von Holst.

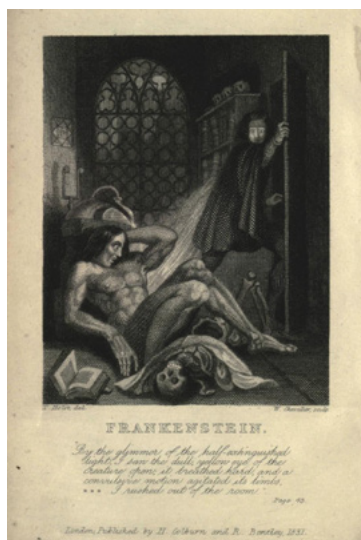


FIG. 46. Inside cover. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Henry Colburn and Richard Bentley, 1831)²⁴

23 Mary Shelley, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. A cura di Maurice Hindle. New York, Penguin, 1992, p. 56.

24 Immagine in pubblico dominio alla URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Frankenstein.1831.inside-cover.jpg>.

Nonostante il riferimento intertestuale al *Paradise Lost* di Milton venga eliminato dal frontespizio, la connessione tra il mito di Prometeo e l'opera di Mary Shelley resta esplicita e la litografia di Theodore Von Holst potrebbe creare in maniera allusiva un nesso tra testo, mito e paratesto. Nel 1817 il pittore tedesco Heinrich Friedrich Füger realizzò una tela dal titolo *Prometheus bringt der Menschheit das Feuer* (*Prometeo porta il fuoco agli uomini*, Fig. 47), opera che possiede aspetti da analizzare in relazione proprio alla litografia shelleyana di Von Holst. Prometeo nel dipinto di Füger appare come una figura possente e muscolosa che domina il corpo senza vita dell'uomo ai suoi piedi. Il titano, metà uomo e metà dio, tiene nella mano destra una torcia infuocata dalla quale la luce si diffonde in modo tale da lasciare l'uomo nell'oscurità. In base al mito di Ovidio, Prometeo è colui che ha plasmato l'uomo dalla creta: il creatore nel dipinto di Füger si erge infatti come figura dominante, con in mano la torcia simbolo della conoscenza e del potere ad essa collegato. Al contrario, nella litografia di Von Holst Victor è relegato sullo sfondo, un piccolo corpo insignificante che affiora nell'oscurità, chiaramente terrorizzato dalla sua creazione. Quella che l'artista tedesco ritrae è la figura di un creatore illegittimo che infonde la vita in una Creatura, il risultato della smodata ambizione di un giovane scienziato che brama la conoscenza del segreto della vita e della morte, "the cause



FIG. 47. Heinrich Friedrich Füger, *Prometheus bringt der Menschheit das Feuer* (1817). Olio su tela.²⁵

25 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Heinrich_fueger_1817_prometheus_brings_fire_to_mankind.jpg.

of generation and life".²⁶ Tutto ciò in un'epoca in cui il dibattito etico in relazione alle scoperte e ai progressi in ambito scientifico si traduceva nei termini di quanto è concesso o meno all'uomo, nell'individuazione dei limiti da porre alla conoscenza umana. La litografia di Von Holst è pertanto, a mio avviso, espressione e allusione allo stesso tempo alla progressiva degenerazione di Victor, la cui corruzione viene già preannunciata dal momento che, sostituendosi a Dio nell'atto della creazione della vita, egli ne ha usurpato il potere. Luciana Pirè ad esempio afferma che "the moral implications of a science taken beyond normal limits are here explored with acute awareness of the dangers involved".²⁷ lo stesso si può evincere dall'illustrazione di Von Holst.

Secondo Scott J. Juengel il romanzo di Mary Shelley affronta il delicato problema della rappresentazione-identificazione nell'essere umano. Egli sostiene che la relazione tra la Creatura e il creatore si delinea principalmente proprio attraverso l'elemento visivo: il momento di massima espressione si raggiunge non a caso durante il primo incontro tra Victor e la Creatura, scena a partire dalla quale evolve poi tutta la narrazione successiva, proprio quella rappresentata nel frontespizio del 1831. Questo incontro tra Creatura e creatore rappresenta, utilizzando le parole di Juengel, un "moment of recognition, of revulsion"²⁸ che implica identificazione e allo stesso tempo repulsione: è come se Victor Frankenstein si riconoscesse nell'abominio che ha creato, ma per il quale prova disgusto. Un processo che va oltre il livello individuale e va a reinterpretare e ricodificare le ansie e le preoccupazioni di un'intera epoca. Nell'introduzione di Mary Shelley all'edizione del 1831 si legge infatti che Percy Bysshe Shelley e i suoi amici riuniti a Villa Diodati trascorrevano il tempo discutendo di argomenti scientifici: si interrogavano sui misteri della vita e della morte anche in seguito agli sviluppi del galvanismo, che sembrava prospettare la possibilità di infondere la vita a un corpo inerte attraverso la corrente elettrica. Nel XIX secolo tornò anche in auge la fisiognomica, una disciplina parascientifica che godeva di una certa considerazione già dal XVI secolo, dedicata allo studio dei tratti del volto, associando a determinati lineamenti specifiche inclinazioni dell'animo umano. In base a quanto affermato da Juengel, Victor sembrerebbe influenzato da una sorta di determinismo fisiognomico nel definire l'aspetto della Creatura. Questa affermazione può risultare importante anche in relazione all'analisi della rappresentazione realizzata da Von Holst. Cercherò di illustrare in quale modo.

Theodore Matthias Von Holst viene associato strettamente alla figura del suo maestro Henry Fuseli, al punto che molte delle sue opere furono attribuite a quest'ultimo. Nato a Londra da padre tedesco, Von Holst fu ammesso alla Royal Academy e qui Henry Fuseli

26 Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. A cura di Maurice Hindle. New York, Penguin, 1992, p. 51.

27 Mary Shelley. *Frankenstein*. Introduzione di Luciana Pirè. Firenze, Giunti Firenze, 2001, p. 9.

28 Scott J. Juengel. "Face, Figure, Physiognomics: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Moving Image", *NOVEL: A Forum on Fiction* 33, 3 (2000): p. 356. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/1346169.

divenne il suo mentore. Entrambi gli artisti erano conosciuti per le rappresentazioni di soggetti soprannaturali, ma l'aspetto su cui intendo porre attenzione in questa sede è che proprio a Henry Fuseli fu commissionata la realizzazione delle illustrazioni di *Essays on Physiognomy* di Johann Kaspar Lavater (1810), il maggiore studioso di fisiognomica del tempo. Si può supporre che, data la forte influenza del maestro, coinvolto nel progetto di illustrazione di volti e figure umani in relazione agli studi di Lavater, Theodore Von Holst conoscesse bene le teorie fisiognomiche e deterministiche del tempo. La sua litografia nell'edizione del 1831 di *Frankenstein* può benissimo essere stata realizzata tenendo in considerazione tali teorie. Se ciò fosse vero, la Creatura di Von Holst non diverrebbe semplicemente una rappresentazione fedele di una scena del romanzo, quanto una celebrazione degli intenti dell'opera di Mary Shelley, oltre che una lente d'ingrandimento sul panorama della ricerca scientifica dell'epoca. L'immagine del frontespizio potrebbe pertanto venire utilizzata sia con funzione pittorico-illustrativa, come descrizione di alcune scene del romanzo, sia con funzione simbolico-allusiva, con l'intento di comunicare, attraverso le immagini, molto di più di quello che si riesce a cogliere a uno sguardo superficiale. Se per i lettori del 1818 tali riferimenti potevano essere espliciti o comunque più immediati, per noi—lettori lontani nello spazio e nel tempo—sarebbe necessario uno studio più approfondito del contesto di riferimento per comprendere a fondo i richiami impliciti evocati dall'illustrazione di Von Holst.

Per quanto concerne infine l'approccio decorativo, esso potrebbe considerarsi un'eredità della tradizione, di quel periodo storico-culturale in cui la rilegatura e la produzione del libro erano considerate una *fine art*. Sembrerebbe questo l'orientamento espresso da Sarah W. Whitman in uno scritto del 1895, *The Illustration of Books, Inside and Outside*, by Mrs Henry Whitman. Moglie di un mercante di lana canadese, Sarah W. Whitman divenne in breve tempo un'artista affermata nell'ambiente di Boston, riuscendo a superare i limiti generalmente posti all'epoca alle mogli di buona famiglia. Oltre alla pittura, si dedicò alla lavorazione del vetro colorato e realizzò il design per le copertine di diversi libri. Dalle sue parole si comprende che il *cover design* adottava più che altro l'approccio illustrativo, quanto meno oltreoceano, come dimostra lo sguardo nostalgico verso quei tempi andati in cui le copertine non richiamaivano ancora i contenuti del libro, ma erano pure espressioni artistiche:

The modern idea seems to be that if the book is on mountains, for example, there should be a representation of a line of mountains on the outside. In the old books we see none of these coarse, familiar and most inartistic rendering of the inside of the book on the outside.²⁹

29 Mrs Henry Whitman. 'Notes of an Informal Talk on "Book Illustrations, Inside and Out", Given Before the Boston Art Students Association' (feb. 1894), by Mrs Henry Whitman, p. 4. Disponibile alla URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044019181692&view=1up&seq=11>.

La convinzione da artista di Whitman è quella di poter restituire al *cover design* il suo giusto spessore estetico attraverso il recupero di un'arte della decorazione ispirata alla tradizione, all'epoca in cui il libro non era un bene di consumo destinato ad un pubblico ampio. Essa stessa afferma che le copertine migliori sono state realizzate proprio in quel periodo:

Go back to the early period when books were first brought into personal use, when they were taken out of the cloisters and the special libraries to become things people had in their hands and which literary people began to accumulate, and we come to a time when printing was a fine art. It is in this period that the most enduring examples of good book covers are found, work done by the best artists. We find then the most subtle and sensitive treatment of book covers.³⁰

Ad illustrazione di questo trend di arte decorativa d'oltreoceano voglio parlare della copertina dell'edizione americana di *Frankenstein* pubblicata nel 1869 da Sever Francis & Co (Fig. 48), ove è forte il richiamo alle forme architettoniche dello stile neogotico molto in voga nell'Inghilterra vittoriana prima e in tutta Europa poi. Questo stile raggiunse anche l'America, dove è possibile trovare ancora oggi moltissimi esempi di architettura neogotica.³¹ Innanzi tutto si nota una cornice delimitata da linee nere perpendicolari che si intersecano tra loro, arricchite agli estremi da una piccola sfera nera: grazie a ulteriori linee parallele la pagina risulta organizzata in modo geometrico. Altri particolari ancora sono disposti in maniera simmetrica, mentre al centro della copertina si trova un arco a sesto acuto che fa da cornice al sottotitolo dell'opera. In basso due linee orizzontali creano un riquadro all'interno del quale viene riportato il nome dell'autrice. Il titolo è il protagonista della copertina: la parola "Frankenstein", scritta in caratteri gotici maiuscoli, sovrasta l'arco a sesto acuto, incorniciato da due linee curve parallele tra di loro, una delle quali—quella inferiore—coincide con una delle linee dell'arco.

30 Ibidem.

31 Si veda, ad esempio, la St. Patrick's Cathedral a New York, costruita tra il 1853 e il 1878. Un altro esempio è la National Cathedral di Washington, sempre ispirata allo stile neogotico inglese, la cui costruzione risale tuttavia ai primi anni del XX secolo.

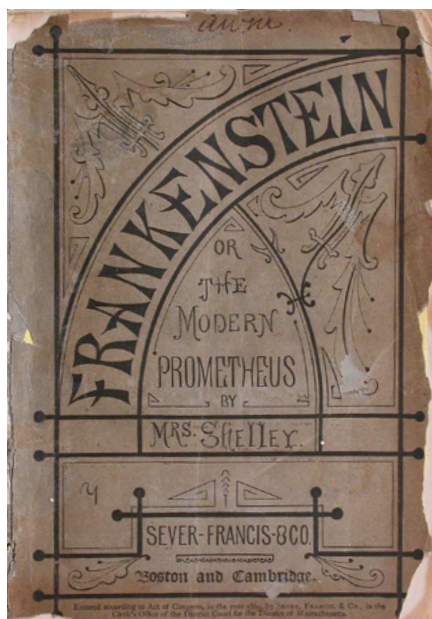


FIG. 48. *Frankenstein*, Sever Francis & Co (1869)³²

Non si trovano, sulla copertina di questo volume, delle illustrazioni che rimandino direttamente al contenuto dell'opera, ma l'uso dello stile neogotico potrebbe essere comunque interpretato in due modi diversi. Innanzi tutto, il ritorno a motivi tipicamente medievali era parte di un processo di riforma avviato verso la metà del XIX secolo in Europa in risposta all'uso ripetitivo di certi motivi nell'arte della decorazione dei tessuti e presumibilmente anche dei *cloth bindings*. Processo che, grazie ad alcuni designer, giunse anche in America. Inaspettatamente questa necessità di rinnovo si tradusse in una sorta di recupero dei motivi della tradizione, nel nostro caso con uno sguardo all'arte del periodo medievale:

By the middle of the nineteenth century in England, Owen Jones, and later Christopher Dresser proclaimed the universality of design, derived from the historical past and other cultures, freeing (or ripping) ornament from its historical and cultural context. To escape what was universally conceded to have been a century in which book binders endlessly repeated historical patterns, many called for a new approach

³² Immagine disponibile alla seguente URL: <https://www.pbagalleries.com/view-auctions/catalog/id/213/lot/63519/Frankenstein-or-the-Modern-Prometheus>.

in keeping with modern times. Yet the most admired of the reformers, paradoxically, turned to national or folk tradition for ideas. When William Morris looked to England's medieval past for political and cultural inspiration, he adapted medieval ornament and type as part of a reforming.³³

Una seconda spiegazione potrebbe, invece, essere collegata all'interpretazione del romanzo di Mary Shelley. *Frankenstein* è considerato, per diversi aspetti, un romanzo gotico: da un lato mette in scena alcune delle paure più profonde dell'uomo che si spinge oltre i limiti della scienza e della conoscenza, dall'altro anticipa i temi dell'inconscio, la paura per qualcosa che ci è familiare e sconosciuto allo stesso tempo, quello che Freud a distanza di un secolo cercherà di spiegare in un suo scritto, *Il perturbante*:

Le strade che possiamo imboccare sono due: esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha calato nel termine "perturbante", oppure collazionare ciò che, riferito a persone e a cose, a impressioni sensoriali, a esperienze e situazioni, evoca in noi il senso del perturbante, e dedurre il carattere nascosto del perturbante da un qualcosa di comune a tutti i casi. Voglio anticipare subito che entrambe le strade portano allo stesso risultato: il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.³⁴

Si può aggiungere che in questa copertina del 1869 i caratteri hanno un ruolo centrale e costituiscono, già a prima vista, l'elemento di maggiore impatto. Si tratta, come abbiamo detto in precedenza, di caratteri in stile gotico, perfettamente in linea con le decorazioni circostanti, organizzate in maniera simmetrica. Di simmetria e *lettering* parla anche Sa-

33 Ellen Mazur Thomson. "Aesthetic Issues in Book Cover Design 1880-1910". *Journal of Design History* 23, 3 (2010): 230. URL: www.jstor.org/stable/40801985. Owen Jones (Londra, 1809-74) fu un architetto, designer e scrittore inglese. Lavorò anche come illustratore di libri e fu direttore dei lavori per l'Esposizione Universale di Londra del 1851 nel Crystal Palace, per il quale realizzò numerose decorazioni. Si occupò di questioni inerenti all'arte decorativa con particolare interesse per i motivi orientali. Tra i suoi contributi più influenti si ricorda *The Grammar of Ornament* (1856). Informazioni biografiche reperibili alla seguente URL: <https://www.britannica.com/biography/Owen-Jones>. Christopher Dresser (Glasgow, 1834-1904) fu un famoso designer scozzese. Studiò alla School of Design di Londra e la sua filosofia decorativa divenne, successivamente, il manifesto dello *Arts and Crafts Movement*. Le sue teorie ebbero una forte influenza non solo in Inghilterra, ma anche in tutta Europa e in America. Informazioni biografiche reperibili alla seguente URL: <https://www.britannica.com/biography/Christopher-Dresser>. William Morris (Walthamstow, 1834-Hammersmith, 1896) fu designer, poeta, filosofo e artista a tutto tondo. Con la sua arte riportò in vita lo stile medievale nella seconda metà dell'Ottocento. Informazioni biografiche reperibili alla seguente URL: <https://www.britannica.com/biography/William-Morris-British-artist-and-author>.

