## Studi di estetica, anno XLIX, IV serie, 2/2021 Sensibilia ISSN 0585-4733, ISSN digitale 1825-8646, DOI 10.7413/18258646169

# Giampiero Moretti

# Frankenstein O del mostro innocente

#### Abstract

This paper aims to offer an innovative reading of Mary Shelley's Frankenstein by reflecting on the cultural horizon that influenced the composition of the novel, namely the Naturphilosophie of the Romantic period, characterized by the interpenetration of matter and spirit, visible and invisible.

Its major development occurred in German aesthetics of the  $18^{\rm th}$  century, where the union of sensibility and imagination was harmonically realized through a special fusion of philosophy and literature. Thanks to this encounter, philosophy regained its link with the universal and literature became capable of "telling" the invisible without falling into arbitrariness.

From this theoretical perspective, the monster created by Shelley is not a creative failure, but something enormous (ungeheuer) that terrifies because it transcends both our sensitive faculty and our imaginative capacity. Monster is described here as the place of interaction between visible and invisible, which only the artist—by placing himself in the middle of this relationship—is able to narrate.

#### Kevwords

Literature, Naturphilosophie, Monster

Received: 14/03/2021 Approved: 03/06/2021 Editing by: Sara Borriello

 $\hbox{@ 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.}$ 

gmoretti@unior.it

### Attualmente il Burg Frankenstein, in Germania, ha il seguente aspetto:



Alla destra dell'immagine l'antica struttura del borgo con la rocca, alla sinistra la moderna struttura ricettiva. Che si tratti di un luogo effettivamente visitato, o comunque sfiorato, da Mary Shelley, nel suo viaggio a tappe in Germania<sup>1</sup>, il nome di questo castello diroccato, probabilmen-

<sup>1</sup> Mary Wollstonecraft-Shelley compie un primo viaggio nell'Europa continentale insieme al futuro marito Percy nel 1814, nell'ambito del quale sembra sia passata nei pressi di Bura Frankenstein (Darmstadt). Due sono le questioni relativamente interessanti a tal proposito: la prima concerne quella che si può chiamare leggenda nella leggenda, secondo la quale, appunto, Mary avrebbe ascoltato un racconto di una creatura fantastica "creata" da Johann Konrad Dippel, (1673-1734), alchimista e medico che dimorava a Frankenstein. Tale leggenda fu alimentata ulteriormente, a partire dal 1968 attraverso una congettura esposta da un lettore sulla famosa rivista "Life", poi nel decennio successivo prima dallo storico Florescu (1975) e infine dallo storico locale Scheele (2001). In particolare, quest'ultimo annunciò di aver individuato una missiva che i Fratelli Grimm, nell'ambito della loro attività di raccolta di fiabe e leggende, avrebbero inviato alla matrigna di Mary nel 1813. In tale lettera sarebbe stata fatta menzione della leggenda di Dippel e della "sua" creatura, ma della lettera non è mai stata fornita prova di effettiva esistenza. La seconda questione, più generale ma ovviamente connessa alla precedente, concerne l'esistenza o meno di un "modello" cui la scrittrice si sarebbe effettivamente ispirata: a tal proposito è interessante l'articolo di Goulding (2002), in cui si prende in esame la figura del Dr. James Lind (1736-1812), un "filosofo naturale" che Percy Shelley avrebbe conosciuto tra il 1809 e il 1810 durante il suo soggiorno di studio della chimica a Eton, la cui figura, anche attraverso l'influenza più in generale di Erasmus Darwin (1731-1802), potrebbe effettivamente essere stata in qualche modo "trasmessa" a Mary dai racconti di Percy, finendo anche per rappresentare un punto di riferimento ancora più generale per l'atmosfera degli studi del protagonista del romanzo, Victor, a Ingolstadt.

te costruito intorno al 1240 e dal 1252 sede dell'omonima famiglia, è comunque da tempo evocativo. Intorno agli anni in cui Mary Shelley scrisse il suo testo, il pittore Karl Philipp Fohr (1795-1818) rappresentava *Burg Frankenstein* così:



Figlia del romanziere e studioso di economia sociale William Godwin (1756-1836)², e di Mary Wollstonecraft (1759-97)³, il cui impegno politico e sociale è ormai da tempo variamente approfondito, anche per i suoi possibili influssi sulla figlia, Mary raggiunge a metà maggio del 1816 Ginevra con Percy Shelley, il figlio appena avuto da quest'ultimo (William, destinato a morire a Roma nel 1819), Byron e la sorellastra, Claire, a sua volta incinta di una figlia da Byron, destinata a morire di tifo nel 1822; nel 1816 si tolgono la vita sia l'altra sorellastra di Mary, Fanny Imlay, sia la moglie di Shelley. Byron ed il suo medico personale, John W. Polidori (1795-1821), l'autore del primo scritto su "il" vampiro⁴, prendono alloggio presso la patrizia Villa Diodati, mentre Mary e il suo futuro marito devono accontentarsi di un alloggio vicino e più modesto; i colloqui "fi-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cfr. per iniziare Flanders (1967); Melville (2014). Importante il saggio di Rossi (2019), con ottima bibliografia in nota ed il riferimento al Convegno *Caro mostro. 200 anni di Frankenstein* (Università degli Studi di Verona, 5-8 novembre 2018).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Bloom (1985); Mellor (1988); Bennett, Curran (2000); Schor (2003).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Cfr. Giovannelli (2019).

losofico-letterari" che hanno luogo in quel tempo "senza estate" avrebbero successivamente generato, in Mary, il sogno-visione della notte del 17 giugno di un anno più tardi, dal quale prese poi forma il suo famosissimo romanzo<sup>5</sup>.

Nella *Prefazione* del 1818, che, com'è noto, fu scritta da Percy Shelley<sup>6</sup>, si ricorda che "la sera ci radunavamo intorno alla legna scoppiettante nel caminetto, di tanto in tanto intrattenendoci con divertenti racconti tedeschi di fantasmi finiti nelle nostre mani" (Shelley 2018: 46), particolare di non mera curiosità evidenziato anche nell'Introduzione del 1831 (Shelley 2018: 327). Nel 1812, a Parigi, per l'editore F. Schoell, tradotti dal tedesco par un Amateur, erano apparsi due tomi intitolati Fantasmagoriana<sup>7</sup>; contenevano otto racconti tradotti da Jean-Baptiste Evries, un ottimo conoscitore della Germania politico-geografica dell'epoca e naturalmente della lingua tedesca, racconti che nel 1813 erano peraltro già stati parzialmente tradotti in inglese (Camilletti 2016: 21 e sgg.). Senza entrare qui nel dettaglio dei racconti che il gruppetto costituito da Mary e i suoi amici ebbe fra le mani in francese nel 1816, va però almeno rammentato che l'edizione tedesca originale comprendeva ben sette volumi, tutti usciti per l'editore Göschen di Lipsia tra il 1810 e il 1818, e che dei primi vi furono almeno un paio di riedizioni nel 1814-15; inoltre, i primi cinque erano intitolati Gespensterbuch, mentre gli altri due Wunderbuch. Ma il punto fondamentale sembra essere il seguente: mentre in Francia e in Inghilterra la trasmissione/traduzione di quei materiali "sovrannaturali" sembra soprattutto indirizzata a costituire o anche rafforzare lo spazio letterario di un genere (peraltro già esistente in Inghilterra: il "gotico"), oppure a inserirsi in un territorio estremamente fluido e indefinibile, teatro dello scontro tra cultura laico-illuminista e vetero-cattolica (Francia)8, in Germania incon-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ci serviamo qui dell'ed. *Frankenstein* (Shelley 2017), che riproduce il testo del 1818 stabilito da Charles E. Robinson (c'è anche sua una importante *Introduzione*) con tutta una serie di materiali (critici e non) tra i quali la *Prefazione* del 1831. Cfr. anche Robinson (1996), fonte inesauribile di notizie e congetture sul testo qui preso in esame.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Lo ammette la stessa Mary nella *Introduzione* alla terza edizione del romanzo, nel 1831, cfr. Shelley (2018: 331), con svariati materiali. Ci serviremo di questa ed. per le citazioni in italiano.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Di tale raccolta esiste una pregevole edizione in lingua italiana, ben curata e accompagnata da un saggio ricco di riferimenti di Camilletti (2016).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A tal proposito cfr. Fink (2012), che ricostruisce con dovizia di particolari e di riferimenti bibliografici gli avvenimenti legati, negli anni 1775-76, alla discussione tra Nicolai e appunto Jung-Stilling intorno alla questione dell'esistenza concreta-materiale dei fantasmi, anche in relazione al peccato originale. L'esistenza corporea (naturalmente di una corporeità speciale) dei fantasmi e del mondo fantasmatico viene da Jung-Stilling