34 Sigmund Freud. "Il perturbante". In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. A cura di Silvano Daniele. Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 270.

rah W. Whitman: la simmetria indica un esercizio stilistico nel rispetto della tradizione dell'arte decorativa, mentre il *lettering* è sinonimo e misura di creatività dal momento che lettere e parole compaiono su tutte le copertine dei libri come veicolo di informazione. Whitman ricorre addirittura alla moda per spiegare l'uso dei caratteri come elementi decorativi:

Old couture used to say that letters were the most beautiful embroidery in the world, because it was an embroidery that spoke. To anyone who learns to love it, it is the most enduring pleasure to decorate by letters.³⁵

L'artista si sofferma a parlare del *lettering* perfetto e dichiara che "it is a matter of composition, the composition of letters and words".³⁶ I caratteri che si dispongono nello spazio per andare a creare delle parole risolverebbero anche la questione dell'allusività delle immagini, evitando la mancata comunicazione con il lettore e segnando, di conseguenza, un punto definitivo a favore di coloro che condividono un approccio decorativo piuttosto che intrusivo: "An illustration may make an allusion which the designer hopes will be understood by everyone: but the letters speak plainly".³⁷

A questo punto possiamo prendere in considerazione un'edizione di *Frankenstein* più recente: l'edizione commentata della MIT Press pubblicata nel 2017 (Fig. 49), basata sul testo del 1818. Su uno sfondo completamente nero si staglia la scritta "Frankenstein" realizzata con sfumature di una vasta gamma di colori che va dall'arancio al giallo. Il font utilizzato elabora forme geometriche e richiama al tempo stesso dei caratteri in stile gotico. Le lettere sono disposte su diversi livelli, come ad incastonarsi le une nelle altre, andando a creare un effetto tridimensionale: il titolo viene suddiviso in piccoli blocchi di lettere, *Fran-ken-ste-in*, decentrati verso destra nell'area superiore della copertina. Si tratta di un'edizione particolare, come recita il sottotitolo, collocato in basso a sinistra: "annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds". Il fatto che il titolo sia frammentato potrebbe quindi alludere alla natura a sua volta frammentata della Creatura, una divisione richiamata anche dalla disposizione asimmetrica degli elementi sulla copertina. Inoltre, il modo in cui si incastrano le lettere ricorda vagamente degli ingranaggi, ricollegandosi a quanto è preannunciato nel sottotitolo, la *catchment area* privilegiata dei lettori di questa edizione: "scientists, engineers, and creators." Come esplicitato nella sinossi dell'edizione della MIT Press,³⁸ la scrittrice infatti "was keenly aware of contemporary scientific de-

35 Mrs Henry Whitman. 'Notes of an Informal Talk on "Book Illustrations, Inside and Out", Given Before the Boston Art Students Association' (Feb. 1894) by Mrs Henry Whitman, p. 9. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044019181692;view=lup;seq=11>.

36 Ivi, p. 11.

37 Ibidem.

38 Per la sinossi del volume URL: <https://mitpress.mit.edu/books/frankenstein>.

velopments and incorporated them into her story”, sviluppi che nella nostra epoca non possono che essere tradotti con l’innovazione legata alla robotica, all’intelligenza artificiale, all’ingegneria. Nel caso di questa copertina, sono proprio le parole del sottotitolo che “parlano chiaro” e suggeriscono determinati collegamenti tra testo e paratesto.



FIG. 49. *Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of all Kinds*, by Mary Shelley. A cura di David H. Guston, Ed Finn e Jason Scott Robert. MIT Press (2017)³⁹

Tornando adesso alle considerazioni di Whitman sull’arte della realizzazione delle copertine, la sua posizione non si limita al rispetto per la tradizione artistico-decorativa: ella sostiene che il design esterno di un libro debba essere orientato al lettore in quanto è quest’ultimo che instaura un rapporto del tutto personale con il libro, “who cares for it, who is going to have a certain feeling about the book, to whom the book cover will have significance”.⁴⁰ Tale convinzione potrebbe derivare dall’idea che mettere sulla copertina di un libro un’immagine che suggerisce una parte del suo contenuto non è semplicemente

39 Immagine disponibile sul sito dell’editore alla seguente URL: <https://mitpress.mit.edu/books/Frankenstein>.

40 Mrs Henry Whitman. ‘Notes of an Informal Talk on “Book Illustrations, Inside and Out”, Given Before the Boston Art Students Association’ (Feb. 1894) by Mrs Henry Whitman, p. 4. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044019181692;view=1up;seq=11>.

te un modo per anticipare determinati particolari o specifici avvenimenti dell'opera. Si tratta piuttosto di una sorta di suggerimento improprio, un'anticipazione eterodiretta che andrebbe ad infrangere il naturale diritto del lettore di interpretare a suo modo quel testo con cui crea un legame unico e personale.

Mediazione e interazione

I diversi orientamenti presi in considerazione fino ad ora sono solo alcuni esempi che aiutano a comprendere in base a quale logica i diversi designer e/o *bookbinders* realizzassero le copertine dei libri tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tali preferenze servono inoltre per cercare di comprendere come la copertina riesca ad instaurare un contatto e comunicare con il lettore. Come abbiamo spiegato, la copertina è infatti un elemento che fa da contatto tra l'autore di un testo e il suo pubblico, tra il contenuto del libro e il lettore e non ultimo tra il libro, la società e la cultura di cui esso è al contempo prodotto e riflesso. La copertina svolge pertanto una vera e propria funzione di *mediazione* tra autore/opera e lettore/acquirente: questo ne spiega l'importanza nella promozione di un bene di consumo librario e chiarisce il motivo per il quale essa non rimane necessariamente sempre la stessa nel tempo. Ogni opera d'arte—copertina compresa—si definisce infatti attraverso la stretta relazione con il suo fruitore e con la realtà storico-sociale che lo circonda: non è mai un oggetto isolato e a sé stante. Si vedano di seguito nuovi esempi di *book covers* legate non solo al contenuto narrativo dell'opera, ma soprattutto alla *audience* di una determinata epoca. È per loro tramite che ci è possibile ricostruire precisi momenti storici e vari aspetti della società e della cultura di riferimento.

Un'illustrazione a colori particolarmente interessante è quella della copertina dell'edizione del 1882 di George Routledge & Sons (fig. 50). Sullo sfondo si vedono due monti con le vette innevate, mentre in primo piano due figure umane, disposte l'una di fronte all'altra, incrociano gli sguardi. Una delle due figure—quella che, rivolta verso l'osservatore, mostra il proprio volto—ha una statura nettamente superiore rispetto all'altra; inoltre, essa mostra un aspetto decisamente più possente di quello dell'uomo ritratto di spalle, del quale si intravede solo il profilo parziale del volto. Un ulteriore contrasto evidente è che la figura più robusta indossa abiti di colore chiaro con delle righe rosse, mentre l'altra, che sembra completamente schiacciata dall'ombra che gli si staglia dinanzi, indossa abiti di colore scuro. In alto si legge il titolo dell'opera e il nome dell'autrice scritti in caratteri maiuscoli privi di grazie, così da mantenere l'attenzione sull'immagine.

Chi conosce l'opera di Mary Shelley può facilmente comprendere il riferimento diretto al testo. Si tratta della scena descritta nel capitolo 2, volume II,⁴¹ in cui Victor decide di recarsi da solo sulla cima del Montanvert: scende lungo il ghiacciaio e si sofferma ad ammirare la "awful majesty" del Monte Bianco che si staglia in lontananza. In un clima

41 L'edizione di riferimento per la numerazione del volume e del capitolo è quella del 1818.



FIG. 50. Book cover, *Frankenstein*, George Routledge & Sons, 1882.⁴²
(Per gentile concessione di Heritage Auctions, HA.com)

di ritrovata felicità—forse di qualcosa di molto simile alla gioia—all'improvviso Victor scorge una sagoma:

I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature also, as he approached, seemed to exceed that of man. [...] I perceived, as the shape came nearer, (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, resolving to wait his approach, and then close with him in mortal combat.⁴³

L'immagine sulla copertina riesce a ricreare questo confronto quasi violento tra i due personaggi aggiungendo, però, qualcosa in più, collegato al piano interpretativo dell'ope-

42 Immagine disponibile alla URL: <https://historical.ha.com/itm/books/literature-pre-1900/mary-shelley-frankenstein-or-the-modern-prometheus-london-george-routledge-and-sons-1882-pictorial/a/6069-30457.s>.

43 Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. 1818 edition. Romantic Circles, Vol. II, chapter 2, paragraph 5. URL: <https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/1818v2/ch2.html>.

ra. Qui la Creatura ha sì un aspetto selvaggio e disordinato, ma appare molto più simile ad un uomo piuttosto che a un mostro, o quanto meno a quell'orribile Creatura sempre descritta da Victor Frankenstein. Nell'illustrazione dell'edizione del 1882 i due personaggi si trovano l'uno di fronte all'altro. Solamente la Creatura ha il volto diretto verso l'osservatore: non riusciamo infatti a vedere bene i tratti di Victor, ma possiamo comunque notare una certa somiglianza tra i due come evidenziato dalla forma spigolosa del mento e dalla capigliatura di Frankenstein. L'impressione che ne deriva è quella di trovarsi di fronte ad un'immagine riflessa allo specchio e ciò anche grazie alla posizione quasi completamente speculare dei due corpi. È come se la sagoma di Victor, disegnato di spalle, fosse restituita all'osservatore amplificata a dismisura in quella della Creatura: ci troviamo di fronte ad una sorta di alter ego gigantesco al quale Frankenstein viene messo di fronte senza riconoscersi, incapace di distinguere in quell'Altro qualcosa di se stesso. In questo modo la copertina plasticizza lo stato di alienazione di un uomo che non vuole o non può vedere chiaramente dentro di sé e che non accetta di convivere con i lati più oscuri del proprio animo. È un uomo che ha sfidato la natura e, abusando della propria conoscenza scientifica, si è spinto oltre il limite più grande, quello di sostituirsi a Dio nel processo di creazione della vita, sfidando dunque anche la religione. Il prodotto della sua *hubris* è una Creatura senza nome, ripudiata dal suo stesso creatore ed abbandonata a se stessa.

La copertina di George Routledge & Son è stata realizzata in un periodo che viene storicamente definito "età tardo-vittoriana": sono passati poco più di sessanta anni dalla prima edizione di *Frankenstein*, anni in cui la società inglese ha però conosciuto innumerevoli cambiamenti di eccezionale portata. L'Inghilterra fu la prima nazione a sperimentare il processo di industrializzazione che scaturì dall'ammodernamento dei trasporti, in particolar modo dall'introduzione del treno a vapore: nel 1830 fu inaugurata la linea ferroviaria Liverpool-Manchester, la prima ferrovia pubblica a sfruttare esclusivamente locomotive alimentate a vapore.⁴⁴ Da quel momento in avanti le città, la società, la vita e il panorama inglesi non furono più gli stessi. Il rinnovamento della rete di trasporto e di comunicazione fece aumentare notevolmente i ritmi di crescita del Paese, sia in termini di produzione e vendita di merci, sia di aumento della popolazione. Il 1837 vide l'ascesa al trono della regina Vittoria in un periodo in cui le criticità di uno sviluppo così rapido e repentino si facevano sempre più inevitabili. Accanto alla crescita e alla prosperità dei primi anni, emersero le condizioni drammatiche di estrema povertà e sfruttamento della *working class*, relegata ai margini della società, in quartieri in cui le condizioni di vita erano insostenibili. Solamente dopo l'abolizione delle Corn Laws nel 1846, che permise un commercio più libero, con conseguente riduzione delle tariffe sulle merci importate, la situazione iniziò a migliorare, anche se non si risolse del tutto. Gli Anni Trenta e Quaranta

44 Le notizie storiche alle quali si fa riferimento in questa parte del contributo sono tratte da Stephen Greenblatt, (a cura di). *The Norton Anthology of English Literature. Ninth Edition*. New York-London, Norton, 2012, pp. 1017-1041.

dell'Ottocento sono infatti conosciuti come il "Time of Troubles".⁴⁵ Il periodo successivo, invece, vide decenni di prosperità ed un atteggiamento generale di apparente ottimismo. Alcuni dei grandi problemi sociali perdurarono, ma furono in qualche modo messi in secondo piano dai grandi progressi della scienza e delle tecnologie, così come dall'abilità di Vittoria e Albert nell'incarnare un modello di domesticità ideale e di responsabile devozione.⁴⁶ Uno dei più grandi simboli della prosperità e del progresso tecnologico e scientifico del secolo fu il Crystal Palace a Hyde Park: all'interno di questo enorme palazzo di cristallo, "erected to display the exhibits of modern industry and science"⁴⁷ nel 1851, il principe Albert inaugurò la Great Exhibition. Nel corso degli anni successivi sorse il grande impero Britannico, consacrato dal titolo di Imperatrice delle Indie attribuito nel 1876 alla regina Vittoria.

In questo contesto di inarrestabile trasformazione di cruciale importanza fu la pubblicazione nel 1859 di *On the Origin of Species* di Charles Darwin: la teoria dell'evoluzione sconvolse il rapporto tra l'uomo e Dio, mettendo in crisi la visione creazionista e aprendo le porte all'idea dell'uomo come un essere abbandonato a se stesso, privo di un Dio vigile su di lui:

Darwin's theory of evolution thereby undermined the value of traditional religion and morality, which had been accepted for centuries as the guiding principle of mankind, because it implied that man was no more than a "talking monkey", and *no God was necessary to create him*. [...] In the light of Darwin's theory, man appears left alone in the universe without any divine power which should—or could—protect him.⁴⁸

Le certezze e i valori dell'essere umano vennero dunque drammaticamente meno: da quel momento l'uomo perse la convinzione di essere una Creatura eletta, superiore al resto delle specie. Ci si interrogava sui principi morali su cui si fondavano le regole sociali, giungendo alla conclusione che si trattava di valori arbitrari, istituiti dall'uomo, non fondati su verità universali. Il dibattito tra darwinismo e creazionismo si risolse nella netta separazione tra religione e scienza e portò al declino dei valori e delle certezze che la fede nel progresso, nelle tecnologie e nella scienza dei primi anni del vittorianesimo. L'uomo si ritrovò completamente isolato:

45 Ivi, p. 1022.

46 Ivi, p. 1024.

47 Ibidem.

48 Andrzej Diniejko. *Charles Darwin's Theory of Evolution and the Intellectual Ferment of the Mid- and Late Victorian Periods*, The Victorian Web: literature, history, & culture in the age of Victoria. URL: <http://www.victorianweb.org/science/darwin/diniejko.html>. Mio il corsivo.

Moral norms, which had seemed universal, proved to be relative and dependent on the societies which had created them at definite time in history. Moral norms were thus man-made constructs and not universal truths. On this view, man began to feel more lonely and isolated in an infinite and indifferent universe.⁴⁹

La copertina dell'edizione di Routledge & Sons del 1882 potrebbe, dunque, essere interpretata come espressione di una rilettura in chiave coeva dell'opera di Mary Shelley. Quel parallelismo tra il darwinismo e la creazione di una Creatura resa viva dalla scienza senza l'intervento divino—del tutto evidente per noi lettori del XXI secolo—appare invece completamente straordinario se pensiamo che Mary Shelley scrisse la sua opera circa quarant'anni prima della pubblicazione di *On the Origin of Species*. Già da allora *Frankenstein* e tutti i suoi “figli” (in primis i fortunatissimi adattamenti teatrali che imperversarono per decenni sui palcoscenici di tutta Europa)⁵⁰ si rivelarono in grado di far riflettere su interrogativi sempre attuali, o quanto meno in grado di sopravvivere nel tempo. La sete di conoscenza dell'uomo, il volersi spingere continuamente oltre i limiti della propria condizione è un qualcosa che appartiene da sempre alla specie umana e a ben guardare è forse il motore stesso della nostra esistenza e crescita. Secondo molti, Mary Shelley mette in guardia dai pericoli insiti nel superare il confine tra ciò che l'uomo può fare per migliorare la propria esistenza e ciò che invece non gli è concesso, muovendosi sul sottile confine tra tensione verso il miglioramento e fatale caduta verso ciò che non si può controllare.

Una riflessione legata allo sviluppo tecnologico dell'epoca suggerisce un ulteriore parallelismo. Si è detto che a partire dal 1830 e nel corso di tutta la prima metà dell'Ottocento l'Inghilterra ha sperimentato una rapida crescita in ogni settore, sulla scia dell'ammmodernamento della rete dei trasporti, soprattutto grazie alla diffusione della locomotiva a vapore. Va aggiunto che la costruzione delle linee ferroviarie determinò una sconvolgente trasformazione del paesaggio rurale inglese: la collocazione delle rotaie “irremediably chopped and divided [the landscape]”,⁵¹ distruggendo e letteralmente “spezzettando” una campagna già profondamente colpita dalle *enclosures* settecentesche. I fumi prodotti dalle locomotive, così come il fischio assordante dei treni, riempivano l'aria divenendo presenze ingombranti e simboli della forza distruttiva del progresso; i numerosi incidenti ferroviari riempivano le pagine dei quotidiani ed andavano ad alimentare le paure e le ansie

49 Ibidem.

50 Diego Saglia. “Enter *Monsieur le Monstre*: Cultural Border Crossing in *Frankenstein* in London and Paris in 1826”. In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 157-172.

51 George P. Landow. *Railways in the Victorian Landscape*. The Victorian Web: literature, history, & culture in the Age of Victoria. URL: <http://www.victorianweb.org/technology/railways/landscape.html>.

dei più.⁵² Molti scrittori dedicarono pagine e pagine alla descrizione di questo paesaggio completamente mutato, come sottolinea George P. Landow:

More commonly, writers describe the railway in an urban setting as largely destructive, and the artificial, mechanical sound of the steam locomotive's whistle, so beloved by modern rail fans, was often cited as the perfect symbol of that destructiveness. The sound of the steam whistle, which is often described as a "scream," intrudes in the Victorian city [...].⁵³

La locomotiva divenne uno dei simboli di questa distruzione, un mostro meccanico il cui arrivo era annunciato da un "fischio" che ben presto si trasformò nell'immaginario collettivo dell'epoca in un grido straziante. Allo stesso modo, la Creatura artificiale di Victor semina morte tra gli affetti più cari del suo creatore e viene chiamata "mostro." Essa è una presenza che agisce da monito (secondo la funzione avvisatrice anticamente associabile al *mostrum*) non solo per il suo artefice, ma per tutta l'umanità. Come Mary Shelley immaginò le conseguenze dell'ambizione umana tradotte in una creazione della vita senza l'intervento di Dio, così la società vittoriana sperimentò le conseguenze di uno sviluppo industriale incontrollato. La superiorità dell'Inghilterra nella corsa all'avanzamento fu conseguita solo a prezzo dell'inevitabile mutilazione mostruosa del paesaggio rurale e dell'uomo.

La copertina dell'edizione di George Routledge & Sons dimostra come sia possibile instaurare un rapporto personale con il lettore attraverso un processo di appropriazione del messaggio originale dell'opera. Tale appropriazione sfocerà in interpretazioni che, seppure capaci di un legame di fondo con l'intenzione dell'autrice, si rimodellano in base alle esperienze e alle conoscenze proprie di un momento storico diverso da quello in cui il romanzo è stato scritto, dando vita ad una sorta di adattamento, ad un testo "nuovo." Ne consegue che, riprendendo l'idea della copertina come *locus* di primo contatto, la relazione che si crea tra lettore e paratesto non è a senso unico: non è solamente la copertina che evoca il contenuto dell'opera con l'intento di inviare un messaggio al lettore, ma è il lettore stesso che avvia un processo di interpretazione della copertina che può fondarsi sulle sue conoscenze individuali, spesso anche lontane da quelle alle quali l'illustrazione si riferisce, ma che non interferiscono in alcun modo con il processo di riconoscimento del "testo sorgente" (il romanzo di Shelley).

52 Per approfondimenti relativi all'impatto delle ferrovie e delle locomotive a vapore sulla società, la letteratura e l'arte vittoriane è possibile consultare la relativa sezione su The Victorian Web: literature, history, & culture in the Age of Victoria, alla seguente URL: <http://www.victorianweb.org/technology/railways/index.html>.

53 Cfr. George P. Landow. *Railways in the Victorian Landscape*. The Victorian Web: literature, history, & culture in the Age of Victoria. URL: <http://www.victorianweb.org/technology/railways/landscape.html>. Mio il corsivo.

Abbiamo già accennato nelle pagine precedenti come un testo non possa considerarsi qualcosa di isolato da ciò che lo circonda, un oggetto a sé stante, poiché esso entra in comunicazione con un lettore chiamato a decodificare un messaggio, ad interpretare un certo contenuto. Che l'interpretazione dia vita ad una vera e propria transazione⁵⁴ tra il testo ed il lettore è una lezione che ci viene insegnata da quel ramo della critica letteraria nota come *reader-response theory*. Se la copertina di un libro è davvero un paratesto, nella definizione di Genette, allora sembra lecito applicare suddetta teoria anche ad esso. Dalla partecipazione attiva del lettore alla costruzione della significazione di un testo si origina dunque un *aftertext*, un nuovo “testo secondo”, che si arricchisce della interpretazione data da ciascun lettore.

In merito agli *aftertexts* appare particolarmente utile ai fini del nostro discorso una considerazione di Francesca Saggini:

The “after” in aftertext does not automatically imply, much less require, that one look backward; rather, it suggests the enriching, revitalizing possibility of looking beyond (forward as well backward) in a dynamic and dialogic process.⁵⁵

Tale affermazione risulta in linea con la posizione adottata dalle teorie degli *adaptation studies*, ormai collocati oltre il nesso tra adattamento e fedeltà al testo sorgente. Si parla infatti di questi nuovi prodotti—o “prodotti secondi”—proprio in termini di *afterlives*, come a sottolineare che ciascuno di essi sia dotato di un'esistenza legata al “testo sorgente” ma, al contempo, completamente indipendente da esso. D'altronde, precisa Saggini, il lettore stesso “[...] does not necessarily perceive the afterlife as the aftering of a pretext”.⁵⁶

54 Louise Rosenblatt fu la prima a parlare della lettura come un processo in cui il lettore dialoga con il testo dando vita ad una vera e propria transazione. In tal modo si spostava l'attenzione sul lettore, andando contro corrente in un periodo in cui la critica letteraria adottava invece un approccio incentrato sull'autore. In *Literature as Exploration* (1938) si può leggere: “There is no such thing as a generic reader or a generic literary work; there are in reality only the potential millions of individual readers of the potential millions of individual literary works. The novel or poem or play exists, after all, only in interactions with specific minds. The reading of any work of literature is, of necessity, an individual and unique occurrence involving the mind and emotions of some particular reader. We may generalize about similarities among such interactions, but we cannot evade the realization that there are actually only innumerable separate responses to individual works of art” (p. 31). Successivamente, in un report pubblicato dal *Center for the Study of Reading* nel 1988 dal titolo *Writing and Reading: the Transactional Theory* Rosenblatt scrive: “Every reading act is an event, a transaction involving a particular reader and a particular configuration of marks on a page, and occurring at a particular time in a particular context” (p. 6).

55 Francesca Saggini. “*Frankenstein*: Presence, Progress, Process”. In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, p. 1.

56 Ivi, p. 2.

Quest'ultima considerazione spinge inevitabilmente la nostra attenzione verso due aspetti fondamentali del discorso narrativo e rappresentativo delle copertine: da una parte l'importanza del processo di appropriazione di un messaggio capace di generare nuovi prodotti, dall'altra la possibilità di una competenza asimmetrica, ineguale, tra chi produce il messaggio e chi lo riceve, vista come possibilità di arricchimento del testo stesso, oltre che della lettura individuale. Nel caso di *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* i numerosissimi adattamenti teatrali e cinematografici hanno avuto un ruolo fondamentale per la sopravvivenza ed il successo dell'opera nel corso di due secoli. Il primo in assoluto fu l'adattamento teatrale del 1823 ad opera di Richard Brinsley Peake, dal titolo *Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, mentre, tra i più celebri adattamenti per il grande schermo si ricorda il film di James Whale del 1931 (Universal Pictures), in cui la Creatura viene interpretata da Boris Karloff.⁵⁷ È grazie a questa produzione cinematografica che la Creatura acquista nell'immaginario collettivo dagli Anni '30 in avanti un aspetto ben definito, i cui elementi denotativi principali sono i famosi bulloni che gli sporgono lateralmente dal collo, ovviamente non presenti nel testo sorgente. In altre parole, l'aspetto fisico della Creatura di James Whale si è tradotto visivamente nell'immagine iconica che anche oggi viene naturalmente associata alla Creatura del romanzo di Mary Shelley.

A seguito dell'enorme successo del film, nel 1931 fu pubblicata immediatamente un'edizione illustrata del romanzo contenente alcune immagini tratte proprio dalla produzione di Whale. La suddetta edizione fu realizzata da Grosset & Dunlap in formato *hardback* (fig. 51): la copertina rigida ha uno sfondo rosso sul quale si stagliano, in alto a caratteri maiuscoli, il titolo *Frankenstein* e, in basso, sempre a caratteri maiuscoli ma di dimensioni inferiori, il nome dell'autrice. Entrambe le scritte sono nere e realizzate con un font semplice e chiaro, privo di grazie. Il dorso del libro riporta le stesse indicazioni ma il titolo risulta tagliato a metà, probabilmente per problemi di spazio oppure semplicemente perché si riteneva, in questa edizione e per questo pubblico, inutile inserire un riferimento culturale e letterario che niente avrebbe aggiunto a questa ricerca di sensazionalismo editoriale.

57 Numerosi sono stati negli anni gli adattamenti, soprattutto cinematografici, dell'opera di Mary Shelley: se ne ricordano di seguito i principali. Il primo fu un cortometraggio muto in bianco-nero dal titolo *Frankenstein*, diretto da J. Searle Dawley (1910), della durata di appena dieci minuti. Informazioni reperibili alla URL: <http://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/38876>. *Life Without Soul* (1915), era invece il titolo del primo lungometraggio realizzato dal regista Joseph W. Smiley. Informazioni reperibili alla URL: <https://web.archive.org/web/20080918222557/http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/787857>. Regia italiana di Eugenio Testa, invece, per il terzo film tratto dal romanzo di Mary Shelley, *Il mostro di Frankenstein* (1920). Informazioni reperibili alla URL: <https://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=15619>.



FIG. 51. *Frankenstein*, Grosset & Dunlap (1931).⁵⁸
Per gentile concessione di Heritage Auctions, HA.com .

Il volume è accompagnato da una sovraccoperta caratterizzata da una grafica completamente diversa. Nella parte superiore il volto di Karloff, la mitizzata Creatura di celluloido, sovrasta il corpo della povera Elizabeth, che giace senza vita sul letto. Le due figure sono separate dal titolo e dal nome dell'autrice, entrambe su fondo nero. Più in basso rispetto al corpo di Elizabeth, una scritta fa esplicitamente riferimento alla presenza nel volume di alcune foto tratte dal film della Universal Pictures.

L'immagine utilizzata per la parte frontale della sovraccoperta è particolarmente significativa: il volto della Creatura riprende la figura presente su uno dei poster pubblicitari del film del 1931 in cui la rappresentazione grafica era accompagnata dalla celebre frase "Warning! The monster is loose!". Sebbene la fisionomia di questo gigante mefistofelico rimandi in maniera inconfondibile a Boris Karloff, al di là dell'aspetto inquietante non sono presenti elementi fisici che richiamino esplicitamente il "mostro" del film, ad esempio i bulloni che sporgono dal collo. Si ha dunque la sensazione di trovarsi di fronte ad un *uomo*, seppur di aspetto demoniaco e spaventoso. Volendo prendere in prestito le parole di Umberto Eco, in questo caso il "lettore modello"—colui che è in grado di "attualizzare" una serie di "artifici espressivi" e di cooperare nella costruzione del messaggio nella direzione auspicata dall'autore—⁵⁹ non solo conosce il "testo sorgente" di Shelley, ma è

58 È possibile consultare le immagini alle URL: <https://historical.ha.com/itm/books/fiction/mary-shelley-collection-of-six-frankenstein-reprints-and-later-releases-includes-the-following-frankenstein-or-the-modern-p/a/658-25597.s?ic16=ViewItem-BrowseTabs-Inventory-BuyNowFromOwner-ThisAuction-120115> e <https://historical.ha.com/itm/books/fiction/mary-shelley-frankenstein-or-the-modern-prometheus-new-york-grosset-and-dunlap-1930s-240-pages-red-cloth-with/a/658-25596.s>.

59 Umberto Eco. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani, 2002, pp. 50 e 55.

informato anche dell'esistenza di un suo adattamento cinematografico (il film di James Whale), dato extra-testuale fondamentale che gli permette di interpretare anche il paratesto (la sovraccoperta). Non è detto, però, che il lettore reale, o come lo definirebbe Eco "empirico", di questa edizione di *Frankenstein* del 1931 corrisponda in tutto e per tutto al "lettore ideale" immaginato da Eco: potrebbe darsi che, molti anni dopo la pubblicazione, la sovraccoperta di questa edizione finisca per suscitare la curiosità di un giovane lettore dei nostri tempi—del tutto ignaro dell'esistenza di un film in bianco e nero del 1931. Leggendo titolo e autore dell'opera, questo lettore postumo—il giovane "lettore empirico" di oggi—potrebbe domandarsi come mai sia stata scelta un'immagine tanto strana per quella *dust jacket*, ma riuscirebbe comunque a interpretare il "testo sorgente." Afferrare il nesso tra la grafica di copertina e il "testo sorgente" ad essa collegato non è infatti processo obbligatorio e nulla impatta sulla lettura e il godimento di *Frankenstein*.



FIG. 52. Henry Fuseli, *The Nightmare*, olio su tela, (1781)⁶⁰.

Questo processo di codifica/decodifica legato alla copertina risulta ancora più evidente se si prende ora in considerazione la rappresentazione di Elizabeth. Questa appare del tutto simile al soggetto di un famoso quadro di Henry Fuseli, *The Nightmare* (Fig. 52), che suscitò sgomento per il suo tema insolito e sconcertante.⁶¹ Il quadro ritrae una donna

60 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG.

61 Cfr. Noelle Paulson. *Henry Fuseli, The Nightmare*, Khan Academy, URL: <https://www.khanacademy.org/hu->

supina con braccia, collo e testa che pendono fuori dal letto; sopra di lei, accovacciato sul ventre, riposa un essere dall'aspetto mostruoso con il volto rivolto verso l'osservatore; ai piedi del letto emerge la testa di un cavallo bianco. Nelle interpretazioni del quadro la figura sul ventre viene solitamente identificata come un "incubus", un demone che si pensava apparisse in sonno agli uomini. Si credeva che tale essere soprannaturale potesse intrattenere rapporti di natura sessuale con il soggetto che andava a tormentare nel sonno, soprattutto se questo era una donna. Sebbene sulla copertina non appaiano né la strana Creatura (l'incubus), né il cavallo bianco, confrontando le due immagini la somiglianza è evidente. Inoltre, si potrebbe azzardare un ulteriore parallelismo. Nel romanzo di Mary Shelley la Creatura che fa una visita mortale ad Elizabeth durante la prima notte di nozze è la stessa creata all'inizio del romanzo dallo sposo della donna: questa Creatura può effettivamente essere vista come quell'"incubo" fatale che perseguita Victor Frankenstein nel corso dell'intero romanzo. Non è possibile in questa sede verificare se la lettura qui proposta possa in qualche modo essere alla base della realizzazione della scena in questione nel film del 1931, ma un lettore che conosca sia la pellicola di Whale che il dipinto di Fuseli è quasi sicuramente in grado di cogliere il parallelismo implicito.



FIG. 53. Book cover, *Frankenstein*, ET Classici, 2016⁶².

Il nostro discorso critico può essere portato a completamento prendendo adesso in considerazione due edizioni piuttosto recenti di *Frankenstein*. La prima è quella della casa editrice

manities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare.

62 Immagine disponibile sul sito dell'editore alla seguente URL: <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-straniera/narrativa-di-lingua-inglese/frankenstein-mary-shelley-9788806228644/>.

Giulio Einaudi, uscita nella collana ET Classici (2016); la seconda è un'edizione del 2002 facente parte della collana "Cultural Edition" della casa editrice inglese Longman. La copertina Einaudi (fig. 53) è costituita da un'immagine centrale che ritrae la Creatura in stile quasi fumettistico: essa sembra uscire dal testo ed avanzare verso l'osservatore con un fare rabbioso, la spalla sinistra ruotata e il braccio proteso in avanti, come per aprirsi a forza un passaggio. La mano sinistra risulta quasi troppo grande e attira sicuramente l'attenzione in quanto elemento posto in primo piano. Il volto ricorda molto la fisionomia della Creatura del film di James Whale, bulloni al collo inclusi; la carnagione della Creatura è olivastrea e gli abiti indossati sono di colore scuro, una sorta di giacca nera e dei pantaloni marroni. Lo sfondo della copertina, che è interamente bianco, fa sì che l'attenzione dell'osservatore si indirizzi esclusivamente sul personaggio, rendendo pressoché superflui il nome dell'autore e il titolo disposti in alto, con allineamento centrato, il primo in nero e il secondo in rosso. Qualsiasi lettore sarebbe in grado di collegare senza troppe difficoltà questa immagine a quella Creatura di Frankenstein che è stata re-immaginata dalla celluloid.

A ben vedere l'immagine "fonte" impiegata per la copertina di questa edizione proviene infatti dal particolare di una *lobby card*⁶³ utilizzata per pubblicizzare proprio il film del 1931 di Whale (fig. 54). Ciò nonostante, non è assolutamente detto che un giovane lettore, ignaro dell'esistenza del film di Whale o che comunque non ne abbia mai visto una *lobby card*, non sia in grado di ricollegare l'immagine all'orrenda Creatura del romanzo di Mary Shelley. In questo caso, anche a fronte di un'asimmetria tra la competenza del "lettore ideale" e quella del giovane "lettore empirico", il riferimento del paratesto-copertina alla Creatura al testo "sorgente" verrebbe comunque intercettato.



FIG. 54. *Lobby card. Frankenstein, Universal Pictures (1931)*⁶⁴.

63 Una *lobby card* è una sorta di poster, generalmente di dimensione ridotta, che ritrae attori o scene di un film: venivano utilizzate per pubblicizzare le nuove uscite cinematografiche ed erano molto comuni fino agli anni '30 del 1900.

64 Immagine in pubblico dominio alla URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Poster_-_Frankenstein_02.jpg.