triamo una caratteristica peculiare, da non sottovalutare. Nella configurazione della Romantik, un ruolo essenziale è infatti giocato dalla Naturphilosophie, in particolare di provenienza schellinghiana, il cui nucleo è individuabile nell'idea dialettica di interscambio costante tra spirito e materia, natura e spirito, visibile e invisibile. Questo nucleo non è "filosofico" in senso stretto, e neppure è più "teologico", nel senso di essere immediatamente e indissolubilmente connesso alle questioni tradizionalmente dibattute dell'immortalità dell'anima e del peccato originale: esso non soltanto dunque si trasferisce all'ambito cosiddetto "letterario" (sempre in senso tradizionalmente inteso), bensì nasce e si forma nell'alveo di quella disciplina che, dal 1750 circa in poi, in Germania ha trovato un luogo propulsivo insostituibile: l'estetica. È questo il terreno in cui letteratura e filosofia (spesso caratterizzate come "germanistica"), si rapportano in maniera radicalmente nuova: da un lato la letteratura (e l'arte in genere) non è più soltanto l'ambito dell'irrazionale-singolare e dell'illusorio-inventato (specialmente a scopo di passatempo), dall'altro la filosofia non è più soltanto l'ambito dell'universale-astratto in cui il particolare è meramente sussunto "a futura memoria", potrebbe dirsi. L'estetica tedesca elabora una configurazione del tutto originale dell'attività/facoltà sensibile dell'essere umano, in virtù ed in conseguenza della quale sia la letteratura, come racconto dell'invisibile visibilmente percepito dai sensi "potenziati", sia la filosofia, come narrazione dell'esperienza dell'universale percepito sensibilmente, si intersecano in una forma originale della lingua, una forma (Gestalt) che i romantici chiamano: poesia. Elemento essenziale è in entrambe la sensibilità, interpretata come attiva e soprattutto attivante l'immaginazione; e se la letteratura si dirige allora verso l'invisibile attraverso tale rapporto sensibilità-immaginazione, capace di garantire la non arbitrarietà della percezione sensibile dell'invisibile stesso (il "mondo", nella sua interezza e totalità), il superamento dell'irrazionalità dunque, la filosofia ricostruisce il proprio legame con l'universale ricorrendo al medesimo rapporto sensibilità-immaginazione, solo, inversamente sperimentato, in maniera cioè che l'universalità dell'immagine (il suo essere dunque effettivamente circolante sia pure a livelli diversi nell'umanità) non venga completamente assorbita dalla sua originalità (il marchio-stile dell'artista). Questo luogo di interscambio continuo è la Naturphilosophie romantica, il vero e proprio "sito" in cui filosofia e letteratura si ritrovano

difesa per ragioni che potremmo quasi chiamare logiche, nel senso che essa sarebbe una indispensabile intermediazione tra mondo materiale e spirituale, non molto differentemente da quanto avrebbe fatto Schelling di lì a pochi anni. Cfr. Griffero (2006).

e non possono non avere a proprio "tema" il cosiddetto "soprannaturale", in tutte le sue possibili declinazioni, dalle più popolari e triviali alle più alte e rarefatte<sup>9</sup>.

La questione se la creatura di Frankenstein sia o meno un "mostro" è dunque, in conseguenza delle considerazioni finora espresse, se davvero posta, quanto meno opinabile. La "mostruosità"<sup>10</sup>, nell'interscambio incessante di materia e spirito che la caratterizza ed anima, rappresenta, se non una vera e propria forma (non sembra infatti appartenerle l'aspetto della "compiutezza"), quanto meno l'incedere del nucleo della vita (anche evoluzionisticamente intesa, in senso stretto) da una forma ad un'altra. È un tentativo ma non per forza un aborto, un getto, che può illuminare il firmamento come un fuoco di artificio che la vita stessa ha prodotto, in una bellezza e grazia tutte sue. È anche per questo difficile, se non impossibile, darle un (solo) nome. Ne possiede infiniti. Nell'edizione del *Frankenstein* in lingua originale che qui usiamo, lo studioso Charles E. Robinson scrive che nelle sue