Per quanto concerne l'edizione Longman del 2002 (Fig. 55), invece, la situazione risulta più complessa. Innanzi tutto, va detto che si tratta di una “Cultural Edition”, ovvero di un'edizione in cui si dedica particolare attenzione al dialogo tra l'opera ed il contesto. Curata da Susan J. Wolfson, docente presso l'università di Princeton ed una delle maggiori esperte di Mary Shelley, sulla copertina viene riproposto proprio il famoso dipinto di Fuseli, *The Nightmare* di cui si è parlato sopra (fig. 52). Il quadro—ormai da tempo associato, nell'ambito della critica letteraria, al romanzo di Mary Shelley—⁶⁵ è divenuto il simbolo del cosiddetto “Romanticismo scuro”, quel Romanticismo legato ai temi del soprannaturale e dell'orrido. In questo caso l'immagine di copertina non crea un riferimento esplicito con il “testo sorgente” di Shelley poiché le informazioni che rielabora appartengono alla sfera di conoscenza di lettori che potremmo definire sofisticati o quanto meno specializzati. In altre parole, il “lettore modello” di Longman è ben diverso da quello dell'edizione ET Classici. Potremmo dunque affermare che con molta probabilità il giovane lettore di oggi non riuscirebbe a comprendere il riferimento implicito relativo al dipinto di Fuseli utilizzato nella “edizione culturale”, a meno che egli non abbia approfondito preventivamente i contesti dell'opera.

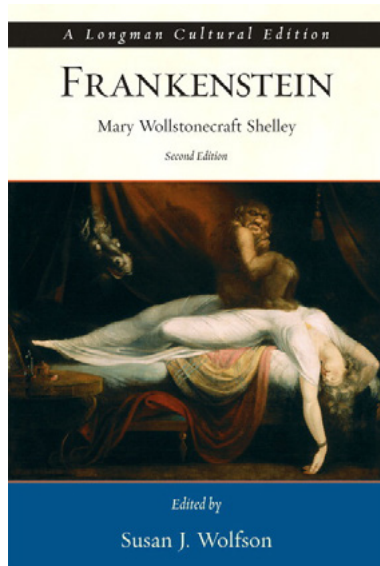


FIG. 55. *Frankenstein*. A Longman cultural edition (2002)⁶⁶

65 Per approfondire la relazione tra il dipinto di Fuseli e il romanzo di Shelley v. Maryanne C. Ward, “A Painting of the Unspeakable: Henry Fuseli’s *The Nightmare* and the Creation of Mary Shelley’s *Frankenstein*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33, 1 (2002): 20-31. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/1315115>.

66 Immagine in pubblico dominio alla URL: <https://www.pearson.com/store/p/frankenstein-a-longman-cultural-edition/P100001334074/9780321399533>.

Questo non esclude tuttavia che non possa comunque instaurarsi un dialogo successivo con il romanzo di Mary Shelley: l'osservatore/lettore potrebbe essere spinto in seguito a ricercare informazioni, avviando in questo modo un percorso secondo che ne provocherebbe l'arricchimento culturale. Oppure, ed è questa la seconda possibilità che mi sento personalmente di auspicare, il giovane lettore di oggi potrebbe offrire interpretazioni nuove ed inedite grazie al *proprio* bagaglio di esperienze e conoscenze—così distanti e diverse da quelle giovane Mary Shelley, eppur in grado di arricchire ancora una volta *Frankenstein*.

Conclusioni

Un'opera letteraria non è costituita solamente dal testo narrativo che racconta una storia. L'opera letteraria è costituita dall'insieme di elementi di comunicazione, verbali e non, che permettono di instaurare un dialogo e avviare processi di transazione tra l'opera e il lettore. Proprio come la comunicazione tra parlanti che condividono una stessa lingua si arricchisce attraverso gli scambi individuali e personali che avvengono in un determinato contesto sociale, storico e culturale, così un'opera d'arte—fatta di segni iscritti sulla pagina o tracciati su una tela—si arricchisce dei significati e delle interpretazioni portati da ciascun lettore grazie a un'opera di attualizzazione dei contenuti originari.

L'elemento che per primo stabilisce un punto di contatto con il lettore è la copertina, componente editoriale in grado di avviare una lettura "complementare" dell'opera capace di infondere nuova vita—o meglio una serie di nuove vite—al "testo sorgente", senza per questo rinnegarlo. Attraverso un approccio critico e analitico alla copertina è dunque possibile recuperare informazioni relative al contesto storico, sociale e culturale del "testo sorgente"; analizzare come questo sia stato (re)interpretato in epoche successive in base alle trasformazioni della società e comprendere in che modo un'opera scritta secoli prima possa essere accolta e rivitalizzata attraverso il dialogo creativo con il lettore di oggi. Tutto ciò costituisce una preziosa serie di possibilità innovative per la didattica, in grado di contribuire allo sviluppo di un dialogo attivo e costruttivo tra i soggetti preposti alla formazione e i giovani testimoni di queste nuove esperienze educative.

“The monster speaks!”*

Frankenstein a fumetti

Federico Meschini

Perso nell'oscurità

“He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance”¹

Se le parole scritte da Robert Walton – l'*explicit* dell'opera di Mary Shelley in entrambe le versioni – si dovessero considerare come una profezia, andrebbe sicuramente inserita nel novero delle più fallaci mai espresse. Anzi, quasi a volerne sottolineare l'inconsistenza, è proprio il senso della vista ad essere essenziale in molte delle declinazioni e giustapposizioni mediatiche di questo fondamentale epistilio dell'immaginario collettivo.

Anticipando la pur importante ed evocativa illustrazione di Theodor Von Holst per l'edizione del 1831, è senza dubbio dalla prima *mise en scène* del 1823 ad opera di Richard Brinsley Peake all'English Opera House – *Presumption; or, the Fate of Frankenstein* – che l'impatto visuale dell'opera inizia a far mostra delle sue enormi potenzialità, di cui le varie forme espressive predominantemente visive non tarderanno certo ad accorgersi. E se sono le parole di Mary Shelley ad aver dato vita a questo mito moderno, è senza dubbio la maschera sul volto di Boris Karloff insieme al trucco di Jack Pierce ad averlo reso universalmente riconoscibile, definendone al tempo stesso la dimensione iconica.

Cinema e fumetto hanno molto in comune: si rivelano al mondo nel medesimo anno, il 1895, con i fratelli Lumière da un lato e il meno noto, ma non per questo meno rilevante, Richard Outcalt e il suo *Yellow Kid*; condividono una grammatica di base, anche se non del tutto equivalente² e le influenze reciproche sono evidenti. Era impossibile quindi come

1 Mary Shelley. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus. The 1831 Text*. A cura di M. Keith Joseph. Oxford, Oxford World Classics, 2008 (1969), p. 223.

2 Basti pensare all'importanza dello *storyboard* nella fase preliminare di realizzazione di un film, su cui poi si innesteranno le caratteristiche dinamiche precipue della narrazione audiovisiva, o alla *closure* nel fumetto, l'azione di completamento tra una vignetta e l'altra demandata al lettore.

* Questo capitolo riprende e traduce Federico Meschini, “Four-Color Myth. *Frankenstein* in the Comics”. In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 119-139.

nell'attingere al mito di *Frankenstein* il fumetto non guardasse alle trasposizioni cinematografiche, *in primis* naturalmente il ciclo della Universal, i cui primi tre atti *Frankenstein* (1931), *Bride of Frankenstein* (1935) e *Son of Frankenstein* (1939) vengono realizzati lungo lo stesso decennio la cui conclusione vedrà la nascita del genere supereroistico. Il film di James Whale del 1931 può quindi senza dubbio essere considerato come facente parte di quel brodo primordiale da cui attinsero e su cui si formarono gli autori di fumetti nella fase mitopoietica del pantheon supereroistico e che vede in Superman, nato nel 1938 sul primo numero di *Action Comics*, e Batman, nel 1939 sul numero ventisette di *Detective Comics*, i due principi archetipici opposti e complementari, da cui, per scomposizione e combinazione degli elementi costitutivi, deriveranno successivamente tutti i loro epigoni. Inoltre, degli otto film prodotti in totale dalla Universal con protagonista la Creatura, gli ultimi quattro – *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), *House of Frankenstein* (1944), *House of Dracula* (1945), *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948) – sono dei veri e propri *crossover ante-litteram* in cui, con la presenza del conte Dracula e dell'Uomo Lupo, si dà vita a quello che sarà nel mondo della quadricromia un *team-up* ricorrente, con un'enorme forza evocativa e relativo *topos* correlato. Se, infatti, seguendo un'interpretazione freudiana, la triade Creatura-Frankenstein-Clerval si può ricondurre al rapporto tra id-ego-superego, questi stessi aspetti si ridistribuiscono sui tre mostri dell'immaginario, sebbene con una modalità dinamica, insieme a tutte le possibili combinazioni di rapporti sia collaborativi sia oppositivi sia ambivalenti. E ancora, in tutti i film, escludendo *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, in cui al mostruoso "Power Trio"³ si aggiungono i due noti comici, è presente anche una *continuity* interna, un aspetto che, sebbene inizialmente lasco, diventerà sempre più tipizzante delle avventure seriali dei supereroi. Il cerchio si chiude con il recente rilancio, o se si preferisce *reboot*, degli *Universal Monsters*, basato sin dal principio su uno *shared universe* che molto deve al successo del Marvel Cinematic Universe. Del lancio fa parte una serie di illustrazioni realizzate da Alex Ross, autore che ha lavorato sui principali personaggi sia Marvel sia DC; in particolare una di esse, *Monster Mash*,⁴ comprende tutti i personaggi caratterizzati da una dinamicità tipica delle copertine degli albi dei supereroi ed è un chiaro omaggio ad autori classici come Neal Adams.

La mappa e il territorio

Colpisce sin da subito da un lato la vastità e dall'altro l'eterogeneità dell'utilizzo della storia e dei personaggi creati da Shelley. Già il solo Victor Frankenstein è il modello per uno stuolo pressoché infinito di *mad doctors*: non a caso il nemico per eccellenza dei Fantastici Quattro, Doctor Doom, condivide con lui sia il nome di battesimo sia l'origine mitteleuro-

3 TV Tropes, *Power Trio*. URL: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PowerTrio>.

4 Alex Ross, *Universal Monsters Set*, 26 October 2016. URL: <https://www.facebook.com/alexrossart/photos/a.1511742175710846/2783578458527205>.

pea sia un utilizzo combinato di scienza e magia. È inoltre il precedente per ciò che riguarda la *suspension of disbelief* di uno stratagemma narrativo pressoché onnipresente in tutto il ventesimo secolo e che solo a partire dagli anni '80-'90 ha iniziato ad essere utilizzato in maniera sempre più sporadica: scienziati solitari, oscuri alla comunità scientifica, se non perfino vessati, ma in possesso di conoscenze miracolose, ottenute spesso tramite ricerche effettuate in laboratori casalinghi e in grado di conferire poteri inimmaginabili al protagonista o al contrario di alimentare minacce insormontabili.

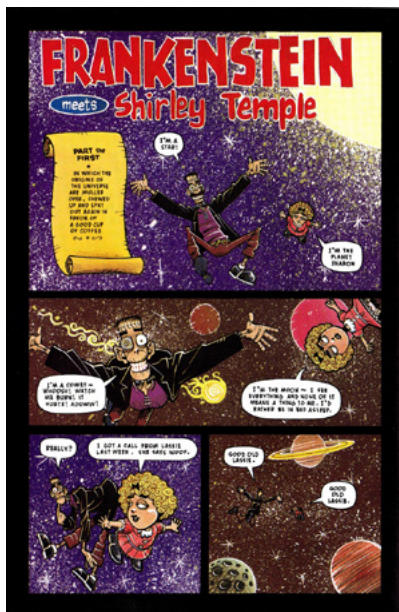


FIG. 56. Roger Langridge, *Frankenstein Meets Shirley Temple* (1992)⁵

Parimenti la Creatura non sembra sfuggire a qualsiasi possibile (ri)utilizzo: si va dal tragico all'horror, dal fantastico al comico, per arrivare all'erotismo, se non addirittura al pornografico.⁶ La stessa varietà si ritrova sia per i ruoli sia per le modalità narrative, sia

5 Roger Langridge. "Frankenstein Meets Shirley Temple Part 1". In *A1* n. 1. New York, Epic Comics, 1992. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'autore.

6 Due esempi, oltretutto entrambi di inizio anni '90, possono dare un'idea degli estremi di questo spettro. *Forbidden Frankenstein* di Anton Dreke, pubblicato dalla Eros Comix, è una parodia pornografica con però un aspetto simbolico non da poco: qui Victor è totalmente inibito nei confronti del sesso, tanto da costruire la Creatura come alter-ego della sua libido: i suoi genitali sono proprio quelli di Victor, autocastratosi. *Frankenstein meets Shirley Temple* è una *comic strip* di Roger Langridge, pubblicata dalla Epic Comics, in cui nella *odd couple* a ricoprire il ruolo del *funny guy*, sensibile, sognatore e romantico, è proprio la Creatura, mentre l'*enfant prodige* di Hollywood è una cinica e pragmatica *straight man*.

seriali sia autoconclusive, in universi narrativi condivisi o autonomi. Come e più di altri media, probabilmente a causa delle minori barriere tecnico-economiche di realizzazione, nel fumetto la creazione di Frankenstein è un simbolo universale usato di volta in volta per evocare automaticamente emarginazione, diversità, vendetta, ribellione, romanticismo, rifiuto e tutti i sentimenti che in maniera incrementale si sono sedimentati e hanno connotato questa figura, rendendola la base ottimale per isotopie semantiche.⁷

Rispetto agli altri media, a fronte della diffusione capillare e variegata di questa storia nel medium fumetto, manca però uno studio adeguato, con una letteratura a riguardo estremamente ridotta.⁸ Come se non bastasse, lo scenario si complica ulteriormente prendendo in considerazione le relazioni crossmediali e soprattutto quelle transmediali che vanno ad espandere universi narrativi già complessi e stratificati di per sé. A titolo di esempio, nel caso della crossmedialità, oltre agli adattamenti diretti del romanzo, ne esistono anche di secondo livello aventi come oggetto alcune trasposizioni cinematografiche: il già citato *Frankenstein* del 1931 o il *Mary Shelley's Frankenstein* del 1994 di Kenneth Branagh.⁹ Nel caso della transmedialità, e nello specifico nell'ambito della serialità televisiva, un ottimo esempio è quello di *Penny Dreadful*, in cui tra i protagonisti, un *ensemble* di personaggi immaginari letterari, sulla falsariga di *The League of Extraordinary Gentlemen* di Alan Moore, troviamo sia Frankenstein sia la sua creazione, rinominata stavolta Caliban: oltre al prequel già pubblicato come fumetto, anche il seguito della terza serie proseguirà nella stessa modalità. E sempre in questo ambito Angel, co-protagonista prima di *Buffy The Vampire Slayer* e poi protagonista dello spin-off omonimo, ha incontrato la Creatura ben due volte in due albi diversi scritti e disegnati da John Byrne, proiettandola, perlomeno in teoria, nel *Buffyverse*, l'universo immaginario in cui queste due serie e le relative propagazioni mediali sono ambientate.

7 Un mini-ciclo di tre episodi di *Iron Man* pubblicato a cavallo tra il 2001 e il 2002, in cui Tony Stark deve confrontarsi con una delle sue armature divenuta senziente, è intitolato, non a caso, "The Frankenstein Syndrome".

8 In particolare vedi Donald Glut. "Frankenstein in Four Colours". In *The Frankenstein Archive: Essays on the Monster, the Myth, the Movies, and More*. Jefferson NC, McFarland & Co, 2002, pp. 164-188; Susan Tyler Hitchcock. "The Horror and the Humor". In *Frankenstein: A Cultural History*. New York, W. W. Norton & Company, 2007, pp. 193-226; Christopher Murray. "Frankenstein in Comics and Graphic Novels". *The Cambridge Companion to Frankenstein*. A cura di Andrew Smith. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 219-240. Incentrato sul mostro di Frankenstein dell'universo *Marvel*, ma con metodologia e riflessioni estendibili a qualsiasi personaggio seriale è Shane Denson. "Marvel Comics' *Frankenstein*: A Case Study in the Media of Serial Figures". *Amerikastudien / American Studies* 56, 4 (2011): 531-553. Passando alle risorse online, ad approfondire la storia editoriale del personaggio della Marvel è Adrian Wymann. "Marvel's Monster Mash. Marvel's Bronze Age Struggle with the Frankenstein Monster". In *Read Up on Comics*. 10 settembre 2008. URL: <http://www.wymann.info/comics/008-Frankenstein1.html>; <http://www.wymann.info/comics/009-Frankenstein2.html>.

9 Il primo pubblicato a più di sessant'anni di distanza, nel 1993 dalla Dark Horse, in un'operazione editoriale coordinata con gli altri mostri della Universal, mentre il secondo uscito per la Topps Comics in contemporanea con il film nelle sale per sfruttarne l'effetto pubblicitario, operazione effettuata in precedenza dalla stessa casa editrice anche con *Jurassic Park* e *Bram Stoker's Dracula*.