precedenti pubblicazioni su Frankenstein [aveva] fatto riferimento alla creazione senza nome di Victor Frankenstein con l'appellativo di "il mostro" in quanto, a [suo] parere, era il nome che più si addiceva a quello datogli da lui stesso nel racconto (lo ha anche chiamato "creatura", "essere", "sciagurato", "demonio" o "demone"). Di sicuro, non dando un nome alla creatura, l'intenzione di Mary è stata quella di forzare il lettore a giudicarla dal punto di vista morale. Ad esempio, se dovessimo chiamarlo "demone" non lo demonizzeremo necessariamente in quanto per Mary "demone" non significava diavolo (e nemmeno il programma di un sistema operativo) bensì, come nella mitologia greca, il tramite tra il cielo e la terra, un essere sovrannaturale, sebbene non un dio. Non avendo un nome specifico il mostro è dotato di una universalità che abbraccia l'umanità intera. Infatti, quando Mary vide che nella locandina della prima rappresentazione teatrale del romanzo, nel 1823, era scritto che il "----" sarebbe stato interpretato da "Mr. T. Cooke", in una lettera a Leigh Hunt scrisse che era d'accordo con "questa maniera anonima di chiamare l'innominabile" (Shelley 1980: 378). Al lettore viene anche ricordato che "dare un nome" è un gesto simbolico con il quale colui che nomina è più importante di chi è nominato. Il fatto che Victor non dia un nome alla sua "creatura" ci dice molto della loro relazione. (Robinson 2017: XXXII-III. n. 1)11

propensi a ritenerlo responsabile dei delitti da lui perpetrati".

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Cfr. ad es. Schelling (2009); Novalis, Klee (2017).

 <sup>1</sup>º Cfr. in proposito i numerosi e importanti studi di J. Baltrušaitis e di M. Mazzocut-Mis.
 1¹ Robinson così ancora dice: "In questa introduzione [ho invece] deciso di attener[mi] alla parola creatura, scelta dall'editore, per riferirmi all'essere' senza nome nonostante il fatto che, generalmente, coloro che usano la parola creatura tendano a scusare le sue azioni, mentre molti di quelli che usano la parola mostro siano più

Le considerazioni che fa Robinson sono in larga parte condivisibili, anche se forse fanno parte di una lettura un po' troppo psicologicamente orientata del romanzo; l'incertezza sulla definizione-denominazione della creatura dipende probabilmente non soltanto dall'intento dell'autrice o del personaggio che questa ha voluto delineare nel romanzo (creatore o creatura, ora non importa), ma soprattutto dal suo (della creatura) carattere ungeheuer, come in tedesco potrebbe tradursi il termine "mostro", ovvero qualcosa di enorme, che si scontra con il dettato dei sensi e forse della stessa immaginazione. Ad esempio, nell'Oberon, Rezia chiama *Monster* l'Oceano, termine reso con *Ungeheuer* in tedesco e con mostro in italiano, a significare qualcosa di talmente grande, da sconfinare facilmente in quel sublime che atterrisce<sup>12</sup>. Un sublime eminentemente fisico, però, non "spirituale", come invece ingenuamente si tende a pensare il cosiddetto sublime romantico, una grandiosità che, appunto partendo dall'aspetto materiale (la creatura è gigantesca e tutto quel che essa compie, anche di minimo, risulta immediatamente oltre l'ordinario, al di là dell'ordine del mondo), sconfina nello spirituale quasi senza volere ma soprattutto dà vita ad una spiritualità incompiuta e forse (dato anche il suo inizio?) non perfezionabile. Questa grandiosità imperfettibile è quella che anima la creatura e che "genera" il mostro, l'essenza stessa della natura che l'immaginazione umana, come cercheremo tra poco di vedere, mette in azione in maniera improvvida: ricorrendo alla "sola" scienza priva di poesia, di quella poesia che, nell'universo romantico tedesco (in particolare di Novalis), rende invece poetica, e dunque compiuta, la scienza stessa.