Quindi: presenza rizomatica e mediaticamente eterogenea, utilizzo proteiforme, simbolo liminale e informazioni frammentate. Lo scenario appena descritto è decisamente sfavorevole, con il rischio di avvicinarsi pericolosamente al noto paradosso della mappa dell'Impero, secondo il quale una mappa per rappresentare fedelmente un territorio finisce con l'assumerne le dimensioni. Di conseguenza la scelta effettuata in questa sede è quella di una selezione ragionata di campioni significativi, cercando al tempo stesso di delineare una tassonomia delle principali declinazioni. Utilizzando un approccio semiotico, che vada dalla forma dell'espressione, ossia le parole scritte da Mary Shelley, alla sostanza del contenuto, i principi e le idee astratte sottostanti la storia, possiamo provare a individuare le diverse categorie di analisi: una prima tipologia riguarda le edizioni del romanzo con illustrazioni di autori di fumetti; un secondo caso sono i già citati adattamenti a fumetti del romanzo; successivamente le riscritture, in cui i protagonisti originari vengono utilizzati come punto di partenza per raccontare altro; infine, personaggi e storie eterogenee che però richiamano più o meno direttamente la vicenda di Victor Frankenstein e della sua creatura.

Un'infinità di nuove immagini

Appartenenti alla prima categoria, quella delle edizioni illustrate, e frutto di un lavoro quinquennale, sono le quarantasette tavole disegnate da Bernie Wrightson, un maestro delle storie horror, pubblicate per la prima volta nel 1983 dalla Marvel a corredo del testo del 1831 con un'introduzione di Stephen King.¹⁰ Il tratto elegante, la cura per il dettaglio, la forza del chiaroscuro e la potenza espressiva, che ricordano le illustrazioni di Lynd Ward per l'edizione del 1934,¹¹ sono solo alcune delle caratteristiche di queste tavole, che spaziano da primi piani a campi lunghi, da biblioteche soverchiate da libri e laboratori zeppi di alambicchi a paesaggi sconfinati e sublimi, in cui i personaggi veicolano contemporaneamente la forza drammatica dell'illustrazione e la dinamicità intrinseca del fumetto. Non proprio un'edizione illustrata, ma comunque degna di nota è la copertina a fumetti disegnata da Daniel Clowes per la Penguin Deluxe Edition nel 2007,¹² in cui, occupando tutto lo spazio disponibile, le due alette incluse, sono rappresentati dei momenti della storia: i primi due incontri tra Victor e la Creatura, l'incontro con Clerval e Victor e il ritorno di quest'ultimo all'appartamento dopo l'esperimento. Con un salto ontologico, nell'aletta della quarta di copertina Clowes disegna la stessa Mary Shelley con i compagni di Villa Diodati, con lei nell'ultima vignetta, dove insonne viene rappresentata mentre cerca in tutti i modi di immaginare

10 Nel 1993 venne pubblicato *The Lost Frankenstein Pages* dalla Apple Press con tavole inedite, varianti di tavole già pubblicate, studi preliminari e altre illustrazioni della Creatura relative ad altri progetti e disegnate sempre da Wrightson. L'edizione illustrata è successivamente passata alla Dark Horse, che la ripubblicò nel 1994 e nel 2008, con copertina rigida e un formato più grande, per celebrarne il venticinquennale.

11 Mary Wollstonecraft Shelley. *Frankenstein: or the Modern Prometheus*. New York, Harrison Smith & Robert Haas, 1934.

12 Mary Shelley. *Frankenstein* (Penguin Classics Deluxe Edition). London, Penguin, 2007.

una storia.¹³ Contrariamente al tratto di Wrightson che, grazie anche a un sapiente uso del bianco e nero, ben si adatta al tono generale del racconto, in questo caso il disegno a colori grottesco e caricaturale di Clowes provoca un effetto straniante che aumenta anch'esso la drammaticità, con al tempo stesso però una maggiore consapevolezza finzionale (dovuta anche alla presenza dell'autrice, caratterizzata come se fosse un personaggio). Questa stessa copertina, riprendendo dei momenti della storia ed essendo quindi un adattamento, seppure frammentario, ci porta alla categoria successiva: le trasposizioni a fumetti.

Anche qui utilizziamo la serialità come discriminante, sebbene non narrativa bensì riferita ai meccanismi editoriali e di pubblicazione. Da un lato quindi gli adattamenti inclusi in collane, dall'altro le singole pubblicazioni. La differenza non è da poco: nel primo caso si tende verso stilemi e caratteristiche ricorrenti applicate a classici della letteratura, diversi sia in senso qualitativo sia quantitativo, come ad esempio la foliazione, un team ricorrente di sceneggiatori e disegnatori e una forte aderenza alla storia originaria, con un chiaro intento didattico; nel secondo caso la tendenza è al contrario verso una maggiore libertà artistica, insieme alla possibilità di reinterpretare gli aspetti fondamentali e gli eventi della narrazione. Se nelle collane seriali di adattamenti letterari il punto focale è tendenzialmente la forma dell'espressione, nelle pubblicazioni a sé stanti diventa la forma del contenuto, avvicinandole quindi alle riscritture. Al primo caso appartengono: *Classics Comics* nr. 26, scritto da Ruth A. Roche, disegnato da Robert Hayward Webb e Ann Brewster e pubblicato nel dicembre del 1945; *Marvel Classics Comics* nr. 20 di John Warner e Dino Castrillo del gennaio 1977; *Frankenstein: The Graphic Novel* di Jason Copley e Declan Shalvey del 2008 per la serie *Classical Comics*. *Classics Comics* è stato trattato ampiamente da Christopher Murray,¹⁴ che ha sottolineato come due terzi del team creativo fosse femminile, cosa non comune per l'epoca. L'adattamento della Marvel passa di solito in secondo piano rispetto alla versione ufficiale inserita nel suo universo narrativo, di cui ci occuperemo successivamente, mentre la versione della *Classical Comics* colpisce per l'orientamento didattico: oltre a un'appendice riassuntiva della storia e schede informative sui personaggi è presente un duplice livello testuale, una versione *original text* basata sullo stesso testo di Shelley e una versione *quick text* semplificata. Sia l'impostazione generale, sia i testi e i disegni di tutti e tre gli adattamenti veicolano molto dello *Zeitgeist* dominante nei relativi anni di pubblicazione. *Classics Comics* ha un tratto decisamente tradizionale e delle inquadrature molto teatrali e statiche, mancando quasi del tutto di dinamicità (nonostante in quegli stessi anni Jack Kirby stesse rivoluzionando il mondo del fumetto con le sue tavole di Capitan America), compensata da una costruzione della pagina a tratti non poco innovativa; soprattutto si avverte però come testo e disegno viaggino ancora su due binari separati. *Marvel Classics Comics* ha il *look and feel* tipico della produzione dell'editore negli anni '70 e proprio questo costituisce

13 Frankenstenia - The Frankenstein Blog, *The Covers of Frankenstein: Daniel Clowes, Penguin (2007)*, 18 ottobre 2010. URL: <http://frankenstenia.blogspot.it/2010/10/covers-of-frankenstein-daniel-clowes.html>.

14 Murray, "Frankenstein in Comics and Graphic Novels", pp. 221-224.

il suo *asset* principale. Il romanzo viene riletto attraverso un filtro caratterizzato dalle cifre stilistiche tipiche dei fumetti di supereroi: dialoghi e descrizioni a seconda del caso roboanti o incisive, ma sempre evocative, e disegni dal montaggio dinamico e dalla carica cinetica elevata. Il tutto con una maggiore maturità nell'uso del medium, con una buona fluidità e interazione tra i diversi aspetti testuali e grafici, come dimostrato ad esempio dall'uso delle didascalie, non più accessorie come nel caso precedente, ma parte integrante della fruizione. Così come anche sottolineato da Murray,¹⁵ l'adattamento della *Classical Comics* del 2008 è un buon punto d'incontro tra una rilettura classica e un'interpretazione personalizzata (o aziendalizzata, come nel caso della Marvel), con una consapevolezza pressoché totale dello strumento, in grado di alternare consapevolmente l'aspetto testuale e quello visivo, con un sapiente uso dei colori, che sottolineano l'aspetto gotico della storia. E sempre per il forte orientamento didattico e l'aderenza alla storia originale, viene mantenuto il racconto cornice di Robert Walton, non presente nei due casi precedenti.

Prova autoriale decisamente convincente è la miniserie in tre numeri *Frankenstein* scritta da Martin Powell e disegnata da Patrick Olliffe, il cui livello qualitativo è sottolineato anche da Murray, che la definisce come "one of the best versions in comics",¹⁶ pubblicata per il mercato indipendente dalla Eternity Comics nel 1989, e per questa collocazione editoriale in grado di prendersi maggiori libertà rispetto agli adattamenti canonici. Ed è proprio grazie a questa attitudine, riuscendo ad essere al tempo stesso fedele alla storia originale, che le parti inserite *ex-novo*, in particolare i flashback sulla giovinezza di Victor, assicurano uno spettro emotivo maggiore, permettendo al lettore di empatizzare sia con lo scienziato sia con la Creatura, aumentando il sentimento drammatico. Sentimento che beneficia anche di un efficace disegno in bianco e nero, caratterizzato da un chiaroscuro memore della lezione di Bernie Wrightson e tipico di un certo fumetto indipendente di quegli anni, come dimostrato dalle atmosfere disegnate da James O'Barr in *The Crow*, pubblicato anch'esso nel 1989 e divenuto poi un successo mondiale.

Un amore per il meraviglioso

E arriviamo così alle riscritture a fumetti. Come scritto precedentemente, il focus sarà sulle narrazioni seriali in universi condivisi, ma non è possibile non citare alcune riscritture autoconclusive: *Doc Frankenstein*, miniserie in otto numeri la cui pubblicazione è iniziata nel 2004 e al momento inconclusa, scritta dai fratelli Wachowski e disegnata da Steve Skroce, vede questo essere come un avventuriero immortale simbolo del progresso scientifico, la cui nemesi è un gruppo di estremisti religiosi; *Frankenstein's Womb*, scritta da Warren Ellis e disegnata da Marek Oleksicki, è una *graphic novel* del 2008 in cui, con un forte taglio post-moderno, Mary Shelley durante un'escursione al castello dei Frankenstein incontra la Cre-

¹⁵ Ivi, p. 234.

¹⁶ Ivi, p. 229.

atura, che le mostra il suo futuro; *House of the Living Dead* del 2011 in cui Mike Mignola e Richard Corben rendono omaggio ai film della Universal e la successiva miniserie in cinque numeri *Frankenstein Underground* del 2015, del solo Mike Mignola, dove il mostro si scontra con una civiltà sotterranea e con degli esseri che ricordano il ciclo di Cthulhu di H. P. Lovecraft; infine *Frankenstein Alive, Alive*, miniserie in tre numeri del 2012, scritta da Steve Niles e disegnata da Bernie Wrightson, che riprende la storia laddove era stata interrotta da Mary Shelley e prosegue il discorso artistico iniziato da Wrightson con l'edizione illustrata.

Nelle narrazioni seriali in universi condivisi, da un lato, le possibilità espressive ed evocative vengono evidentemente rafforzate, grazie ai meccanismi combinatori di eventi e personaggi esistenti. Infatti i rispettivi status ontologici di due personaggi di finzione non possono che corroborarsi a vicenda grazie a una loro compresenza. Dall'altro, però, il già citato principio della *continuity* va a incrementare progressivamente tutta una serie di limiti, affinché i nuovi eventi non entrino in contraddizione con i precedenti. Così come in altri contesti, all'aumentare delle possibilità espressive corrisponde un rischio maggiore della presenza di contraddizioni. Certo, è possibile tutta una serie di soluzioni, come il *ret-con*, una sorta di riscrittura retroattiva degli eventi passati. Secondo Shane Denson, però, la creazione di Frankenstein è una *serial figure*, "a stock character of sorts, who appears again and again in significantly different forms of adaptation, contexts, and in various media [...] a concatenation of instantiations", contrapposto al *series character* che al contrario "exists within a series, where he or she develops or evolves".¹⁷ Oltretutto, rispetto ad altre *serial figures*, come ad esempio Superman, che tendiamo a contestualizzare in un determinato ambiente e con determinati comprimari, da un lato il costante (ri)utilizzo della Creatura, dall'altro la sua esplicita provenienza "altra", hanno reso la sua figura decisamente resistente alle contraddizioni narrative, senza però perdere in potenza espressiva.

Questa costanza nella mutevolezza si ritrova sin dalla prima serie dedicata al mostro, pubblicata in diversi albi dalla *Prize Comics* ininterrottamente dal 1940 al 1954 con ben tre versioni del personaggio, sebbene sempre scritte e disegnate dallo stesso autore, Dick Briefer.¹⁸ Dopo la Golden Age, il periodo editoriale che va dagli anni trenta agli anni cinquanta, in cui la separazione tra bene e male era netta e dicotomica, la Silver Age introduce i supereroi con superproblemi di Stan Lee. Gli anni '70, con la diffusione della figura dell'anti-eroe, rappresentata dal successo della versione a fumetti di Conan, il personaggio di Robert E. Howard, erano ancora di là da venire. Di conseguenza nella Golden Age la Creatura poteva essere solo un antagonista dionisiaco da contrapporre alla figura apollinea del supereroe, ed è proprio questo il ruolo che ebbe in the *New Adventures of Frankenstein*, pubblicato sulla rivista antologica *Prize Comics* a partire dal numero 7 nel 1940.

¹⁷ Denson, "Marvel Comics' *Frankenstein*", p. 536.

¹⁸ Per un'analisi approfondita e una dettagliata storia editoriale e narrativa vedi Glut. "Frankenstein in Four Colours", pp. 165-182. Essendo di pubblico dominio gli albi sono disponibili presso il sito *The Digital Comic Museum*. URL: <http://digitalcomicmuseum.com/>.

In storie lunghe otto pagine, la Creatura (ri)nata stavolta a New York, sempre ad opera di un Victor Frankenstein e alta ben 15 piedi, diventa prima la nemesis dello scienziato, che cerca di distruggerla in tutti i modi arrivando addirittura a creare un altro mostro, un uomo-coccodrillo, e successivamente di Bulldog Denny, reso orfano dalla stessa Creatura, salvato e addestrato da Frankenstein fino al raggiungimento della perfezione fisica. Per sconfiggere il mostro, che – così come in altri contesti – con il tempo viene identificato definitivamente con il nome del suo creatore, serviranno le forze di tutti gli altri supereroi della Prize Comics, in uno dei primi *cross-over* tematici.¹⁹

Successivamente, come accaduto per numerosi altri personaggi dei fumetti dell'epoca, il mostro si scontra con dei nemici reali, le forze dell'Asse. Prima le combatte, poi le aiuta, diventandone involontariamente schiavo e, una volta liberatosi, finisce con fare il doppio gioco in favore degli alleati. Questa è una delle prime giustapposizioni del mostro con l'iconografia nazista, accostamento che diventerà ricorrente sia nei fumetti (ad esempio in quelli di Capitan America, nemico per eccellenza della Germania Nazista o nella recente serie *Fables* della Vertigo), sia nel cinema. Se da un lato l'accostamento della Creatura con i movimenti di massa, in particolare di protesta, è d'uopo dalla *Reform Bill* del 1832,²⁰ nel caso del nazionalsocialismo tedesco ci sono altri fattori da considerare. La sovrapposizione tra la figura imponente e le cicatrici di un mostro vendicativo, che nella versione cinematografica ha una volontà volubile e non è impossibile da manipolare, e la divisa con croce uncinata, simbolo di una spersonalizzazione collettiva estrema, fino all'accettazione se non all'esecuzione delle azioni più esecrabili, mettono in atto un rafforzamento reciproco del segno, una sorta di circolo virtuoso dell'orrore. La forza di questo accostamento, tra l'orrore provocato da una mostruosità individuale da un lato e collettiva dall'altro, era tale da non poter certo sfuggire a Dick Briefer, l'autore di fumetti che più di tutti ha legato il suo nome al mostro di Frankenstein.

Con la conclusione della guerra avviene la prima metamorfosi. In *Frankenstein* nr. 1 del 1945 da New York si passa ad una piccola città anonima. Il mostro è il risultato di un esperimento di un anonimo *mad doctor* che, influenzato dalla lettura del romanzo di Mary Shelley, lo battezza con il nome del suo creatore letterario. Ma contrariamente alle aspettative dello scienziato e anticipando la serie tv *The Munsters* (1964-1966), il mostruoso 'Frankenstein' è un gigante buono che ama fiori e animali. Probabilmente per dimenticare gli orrori del conflitto, le storie diventano ironiche e grottesche e presentano una provincia americana come un luogo in cui i numerosi vampiri, zombi, ghoul e lupi mannari sono più comici e maldestri che pericolosi. Secondo molti critici questo è il miglior periodo creativo di Dick Briefer, che dura però solo fino al 1949. Nel 1952 la serie riprende le pubblicazioni, ma a causa

19 Four Colour Shadows, *Frankenstein, The Black Owl, The Green Lama, Doctor Frost, Yank & Doodle, Bulldog Denny, The General and the Corporal*-Dick Briefer-1942, 21 dicembre 2014. URL: <http://fourcolorshadows.blogspot.com/2014/12/frankenstein-black-owl-green-lama.html>.

20 Hitchcock, *Frankenstein: A Cultural History*, pp. 106-116.

del declino dei fumetti di supereroi e alla maggiore popolarità del genere horror, avviene l'ultima metamorfosi. La Creatura, adesso ridiventata innominata, torna a seminare terrore e distruzione, non più in America ma in Europa, inseguita da un discendente del suo creatore che vuole distruggerla. A decretare la fine del mostro della *Prize Comics* nel 1954, così come nel caso della Universal, è una folla, armata non di forconi e fiamme quanto di petizioni, leggi e decreti. Con la pubblicazione in quello stesso anno di *Seduction of the Innocent* di Fredric Wertham,²¹ sul potere diseducativo dei fumetti, parte una crociata che porterà alla creazione della Comics Code Authority e alla successiva autoregolamentazione da parte delle varie case editrici sui contenuti considerati non educativi. Tra questi, per l'appunto, era incluso il genere horror, in cui la Creatura non aveva certo lesinato le sue apparizioni, come nella rivista degli anni '50 *Tales From the Crypt* pubblicata dalla EC Comics, o in albi simili della Timely, che successivamente diverrà universalmente nota come Marvel.²²



FIG. 57. Dick Brier, *The Return of Frankenstein* (1941)²³

- 21 Fredric Wertham. *Seduction of the Innocent*. New York, Rinehart, 1954.
- 22 Vedi David Hajdu. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- 23 Dick Brier, "The Return of Frankenstein". In *Prize Comics* n. 14. New York, Prize Comics, 1941. Immagine in pubblico dominio. URL: <https://digitalcomicmuseum.com/index.php?dld=22871>.

La natura antologica di queste pubblicazioni, contenitori di storie singole, porta a una ricerca costante del colpo di scena finale, per quanto improbabile possa essere, come un'inversione dei ruoli in cui è la Creatura a creare un proprio figlio o addirittura lo stesso Victor Frankenstein.²⁴

Ad essere decisamente più efficace, puntando sul *pathos* e non sull'effetto sorpresa, è *Your Name is Frankenstein*, pubblicato nel 1953 su *Menace* nr. 7, e scritto da uno Stan Lee poco più che trentenne. Oltre a rafforzare già dal titolo l'ormai universale confusione sui nomi, questa storia in appena sette pagine delinea con efficacia un essere silenzioso, emarginato, sopraffatto dalla solitudine, rifiutato con orrore da chi aveva appena salvato, che, incapace di integrarsi a causa della sua diversità, decide di porre fine alla propria vita. L'intensità emotiva della storia è amplificata dai disegni di Joe Maneely e vengono introdotte delle tematiche che diventeranno familiari nelle narrazioni di Stan Lee, come la diversità, e il rifiuto da parte degli altri che ne consegue.

Non a caso il debito del demiurgo dell'universo Marvel nei confronti del film della Universal nel creare l'incredibile Hulk è esplicito.²⁵ Ciò rende a sua volta la Creatura un candidato ideale per questo mondo immaginario, in cui i già citati temi della diversità e dell'emarginazione sono gli stessi che caratterizzano i suoi protagonisti principali. Per questo motivo e per le sue continue metamorfosi, che arrivano a presentare varianti sincroniche, la versione della Marvel sarà oggetto di un'analisi dettagliata. È il gruppo di *misfits* per eccellenza, gli X-Men, per i quali, così come per la Creatura, la diversità inizia dal momento della nascita, o meglio della rinascita, quando durante la pubertà si manifestano i loro poteri, ad incontrarla per la prima volta, introducendola in questo universo. Nel numero 40 di *Uncanny X-Men*, pubblicato nel gennaio del '68, i giovani mutanti si scontrano con una sua versione che a causa delle limitazioni ancora vigenti del Comics Code si rivela essere un androide alieno malfunzionante. È interessante notare il cortocircuito culturale: i protagonisti, teen-ager degli anni '60, ne ignorano l'origine letteraria, che traslano sulla cultura televisiva, essendo per loro "just a myth... something you see on a late late show",²⁶ e si stupiscono che sia loquace, preferendo il "silent type like Boris Karloff".²⁷ È presente inoltre un riferimento a Hulk, usato come ironico metro di paragone estetico. Infranto il tabù delle limitazioni censorie, grazie all'escamotage della replica artificiale, l'universo Marvel è pronto ad accogliere la Creatura. E infatti l'anno successivo è lo stesso Stan Lee a inserirla ufficialmente, seppure in maniera

24 Glut. "Frankenstein in Four Colours", p. 185.

25 "I've always liked the Frankenstein movie, the old one with Karloff. And in the Frankenstein movie I've always felt the monster was really the good guy; he didn't want to hurt anybody, all those idiots with torches chasing him up and down the hill. So I thought it would be fun to get a monster who's really a good guy." Cfr. Web of Stories, Stan Lee. *Creating the Hulk, Spider-Man and Daredevil*. URL: <https://www.webofstories.com/play/stan.lee/16>.

26 Roy Thomas, Don Heck. "The Mark of the Monster"- *The X-Men* #40. New York, Marvel, gennaio 1968, p. 3.

27 Ivi, p. 13.

indiretta. In *Silver Surfer* nr. 7, scritto da Lee e disegnato da John Buscema, lo scintillante eroe viene raggirato da Ludwig von Frankenstein, un erede di Victor, che ne crea un clone malvagio. La versione cinematografica è ancora il punto di riferimento, a scapito di quella letteraria: Ludwig ha un assistente deforme, Borgo, che nella conclusione si sacrificherà per ucciderlo, ponendo così fine sia ai suoi piani malvagi sia alla propria condizione di sottomissione. Inoltre la Creatura compare per la prima volta in un filmato anacronistico in cui viene mostrato il momento della sua creazione.



FIG. 58. George Tuska, *The Mark of the Monster* (1968)²⁸

Con il passare del tempo i vincoli del Comics Code si allentano sempre di più fino a permettere la rappresentazione del genere horror se “handled in the classic tradition of *Frankenstein*, *Dracula* and other high caliber literary works by Edgar Allan Poe, Saki, Conan Doyle”.²⁹ La Marvel crea prima le proprie versioni di *Dracula* e dell’Uomo Lupo e

²⁸ Immagine riprodotta per gentile concessione della Marvel Comics.

²⁹ Adrian Wymann. “Marvel’s Monster Mash. Marvel’s Bronze Age Struggle with the Frankenstein Monster. Part Two. Marvel’s 1973 – 1975 The Monster of Frankenstein”. In *Read Up on Comics*, 10 settembre 2008. URL: <http://www.wymann.info/comics/009-Frankenstein2.html>.

nel gennaio del 1973 lancia la serie *The Monster of Frankenstein*, in cui il mostro viene ritrovato ibernato nei ghiacci polari (lo stesso stratagemma narrativo utilizzato quasi dieci anni prima per recuperare Capitan America), nel 1898 dal bisnipote di Robert Walton. I primi quattro episodi, scritti da Gary Friedrich e con gli eleganti disegni di Mike Plogg, sono una riscrittura di ottimo livello del romanzo di Mary Shelley. Poi, come spiegato dettagliatamente da Adrian Wymann,³⁰ la narrazione sembra non avere un arco ben definito, situazione resa meno semplice da continui cambi al team creativo. Il mostro, tanto sensibile quanto tormentato, si aggira con il caratteristico giacchetto di pelliccia senza maniche (una citazione del terzo film con Karloff, *The Son of Frankenstein* del 1939), vittima della propria differenza e solitudine, in un'Europa di fine '800 decisamente anacronistica. Il tema principale è la ricerca della discendenza dei Frankenstein, e ogni contatto, soprattutto femminile, che sembra poter alleviare la sua situazione, si rivela periodicamente una minaccia, come una ragazza affetta da licanotropia e ripudiata dal suo villaggio o una zingara che si scopre essere una vampira schiava di Dracula, aiutato a risvegliarsi dal proprio sonno eterno dal mostro stesso e che diventerà da subito un suo acerrimo nemico.

La situazione editoriale diventa complessa in quanto la Marvel inizia a pubblicare nell'ottobre del 1973 in *Monsters Unleashed*, un albo antologico in bianco e nero, le avventure del mostro risvegliatosi nella New York degli anni '70, con storie sì evocative e d'effetto e con disegni raffinati, ma in cui la *suspension of disbelief* è messa fortemente alla prova, tra trapianti di cervello, riti voodoo, intrighi spionistici e la costante presenza di *damsels in distress*. Questa disgiunzione narrativa viene risolta con la conclusione del primo arco narrativo, nel numero 12 della serie regolare: dopo essere stato trovato da Vincent Frankenstein, discendente di Victor, e aiutato dal gigantesco e deforme Ivan, il mostro si ribella agli esperimenti che vogliono compiere su di lui e, lasciando dietro di sé uno scenario di morte, vaga fino a cadere in un mare gelido, soluzione che sebbene forzi non poco il patto finzionale con il lettore permette agli autori di utilizzare di nuovo l'espedito della crio-stasi, ricollegandosi coerentemente agli eventi narrati in *Monsters Unleashed*. Integrato cronologicamente nell'universo Marvel, il mostro trova un giovane compagno, imitando il rapporto esistente tra Hulk e Rick Jones, e, dopo essersi scontrato con un'organizzazione criminale internazionale, incontra prima Veronica Frankenstein, figlia di Ludwig, e soprattutto con un colpo di scena teatrale, nel castello di famiglia, nell'ultima pagina del numero 18, la di lei sorella, Victoria. Sebbene venga annunciato un episodio successivo, questo numero è l'ultimo ad essere pubblicato a causa delle basse vendite, nonostante gli utilizzi del mostro in altre testate, cercando di farlo conoscere ad altri lettori ed aumentare così le copie vendute.³¹

30 Ibidem.

31 In *Giant-Size Werewolf* 2 nel 1974, in *The Avengers* 131 e 132 e *Giant-Size Avengers* 3 nel 1975 e soprattutto, sempre nel 1975, in *Marvel Team-Up* 36 e 37 insieme all'Uomo Ragno.



FIG. 59. Mike Plogg, *The Monster of Frankenstein* (1973)³²

Il *cliffhanger* viene quindi lasciato in sospeso ma non certo dimenticato. Due anni dopo la chiusura della serie, in *Iron Man* 101 e 102 del 1977, il vendicatore in armatura si ritrova per circostanze fortuite nel castello dei Frankenstein e dopo aver sconfitto insieme al mostro il nemico di turno, se ne va lasciando lui e Victoria in un idillio romantico in un microcosmo caratterizzato da un proprio spazio/tempo e separato dal resto del mondo. Le parole di Victoria perdonano quelle di vendetta e rancore pronunciate da Victor sul letto di morte: “When my ancestor gave you life he created a being of great courage, nobility and humanity! You are not the monster you imagine yourself to be but a man!”³³ La nemesi della famiglia Frankenstein ha finalmente la compagna che gli era stata negata: la discendente del suo stesso creatore, colui che lo aveva condannato alla solitudine. La frat-

32 Gary Friedrich, Mike Plogg. “The Bride of the Monster”- *The Monster of Frankenstein* #2. New York, Marvel, marzo 1973. Immagine riprodotta per gentile concessione della Marvel Comics.

33 Cfr. Bill Mantlo, George Tuska. “Dreadknight and the Daughter of Creation” - *Iron Man* #102. New York, Marvel, settembre 1977, p. 17.

tura e il dolore causati dalla nascita sono ormai dissolti e l'armonia è finalmente ricompota. Dopo due secoli la storia del mostro potrebbe finalmente chiudersi definitivamente con questo finale consolatorio.

Ma più di dieci anni dopo, nel 1988 in *Doctor Strange: Sorcerer Supreme* nr. 37, viene ripresa la storia di Borgo di quasi vent'anni prima. L'assistente di Ludwig Frankenstein, creduto morto fino a quel momento, è in realtà sopravvissuto, diventando a sua volta il clone malvagio di Silver Sufer, utilizzando le invenzioni del suo padrone. Ricompare Victoria Frankenstein, e si scopre come il mostro abbia da tempo abbandonato sia lei sia quell'eden di "bricks and mortar", infrangendo la stasi temporale e rimettendo così in moto la sua storia. Ad essere significativo è inoltre il corposo flashback in cui l'eroe magico dell'universo Marvel ripercorre la storia del casato dei Frankenstein a partire dal medioevo, sistematizzando le relazioni tra personaggi che negli anni si erano accumulate, come ad esempio Basil, figlio di Vincent e a sua volta padre di Ludwig, scienziato del Terzo Reich che creò una versione della Creatura sconfitta da Capitan America (in *Invaders* 31 del 1978).³⁴ E sempre in questo flashback viene mostrato come un fratello di Victor Frankenstein raccontò la sua storia a Mary Shelley, giustificando così la presenza dell'opera letteraria e dei successivi adattamenti in questo mondo narrativo.

Questa coerenza non è però destinata a durare a lungo, e cominciano presto a comparire versioni discordanti del mostro, utilizzato di volta in volta dai diversi autori con lo scopo di far leva sulla sua forza evocativa, senza un solido coordinamento editoriale.

In *Spider-Man Unlimited* 21 del 1998 compaiono le prime contraddizioni. Spider-Man si trova di nuovo davanti al mostro, ma entrambi non ricordano nulla del loro incontro precedente. Ricompare Ivan, il forzuto servitore di Vincent Frankenstein nella serie degli anni '70, nonostante fosse stata mostrata la sua morte avvenuta quasi cento anni prima. È presente inoltre un esercito di cloni del mostro, opera dell'ennesimo *mad doctor*, la cui effettiva fattibilità verrà messa in discussione diversi anni dopo dallo S.H.I.E.L.D, l'organizzazione spionistica internazionale.³⁵ Un forte riferimento all'opera letteraria è la scena in cui il mostro sottolinea la propria diversità mostrando a Peter Parker i volti di entrambi riflessi in un laghetto.

Successivamente nella miniserie *Bloodstone*, pubblicata tra il 2001 e il 2002 e destinata a un pubblico adolescenziale, la Creatura ha un ruolo fino ad ora inedito: quello di aiutante e di mentore. Per sottolineare maggiormente questa metamorfosi si fa chiamare Adam, e aiuta la giovane Elsa Bloodstone, un incrocio tra Lara Croft e Buffy, a percorrere le orme del padre Ulysses, cacciatore di mostri. Una nota ironica e intertestuale, in una storia

34 Il flashback tralascia però un anonimo Dr. Frankenstein, la di lui figlia Anna e la loro Beast of Frankenstein, affrontata sempre da Captain America e Bucky in *U.S.A. Comics* 13 del 1944.

35 Nel dicembre 2005 in *Nick Fury's Howling Commandos* 1, viene accennato come per creare un clone della Creatura, membro di una *task force* soprannaturale, siano stati generati tanti esseri umani in numero corrispondente alle parti del corpo da cui è composto, con un successivo processo di ricomposizione non dissimile da quello originario.

altrimenti non memorabile né per i testi né per i disegni, è la battuta che dice trovandosi a dover collaborare con Dracula: “All we need now is Abbott and Costello and it will be like old times”.³⁶

Con un processo di riflusso creativo, il mostro di Frankenstein dell’universo Marvel finisce per assomigliare sempre di più all’Incredibile Hulk, perdendo progressivamente eloquenza e intelletto, finendo per esprimersi con frasi elementari e diventando estremamente facile da manipolare, abbandonando così lo spirito di ribellione e vendetta che era il motore narrativo del romanzo di Mary Shelley. Appare così in *The Immortal Iron Fist: Orson Randall and The Green Mist of Death* del 2008, che essendo però ambientato nella prima metà del ventesimo secolo si sovrappone al periodo in cui era ibernato, e va considerato quindi come un’ulteriore contraddizione o come un’altra Creatura, cosa che gli autori però non specificano. O ancora come comprimario ricorrente delle avventure soprannaturali di Deadpool, in cui assolve anche al ruolo di *comic relief*, in particolare nelle miniserie *Deadpool: Dracula’s Gauntlet* del 2014 e *Mrs. Deadpool and the Howling Commandos* del 2015. Sempre nel 2015 a conferma di questa tendenza che sembra ormai irreversibile, nel numero 6 di *S.H.I.E.L.D* viene scelto come membro di un commando di mostri a quoziente intellettuale pressoché nullo, che include oltre a lui uno zombie, una mummia e Man-Thing, un essere vegetale, per combattere una minaccia magica.

Eccezioni isolate, e a cui non è stato dato seguito, in questo scenario di “hulkizzazione” sono la miniserie in quattro numeri *Fearsome Four* del 2011, all’interno del crossover *Fear Itself* in cui vengono affrontati i temi della diversità e della solitudine e soprattutto i numeri 21, 22 e 23 di *Wolverine and the X-Men* del 2013. In questo arco narrativo il mostro, oltre a riacquistare il suo vocabolario, con un gesto di rottura, quasi a voler rinnegare il trattamento editoriale ricevuto finora, abbandona la sua giacca di pelliccia per un look da gentiluomo vittoriano e si dimostra senza scrupoli nel volersi vendicare dell’ultimo discendente dei Frankenstein: si allea con una strega e costringe gli X-Men a diventare attrazioni di un circo. Nonostante la connotazione da puro antagonista, il mostro viene trattato dagli autori in maniera rigorosa e non come una macchietta o un accessorio.

Il mostro di Frankenstein dell’universo Marvel è al momento un personaggio di contorno e dallo status epistemologico frammentato e contraddittorio, in uno scenario di cui non si ravvisano miglioramenti: solo nel febbraio 2014 appare contemporaneamente in tre fumetti, *Daredevil* 34, *Deadpool: The Gauntlet* 8 e *Thunderbolts Annual* 1, in contesti e con caratterizzazioni totalmente diverse, senza che ne venga data una spiegazione. L’unica possibilità sembra quindi essere, a questo punto, che venga preso in cura da un autore di talento che, azzerando le contraddizioni accumulate fino ad ora, ridia al personaggio la dignità che si merita.

36 Cfr. Dan Abnett, Andy Lanning, Michael Lopez, Tom Derenick. “In the Blood” - *Bloodstone* #4. New York, Marvel, marzo 2002, p. 15.

Tale è esattamente il caso del mostro di Frankenstein della DC Comics. Al contrario della Marvel, la DC non ha investito granché creativamente su questo personaggio fino al 2006. Durante la Golden Age appena una storia breve in *Detective Comics* 135 del 1948: Batman e Robin viaggiano nel tempo e scoprono come la storia del mostro abbia origine da un gigantesco servitore del barone Frankenstein, divenuto uno zombie senza volontà in seguito a uno shock elettrico. Sarà lo stesso Batman a riportare questi eventi a una scrittrice inglese di passaggio che vorrà trarne un romanzo. Successivamente negli anni '70 una versione denominata *Spawn of Frankenstein* compare sulle pagine di *Phantom Stranger*. Simile alla versione originale di Shelley, ma con addosso un mantello e un paio di jeans, questa Creatura appare in storie legate al mondo soprannaturale, arrivando a scontrarsi con Superman in *Action Comics* 531 nel maggio 1982, e finendo negli anni successivi nel dimenticatoio.

Negli anni '90 due *Elseworld*, storie autoconclusive ambientate in mondi alternativi, innestano la storia di Frankenstein sui miti di Batman e Superman, spostandoli cronologicamente nel diciannovesimo secolo, ma mantenendone le invarianti fondamentali. In *Castle of the Bat* del 1994, Bruce Wayne è un dottore che crea il mostro utilizzando il cervello del padre, ucciso di fronte a lui, insieme alla madre in una rapina anni prima (invariante); mostro che assume i panni di Batman, entità notturna, per vendicarsi del suo assassino. In *The Superman Monster* del 1999 è un cinico e spietato Viktor Luthor a trovare il razzo proveniente da Krypton (invariante), che contiene però solo lo scheletro di un Kal El infante. Utilizzando la tecnologia Kryptoniana, Luthor dà vita a un essere con, oltre ai poteri di Superman, la stessa nobiltà d'animo nonostante l'aspetto sfigurato, da cui però fugge con orrore e ne diventa la nemesi. Rispecchiando le rispettive nature dei due personaggi, la storia di Superman ha un finale consolatorio mentre quello di Batman non può che essere tragico.

Nel gennaio 2006, all'interno della miniserie *Seven Soldiers of Victory*, Grant Morrison, uno dei principali sceneggiatori della new wave britannica degli anni 90, da tempo al lavoro sui personaggi della DC Comics, crea una nuova versione della Creatura. Sempre basata sul look di Boris Karloff ma con connotazioni steampunk – una giubba da ussaro, una spada e una pistola ottocentesca – è un'inarrestabile e monolitica macchina di distruzione e vendetta, dall'animo inquieto e dal linguaggio forbito, che cita Milton mentre affronta le minacce più variegate. Grant Morrison è evidentemente conscio delle problematiche nel gestire un tale personaggio e del rischio di ripetitività: gli affianca una controparte femminile, the Bride, che ricalca la versione cinematografica, ma il loro rapporto è da subito tormentato. Quando lui le ricorda che è stata creata per essere la sua compagna, la sua risposta è "I know, and it's nothing personal. But you were never my type".³⁷ Grazie a lei entra a far parte della S.H.A.D.E, un'agenzia governativa segreta per cui diventa un

37 Cfr. Grant Morrison, Doug Mahnke. "The Water" - *Seven Soldiers: Frankenstein* #3. New York, DC Comics, aprile 2006, p. 12.

agente sul campo e con il cui direttore, Father Time, instaura un rapporto conflittuale. Alla conclusione della miniserie il mostro si trova proiettato all'interno di questo universo narrativo comparando saltuariamente come ospite in altre serie. Partecipa e sopravvive anche a *Flashpoint*, l'evento con cui nel 2011 viene ridefinito il mondo DC Comics e, a partire dal novembre di quello stesso anno, debutta in una propria serie regolare, *Frankenstein, Agent of S.H.A.D.E.*, che durerà sedici numeri. Il mostro è il leader dei *Creature Commandos*, in cui oltre alla Bride, rinominata Lady Frankenstein, un vampiro e un lupo mannaro sono presenti una mummia e una creatura anfibia. Lo sceneggiatore, Jeff Lemire, per quanto bravo non è certo all'altezza di Grant Morrison, che oltretutto aveva utilizzato questo personaggio in solo quattro numeri di *Seven Soldiers*. Le numerose minacce sia esterne sia interne, come intrighi e sabotaggi all'organizzazione affrontate dal mostro e dal suo team di *misfits* non sembrano bastare al pubblico. Nonostante l'introduzione di un ulteriore elemento, un figlio avuto tra lui e Lady Frankenstein, e la partecipazione al crossover *Rotworld*, le vendite non sono sufficienti e la testata chiude. Nel gennaio 2013 però, anticipando la chiusura della serie, il mostro entra a far parte della *Justice League Dark*, la controparte magica del più famoso gruppo di supereroi, capitanata da John Constantine, l'antieroe occulto creato anni prima da Alan Moore, anche grazie al fatto che lo sceneggiatore è lo stesso Lemire. Il mostro partecipa alle avventure di questo supergruppo regolarmente fino al numero 30 e poi saltuariamente fino alla conclusione, con il numero 40. Anche qua, però, sebbene ai testi subentri il talentuoso ed esperto Jean Marc De Matteis, le potenzialità del personaggio non vengono sfruttate adeguatamente e finisce con l'incarnare lo stereotipo del personaggio forzuto e malinconico, senza instaurare relazioni significative con gli altri protagonisti: è come se un processo di "hulkizzazione" sia inevitabile, una sorta di buco nero dal richiamo irresistibile.

Nonostante l'abbandono del gruppo e la chiusura della serie il mostro di Frankenstein è parte regolare dell'universo DC, venendo utilizzato in maniera coerente, al contrario della sua controparte Marvel. Addirittura risulta decisamente efficace come antagonista: è così che compare, per assumere poi il ruolo di aiutante, prima con Batman (in *Batman e Robin* 19 del giugno 2013 e 31/33 dal giugno al settembre 2014) e poi con Superman (in *Superman* 12 e 13 del febbraio 2017). Come nel romanzo, il suo ruolo sembra essere quello di uno specchio oscuro in cui si riflettono le paure dei protagonisti, che ne possono uscire più forti solo tramite una piena accettazione, superando il rifiuto iniziale.

Mostri e rappresentazioni

E arriviamo infine all'ultima categoria, quella dei personaggi ispirati più o meno direttamente a questo mito. Se già solo con le riscritture abbiamo toccato la vastità di questo fenomeno, ora raggiungiamo un ordine di magnitudine superiore e di conseguenza estremamente arduo anche solo da provare a classificare. La scelta quindi è di prendere un caso rappresentativo con cui concludere quest'analisi; oltre all'incredibile Hulk, di cui

abbiamo già parlato a sufficienza, un esempio di personaggio in cui le radici di Victor Frankenstein e della sua creazione sono palesi è Bizzarro, il clone imperfetto di Superman. I motivi di questa scelta sono diversi. Prima di tutto la sua genesi: in *Superboy* 68, del 1958, Otto Binder e George Papp inventano il personaggio come risultato di un esperimento scientifico, in cui una macchina duplicatrice realizzata da uno scienziato cerca di riprodurre il giovane Superman. Il volto bianco e composto da forme geometriche di Bizzarro non può non ricordare le cicatrici della Creatura; e replicando lo stesso schema narrativo, nonostante i suoi poteri viene subito ostracizzato da tutti, ad esclusione di una ragazza cieca. L'anno seguente, lo stesso personaggio – in *Action Comics* 254 – viene integrato nel mondo del Superman adulto; in quello che diventerà un tratto distintivo, oltre a ripresentare il tema della diversità e dell'emarginazione, Bizzarro, rendendosi conto della sua natura imperfetta, inizia a fare l'esatto opposto delle azioni di Superman: esattamente come la Creatura, da che inizialmente doveva essere un simbolo di sconfitta della morte, diventa un distruttore di vite. A questo si aggiunge la ricerca disperata di una compagna: una volta ottenuto un clone imperfetto di Lois Lane, parte con lei alla ricerca di un mondo in cui vivere serenamente. Negli anni daranno vita a un'intera razza di loro simili; questa era esattamente la paura che spinse Victor Frankenstein a distruggere la compagna della sua creazione. Nel mondo di Superman tale paura diviene realtà e fonte di numerose altre storie.

Ed è proprio in una di queste, in un'ideale chiusura dell'analisi e dei casi presentati fino ad ora, e ricostruendo il triangolo di relazioni più volte citato, che Bizzarro incontra sia Superman, il modello di cui è una copia imperfetta, sia la Creatura, il suo modello culturale. Ciò avviene in *Superman* 143 del 1961, in "Bizarro Meets Frankenstein". La storia, come la maggior parte di quelle che lo hanno come protagonista, ha un tono comico. Una versione televisiva della Creatura viene pubblicizzata come "World's Scariest Monster", un'onta che Bizzarro non può tollerare. Si reca sulla terra per dimostrare chi sia veramente il mostro più pauroso, ma, tramite una struttura narrativa basata sulla commedia degli equivoci, tutti i suoi tentativi sono inutili. Delle modelle lo scambiano per Superman e lo baciano, facendogli venire il dubbio che siano cieche (con un richiamo diretto alla sua origine e indiretto al romanzo di Mary Shelley). Due bambini che fanno parte di un circo e quindi abituati ai fenomeni da baraccone lo trovano divertente e gli chiedono di giocare con loro. Gli equivoci continuano fino a quando Superman, in un insolito ruolo di *trickster*, gli fa credere di aver spaventato a morte un gruppo di persone, facendogli rizzare i capelli con l'elettricità (ulteriore richiamo alla genesi rappresentata nel film di Whale), salvando così l'attore che interpreta il ruolo del mostro. Bizzarro, soddisfatto, se ne torna sul suo pianeta, portando con sé un souvenir: una marionetta di Superman, con cui spaventa a morte i suoi figli.

Quest'ultima scena ricorda come la diversità, e il conseguente orrore e rifiuto che suscita, sia un qualcosa di relativo, mai assoluto, e, di conseguenza, reciproco. Se nel romanzo di Shelley, la mancata accettazione era uno dei meccanismi narrativi principali e dalle

conseguenze tragiche, nelle trasposizioni e riscritture a fumetti viene parzialmente risolta. In particolare nei fumetti supereroistici, la Creatura continua sì, vuoi più per scelta che per condizione effettiva, ad essere un *outcast*, partecipando però a un *ensemble*, a una narrazione corale, in cui la forza distruttiva delle sue azioni ha cambiato sia punto di applicazione sia verso. Non più la vendetta personale e la disgregazione dell'ordine familiare e sociale, quanto, così come scriveva Umberto Eco di Superman, il mantenimento dello status quo.³⁸ Sebbene, inoltre, questo scenario sia popolato da *freaks* e *misfits*, con cui quindi la Creatura potrebbe essere perfettamente integrata e a suo agio, non perde mai i tratti precipui di diversità e isolamento, rimanendo così fedele al suo DNA narrativo.

38 Cfr. Umberto Eco. "Il Mito di Superman". In *Apocalittici e integrati*. Milano, Bompiani, 1964, pp. 226-228.

Bibliografia

Una brevissima riflessione bibliografica

Nelle pagine a seguire si riporta una bibliografia ragionata di base del progetto *Franken-read@DISTU*. Per scelta degli Autori, tale bibliografia, almeno per quanto riguarda il capitolo I, “*Frankenstein* e l’oralità. I suoni di un classico”, ha privilegiato testi disponibili in libero accesso sul web, in linea con l’intero progetto didattico dell’evento, così da permettere la consultazione libera in classe. Tali testi sono indicati in bibliografia come parte della collezione online a pagamento *JSTOR*, che consente la lettura di un certo numero di articoli in modo gratuito. I link indicati nel volume sono tutti attivi al momento della pubblicazione del libro, ma non è possibile garantirne l’accessibilità futura. Per tutti, la data di ultima consultazione è il 30 giugno 2020.

Il cambiamento climatico e la relazione dell’essere vivente con l’Antropocene, temi ricorrenti nell’opera omnia di Mary Shelley (si pensi ad esempio al romanzo *The Last Man*) possono, sempre a parere degli Autori, offrire agli studenti spunti di ricerca vicini ai loro interessi attuali. Per tale motivo, ove necessario e per completezza bibliografica, e pertanto a beneficio particolare dei Docenti interessati, sono stati inclusi in bibliografia anche testi a stampa più recenti, sensibili a queste nuove letture ecocritiche di *Frankenstein*.

- AA. VV. *Fantasmagoriana*. A cura di Fabio Camilletti. Monte San Piero (Bologna), Nova Delphi Libri, 2015.
- ABNETT Dan, Andy LANNING, Michael LOPEZ, Tom DERENICK. "In the Blood" - *Bloodstone* #4. New York, Marvel, marzo 2002.
- ALTICK Richard, Roland BARTHES et al. *The Book History Reader*. A cura di David Finkelstein e Alistair McCleery. London-New York, Routledge, 2006 (2a ed.).
- ANDERSON Howard, Philip B. DAGHLIAN, Irvin EHRENPRISE (a cura di). *The Familiar Letter in the Eighteenth Century*. Lawrence-London, The University Press of Kansas, 1966.
- ASIMOV Isaac. "E se...". In *Tutti i racconti*. Vol. 1. Milano, Mondadori, 1991, pp. 562-74.
- BAKER Naomi. *Plain Ugly: The Unattractive Body in Early Modern Culture*. Manchester, Manchester University Press, 2015.
- BARTHES Roland. *Il piacere del testo*. In 'Variazioni sulla scrittura.' Seguite da 'Il piacere del testo'. A cura di Carlo Ossola, traduzione di Lidia Lonzi e Carlo Ossola. Torino, Einaudi, 1999.
- BARTHES Roland. *S/Z*. Traduzione italiana di Lidia Lonzi. Torino, Einaudi, 1973.
- BERTI Anna E. e Anna Silvia BOMBI. *Corso di psicologia dello sviluppo. Dalla nascita all'adolescenza*. Bologna, Il Mulino, 2013.
- BLACKMORE Sir Richard. *A Treatise on the Spleen and Vapours: or, Hypochondriacal and Hysterical Affections*. London, 1726. URL: <https://archive.org/details/treatiseofspleen00blac/page/n6/mode/2up>.
- BLOOM Harold. Introduzione a *Bloom's Guide. Mary Shelley's Frankenstein*. New York, Chelsea House Publishers, 2007, pp. 7-60.
- BODEI Remo. *Le forme del bello*. Edizione ampliata. Bologna, il Mulino, 2017.
- BOK Christian. "The Monstrosity of Representation: *Frankenstein* and Rousseau". *English Studies in Canada* 18, 4 (1992): 415-30.
- BRIEFER Dick, "The Return of *Frankenstein*". In *Prize Comics n. 14*. New York, Prize Comics, 1941.
- BROOKS Peter. "Godlike Science / Unhallowed Arts: Language, Nature and Monstrosity in *Frankenstein*". In *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine e U.C. Knoepfelmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 205-20.
- BURKE Edmund. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. A cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta. Palermo, Aesthetica Edizioni, 2017.
- BURKE L. Mrs. *The Miniature Language of Flowers*. London, George Routledge and Sons, 1865. URL: <https://archive.org/details/miniaturelangua00burk/mode/2up>.

- CALVINO Italo. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1991.
- CARROLL Siobhan. "Crusades Against Frost: *Frankenstein*, Polar Ice, and Climate Change in 1818". *European Romantic Review* 24, 2 (2013): 211-30.
- CANTOR Paul. *Creature and Creator Myth-Making and English Romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- CLARIDGE Laura P. "Parent-Child Tension in *Frankenstein*: The Search for Communion". *Studies in the Novel* 17, 1 (1985): 14-26.
- COMITINI Patricia. "The Limits of Discourse and the Ideology of Form in Mary Shelley's *Frankenstein*". *Keats-Shelley Journal* 55 (2006): 179-98.
- CORY Eleanor. "Escaping to the Sickbed: Illness in *Frankenstein*" (2011). URL: <http://digitalcommons.imsa.edu/spring2011/4>.
- CURRAN Stuart. "The Ground Sea". In *Frankenstein*, A Romantic Circles Electronic. A cura di Stuart Curran, maggio 2009. URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/V3notes/ground.html?width=400&height=300>.
- CURRAN Stuart. "The Scientific Grounding of *Frankenstein*". In *Mary vs. Mary*. A cura di Lilla Maria Crisafulli. Napoli, Liguori, 2001, pp. 283-92.
- DAVIS James. "*Frankenstein* and the Subversion of the Masculine Voice". *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 21, 3 (1992): 307-22, URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/davis.html>.
- DENSON Shane. "Marvel Comics' *Frankenstein*: A Case Study in the Media of Serial Figures". *Amerikastudien / American Studies* 56, 4 (2011): 531-553.
- DERRIDA Jacques. *Of Hospitality*. A cura di Rachel Bowlby. Stanford, Stanford University Press, 2000.
- DERRIDA Jacques. *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*. A cura di Giuseppe Sertoli. Verona, Bertani, 1975.
- DE SAUSSURE Ferdinand. *Corso di linguistica generale*. A cura di Tullio De Mauro. Bari, Laterza, 2009.
- DINIEJKO Andrzej. *Charles Darwin's Theory of Evolution and the Intellectual Ferment of the Mid- and Late Victorian Periods*. The Victorian Web: Literature, History, & Culture in the Age of Victoria. URL: <http://www.victorianweb.org/science/darwin/diniejko.html>.
- DOLAN Elizabeth A. *Seeing Suffering in Women's Literature of the Romantic Era*. Burlington, Ashgate, 2008.
- DREK Anton. *Forbidden Frankenstein*. Seattle, Eros Comix, 1991.
- DREW Ned, Paul STERNBERGER. *By Its Cover*. New York, Princeton Architectural Press, 2005.

- ECO Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano, Bompiani, 1964.
- ECO Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani, 2002.
- ECO Umberto (a cura di). *Storia della bruttezza*. Milano, Bompiani, 2007.
- ECO Umberto (a cura di). *Storia della bellezza*. Milano, Bompiani, 2004.
- FAVRET Mary A. "The Letters of *Frankenstein*". *Genre*, 20 (Spring 1987): 3-24, URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/favret.html#7>.
- FEATHER John. "The Book Trade, 1770-1832". In *Handbook of the Eighteenth-Century Novel*. A cura di J. A. Downie. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 291-307.
- FERGUSON ELLIS Kate. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- FRANKLIN Ruth. "Was *Frankenstein* really about childbirth?", 2012. URL: <https://newrepublic.com/article/101435/mary-shelley-frankenstein-godwin-bodleian-oxford>.
- FREUD Sigmund. "Il perturbante". In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. A cura di Silvano Daniele. Torino, Bollati Boringhieri, 1991. URL: http://www.studioroma.istitutovizzero.it/wp-content/uploads/2016/01/ISR_StudioRoma_Freud_IT1.pdf.
- FRIEDRICH Gary, Mike PLOOG. "The Bride of the Monster"- *The Monster of Frankenstein* #2. New York, Marvel, marzo 1973.
- GENETTE Gérard, Marie MACLEAN. "Introduction to the Paratext". *New Literary History* 22, 2 (1991): 261-72. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/469037.
- GIGANTE Denise. "Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein*". *ELH* 67, 2 (2000): 565-87.
- GLUT Donald. *The Frankenstein Archive: Essays on the Monster, the Myth, the Movies, and More*. Jefferson NC, McFarland & Co, 2002.
- GREENBLATT Stephen (a cura di). *The Norton Anthology of English Literature*. Ninth Edition. New York-London, Norton, 2012.
- GRIFFIN Andrew. "Fire and Ice in *Frankenstein*". In *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine e U.C. Knoepfelmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 49-77.
- GUYER Sara. *Romanticism After Auschwitz*. Stanford, Stanford University Press, 2007.
- HAJDU David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- HALL Dewey W. (a cura di). *Romantic Ecocriticism. Origins and Legacies*. Lanham, Lexington Books, 2016.
- HIGGINS David. *British Romanticism, Climate Change, and the Anthropocene. Writing Tambora*. New York-London, Palgrave, 2017.

- HILL Jonathan. *The Architecture of Ruins. Designs of the Past, Present and Future*. London-New York, Routledge, 2019.
- HITCHCOCK Susan Tyler. *Frankenstein: A Cultural History*. New York, W. W. Norton & Company, 2007.
- HOLMES Richard. *The Age of Wonder. The Romantic Generation and the Discovery of the Beauty and Terror of Science*. London, Harper Press, 2008.
- HUME Robert. "Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel". *PMLA* 84 (1969): 282-90, URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/hume.html>.
- JAKOBSON Roman. *Saggi di linguistica generale*. A cura e introduzione di Luigi Heilmann. Milano, Feltrinelli, 2002.
- JOHNSON Barbara. *A Life with Mary Shelley*. With a Foreword by Cathy Caruth; Introduction by Mary Wilson Carpenter and Essays by Judith Butler and Shoshana Feldman. Stanford, University of California Press, 2014.
- JUENGEL Scott J. "Face, Figure, Physiognomics: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Moving Image". *NOVEL: A Forum on Fiction* 33, 3 (2000): 353-76. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/1346169.
- KEACH William. *Arbitrary Power: Romanticism, Language, Politics*. Princeton, Princeton University Press, 2004.
- KENYON JONES Christine. "Byron's *Frankenstein*". *The Byron Journal* 41 (2013): 87-88. URL: <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/bj.2013.11>.
- KINCAID James R. "Words Cannot Express: *Frankenstein's* Tripping on the Tongue". *Novel: A Forum on Fiction* 24 (1990): 26-47. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/kincaid.html>.
- KNOEPFLMACHER U.C. "Appendix: 'Face to Face'. Of Man-Apes, Monsters, and Readers". *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. A cura di George Levine e U.C. Knoepfmacher. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 317-324.
- LAMB Charles. "Detached Thoughts on Books and Reading". *London Magazine* 6 (July 1822): 33-36. URL: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=36437>.
- LANDOW George P. *Railways in the Victorian Landscape*. The Victorian Web: literature, history, & culture in the Age of Victoria. URL: <http://www.victorianweb.org/technology/railways/landscape.html>.
- LANGRIDGE Roger. "Frankenstein Meets Shirley Temple Part 1". In *A1 n. 1*. New York, Epic Comics, 1992.
- LARRISSY Edward. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

- LEVINE George, U.C. KNOEPFLMACHER (a cura di). *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley, University of California Press, 1979.
- LOWE-EVANS Mary. *Frankenstein: Mary Shelley's Wedding Guest*. New York, Twayne Publishers, 1993.
- MACLEAN Marie. "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral". *New Literary History* 22, 2 (1991): 273-79. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/469038.
- MANTLO Bill, TUSKA George. "Dreadknight and the Daughter of Creation" - *Iron Man* #102. New York, Marvel, settembre 1977.
- MAY Leila Silvana. "Sibling Revelry in Mary Shelley's *Frankenstein*". *Studies in English Literature* 35 (1995): 669-85, URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/may.html#5>.
- McCLANE Maureen Noelle. "Literate Species: Populations, 'Humanities', and *Frankenstein*". *ELH* 63, 4 (1996): 959-88. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/mcclane.html#32>.
- MELLOR Anne K. "A Feminist Critique of Science". *One Culture: Essays in Science and Literature*. A cura di George Levine e Alan Rauch. Madison, University of Wisconsin Press, 1987, pp. 287-312.
- MELLOR Anne K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York, Routledge, 1988.
- MILTON John. *Paradise Lost*. The Project Gutenberg. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/26/pg26.html>.
- MORRISON Grant, MAHNKE Doug. "The Water" - Seven Soldiers: *Frankenstein* #3. New York, DC Comics, aprile 2006.
- MOSSMAN Mark. "Acts of Becoming: Autobiography, *Frankenstein*, and The Post-Modern Body". In *Bloom's Modern Critical Interpretations. Mary Shelley's Frankenstein*. A cura di H. Bloom. New York, Chelsea House, 2007, pp. 167-84.
- MULLINI Roberta. "Reading Aloud in Britain in the Second Half of the Eighteenth Century: Theories and Beyond". *Journal of Early Modern Studies* 7 (2018): 157-76.
- MURRAY Christopher. "Frankenstein in Comics and Graphic Novels". In *The Cambridge Companion to Frankenstein*. A cura di Andrew Smith. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 219-240.
- MURRAY Lindley. *English Grammar. Adapted to the Different Classes of Learners*, 1809. URL: <https://archive.org/details/englishgrammara12murrgoog/page/n7/mode/2up>.
- NEWMAN Beth. "Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*". *ELH* 53, 1 (1986): 141-63. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/newmanb.html>.
- PAGAN Nicholas O. *Theory of Mind and Science*. New York, Palgrave Macmillan, 2014.

- PALACAS Maria. "The Importance of Being 'Ernest' in Mary Shelley's *Frankenstein*: A Study in Literary Onomastics". *Names. A Journal of Onomastics*, 53, 3 (2005): 203-34.
- PARRINO Maria. "Signs for Speech: Language Learning in *Frankenstein*" (2015). URL: https://www.academia.edu/15601747/Signs_for_Speech_Language_Learning_in_Frankenstein.
- PASCOE Judith. *The Sarah Siddons Audio Files: Romanticism and the Lost Voice*. Ann Harbor (MI), University of Michigan Press, 2011.
- PASTENA Carlo. *Il libro asiatico*. Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2017. URL: https://www.academia.edu/33411096/Il_libro_asiatiko_pdf.
- PAULSON Noelle. *Henry Fuseli, The Nightmare*. Khan Academy. URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare>.
- PIAGET Jean. *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*. Traduzione di Elena Zamorani, Torino, Einaudi, 1967.
- POOVEY Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- POWERS Alan. *Front Covers. Great Book Jackets and Cover Design*. London, Octopus Publishing, 2001.
- RADCLIFFE Ann. "On the Supernatural in Poetry". *The New Monthly Magazine* (1826): 145-52, URL: http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttKayVeronika/radcliffe_sup.pdf.
- REESE Diana. "A Troubled Legacy: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Inheritance of Human Rights". *Representations* 96, 1 (2006): 48-72.
- REGGIANI Enrico. "'Uncouth and Inarticulate Sounds': Musico-Literary Traces in *Frankenstein*, and *Frankenstein* in Art Music". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 143-56.
- RICHARDS Jennifer. *Rhetoric*. New York, Routledge, 2008.
- RODRÍGUEZ-ÁLVAREZ Alicia. "'Tis No Easy a Matter To Read Well': Directions for Reading Aloud in Eighteenth-century English Grammars". *Moderna Språk* 110, 2 (2016). URL: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/3486>.
- RONCAGLIA Gino. "Frankenstein and Science Fiction". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 33-49.

- ROSENBLATT Louise M. *Writing and Reading: The Transactional Theory*. Center for the Study of Reading. A Reading Research and Education Center Report, Technical Report No. 416, New York University (1988). URL: https://archive.org/details/ERIC_ED292062/page/n1.
- ROSENBLATT Louise M. *Literature as Exploration*. New York-London, D. Appleton-Century Company, 1938. URL: https://archive.org/details/literatureasexpl00rose_0/page/n5.
- SAGGINI Francesca e Anna Enrichetta SOCCIO (a cura di). *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018.
- SAGGINI Francesca. "Frankenstein: Presence, Process, Progress". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 1-29.
- SAGLIA Diego. "Enter Monsieur le Monstre: Cultural Border Crossing in Frankenstein in London and Paris in 1826". In *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*. A cura di Francesca Saggini e Anna Enrichetta Soccio. Lewisburg (PENN), Bucknell University Press, 2018, pp. 157-172.
- SCHIFF Gert. "Theodore Matthias Von Holst." *The Burlington Magazine* 105, 718 (1963): 23-32. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/873815.
- SERPIERI Alessandro. "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale". AA. VV. *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milano, Il Formichiere, 1978.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein* (Penguin Classics Deluxe Edition). London, Penguin, 2007.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein*, edizione 1818. Traduzione di Nicoletta Della Casa. A cura di Adele D'Arcangelo. Milano, Giunti, 2015.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein*. Introduzione di Luciana Pirè. Firenze, Giunti, 2001.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein. The 1818 text*. A cura di John Paul Hunter. New York-London, Norton, 1996.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein. The 1818 text*. Introduzione di Charlotte Gordon. New York, Penguin Books, 2018.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein. The original 1818 text*. A cura di D.L. Macdonald and Kathleen Scherf. Peterborough (ON), Broadview Press, 2005.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein: or the Modern Prometheus*. New York, Harrison Smith & Robert Haas, 1934.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/42324>.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus, 1818 text*. A cura di Marilyn Butler. Oxford, Oxford University Press, 2008.

- SHELLEY Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. 1818 edition. Romantic Circles. URL: https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/1818_contents.html.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. A cura di Maurice Hindle. New York, Penguin, 1992.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus. The 1831 Text*. A cura di M. Keith Joseph. Oxford, Oxford World Classics, 2008 (1969).
- SHELLEY Mary. *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*. Vol. 1: 1814-1822. A cura di Paula R. Feldman e Diana Scott-Kilvert. Oxford, Clarendon Press, 1987.
- SHELLEY Mary, Percy Bysshe Shelley. *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni*. A cura di Richard Tonsing, 2016. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/52790>.
- SMITH Margit J. "The Dust Jacket Considered". *CeRoArt, Revue électronique*, 2014. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/3786>.
- STANITZEK Georg. "Texts and Paratexts in Media". *Critical Inquiry* 32, 1 (2005): 27-42. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/10.1086/498002.
- STONE Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1977.
- THOMAS Roy, Don Heck. "The Mark of the Monster"- *The X-Men* #40. New York, Marvel, gennaio 1968.
- THOMSON Ellen Mazur. "Aesthetic Issues in Book Cover Design 1880-1910". *Journal of Design History* 23, 3 (2010): 229-45. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/40801985.
- TOWNSHEND Dale. *Gothic Antiquity: History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760-1840*. Oxford, Oxford University Press, 2019.
- VAN WOUDENBERG Maximiliaan. "The Gothic Galaxy of the Byron-Shelley Circle: The Metamorphosis of Friedrich Schlegel and *Fantasmagoriana*". In *Gothic Matamorphoses Across the Centuries. Contexts, Legacies, Media*. A cura di Maurizio Ascari, Serena Baiesi, David Levente Palatinus. Bern-Berlin, Peter Lang, 2020, pp. 53-68.
- VARMA Devendra P. *The Gothic Flame*. New York, Russell & Russell, 1966. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459811/page/n35/mode/2up>.
- WARD Maryanne C. "A Painting of the Unspeakable: Henry Fuseli's *The Nightmare* and the Creation of Mary Shelley's *Frankenstein*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33, 1 (2000): 20-31. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/1315115.
- WASHINGTON Chris. *Romantic Revelations: Visions of Post-Apocalyptic Life and Hope in the Anthropocene*. Toronto, University of Toronto Press, 2019.
- WERTHAM Fredric. *Seduction of the Innocent*. New York, Rinehart, 1954.

- WHITE Gleeson. "The Artistic Decoration of Cloth Book-Covers". *The Decorator and Furnisher* 25, 4 (1895): 129-131. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/25582968.
- WHITMAN Mrs Henry. 'Notes of an Informal Talk on "Book Illustrations, Inside and Out", Given Before the Boston Art Students Association' (Feb. 1894) by Mrs Henry Whitman. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044019181692;view=1up;seq=11>.
- WILLIAMS Abigail. *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home*. New Haven-London, Yale University Press, 2017.
- WOOLF Virginia. *The Common Reader*. Project Gutenberg Australia. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C18>.
- WOOLF Virginia. "Professions for Women". *The Death of the Moth and Other Essays*. London, Hogarth Press, 1942. URL: <http://www.sfu.ca/~scheel/english338/Professions.htm>.
- ZIMMERMAN Sarah. *The Romantic Literary Lecture in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2019.

Sitografia minima

- Four Colour Shadows. *Frankenstein, The Black Owl, The Green Lama, Doctor Frost, Yank & Doodle, Bulldog Denny, The General and the Corporal-Dick Briefer-1942*, 21 Dicembre 2014. URL: <http://fourcolorshadows.blogspot.it/2014/12/frankenstein-black-owl-green-lama.html>.
- Frankenstenia - The Frankenstein Blog. *The Covers of Frankenstein: Daniel Clowes, Penguin (2007)*, 18 ottobre 2010. URL: <http://frankenstenia.blogspot.it/2010/10/covers-of-frankenstein-daniel-clowes.html>.
- How Does Reading Aloud Improve Literacy Development*, 2017. University of Texas Arlington. URL: <https://academicpartnerships.uta.edu/articles/education/reading-aloud-literacy-development.aspx>.
- La stampa dalla nascita all'invenzione dei caratteri mobili*. URL: <https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/10937/la-stampa-dalla-nascita-allinvenzione-dei-caratteri-mobili/>.
- Peter Harrington Books. *Private preview of Lord Byron's copy of 'Frankenstein'*, video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=194EpVxuB9A>.
- ROSS Alex. URL: <https://tinyurl.com/ybwjkbfs>.
- The Shelley-Godwin Archive. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. URL: <http://shelleygodwinarchive.org/contents/frankenstein/>.
- Web of Stories. *Stan Lee. Creating the Hulk, Spider-Man and DareDevil*. URL: <http://www.webofstories.com/play/stan.lee/16>.
- WHITE Dan. *A true 'Monster'*, University of Toronto, 2001. URL: <https://www.utm.utoronto.ca/~dwhite/101/416.htm>.
- WYMANN Adrian. "Marvel's Monster Mash. Marvel's Bronze Age Struggle with the Frankenstein Monster". In *Read Up on Comics*. 10 settembre 2008. URL: <http://www.wymann.info/comics/008-Frankenstein1.html>; <http://www.wymann.info/comics/009-Frankenstein2.html>.