Nella sua *Prefazione* del 1818, Mary Shelley parla espressamente di principì elementari della natura umana, che nel suo romanzo ella avrebbe combinato in maniera innovativa: combinato passionalmente e immaginalmente, potremmo aggiungere noi, trasformando cioè in una *storia* una visione; né possiamo considerare casuale che l'autrice avesse tanto cercato e infine pensato ad una storia ("I had thought of a story"). La "storia" trasforma la visione in una vicenda articolata in passione ed immagini, si avventura e ci guida cioè in quell'interregno che, tra spirito e materia, legando appunto sentimento ed immaginazione, vede e racconta. Un interregno, nel quale le regole della vita della materia e dello spirito sono come

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> La prima rappresentazione di *Oberon* avvenne a Londra nel 1826, il testo originale inglese era di James Robinson Planché, quello tedesco di Theodor Hell (pseudonimo di Karl Gottfried Theodor Winkler) e la traduzione italiana che usiamo è di Olimpio Cescatti. Il poema (1780) dal medesimo titolo era di Christoph Martin Wieland.

momentaneamente "sospese", nel loro automatismo, consentendo dunque all'artista-fisiologo di contemplarle e, nel narrarle, intervenirvi. Nella Prefazione del 1818 Mary Shelley non aveva infatti accennato a trattatisti tedeschi di fisiologia? Nel medesimo interregno si era avventurato in precedenza Schiller con il suo *Visionario* (1787-89), tra l'anno della sua tesi di laurea rifiutata perché poco scientifica (1779) e quella finalmente accettata (1800)<sup>13</sup>. Tradotto in inglese già nel 1795 con il titolo *The Ghostseer; or* Apparitionist<sup>14</sup>, questo racconto (non finito) di Schiller ottenne un successo di pubblico notevolissimo poiché, forse in maniera soltanto inavvertita, quanto tuttavia sapiente, il suo autore vi aveva mescolato ingredienti letterari destinati a fare da apripista per un genere fortunato, horror, gotico o comunque lo si voglia chiamare: ma Schiller aveva bisogno di incassare denaro e in fin dei conti non si lagnò troppo di successo e guadagno. Alla descrizione del viaggio (verso Venezia), tra l'altro, ed è un particolare a nostro avviso molto importante, si aggiunge l'attenzione dell'autore all'atmosfera del viaggio e al suo senso – vago quanto palpabile – di presagio degli accadimenti, un presagire (spesso funesto) che si riflette e per così dire si annuncia tanto nella placidità quanto nella maestosità quanto infine nella tempestosità del paesaggio che circonda i viaggiatori, così che diviene ben difficile e alla fin fine inutile associare in maniera meramente "mimetica" i caratteri visibili del paesaggio agli avvenimenti concreti. Quel che si annuncia, in un orizzonte letterario divenuto imprescindibilmente dinamico nonché imprevedibilmente presago e anticipatore di realtà, non è infatti ormai più il senso del visibile "in sé", la manifestazione di un modello metafisico, ma il senso del visibile connesso, influenzato da ciò che invisibilmente si agita nella natura. È la forma<sup>15</sup>, qualcosa di anticamente "greco", suscettibile dunque di perenne metamorfosi, che la traiettoria "cristiana" in Occidente ha però innervato di tensione verso il futuro, dell'attesa di un avvento salvifico nella storia dell'umanità e del cosmo. Se la metafisica, nonostante la reinvenzione della dialettica, e gli sforzi di quest'ultima concretamente rivolti ad una fondazione e comprensione nuova della singolarità, del particolare, si rivelava tuttavia inadatta a pensare l'individuale svincolandolo dal consueto schema interpretativo tradizionale (modello/idea-fenomeno), è invece la filosofia della natura a indicare una via d'uscita, in grado di avvicinare il particolare per così dire dall'interno della sua dinamica "ascesa" verso uno spirituale diffuso nella

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Cfr. Schiller (1983; 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cfr. Andriopoulos (2008).

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Per la nozione di "forma", nel senso da noi indicato, cfr. ad es. Otto (2016: 81 e sgg.).

realtà: paradossalmente, una strada non più filosofica, ma letterariopoetica in senso alto e nuovo, nella misura in cui cioè la letteratura (e
l'arte in genere), consapevolmente improntata alla medesima poesia rinvenuta nel cosmo, riesce, benché certo raramente, a narrare la coniugazione di immaginazione e sensazione. Si tratta della rivoluzionaria miscela
sentimentale<sup>16</sup> tipica della *Romantik*, alla quale anche *Frankenstein* parzialmente appartiene, e che Schiller ha precorso non nel "genere" ma
nell'apertura all'esperienza della "forma mostruosa", dell'immaginazione
sentimentale che agitava la modernità nascente.

Schiller si muove perciò in questo nuovo territorio intermedio: la narrazione diviene filosofica e la filosofia narra, ed entrambe raccontano di "quella" forza che si agita dall'interno della materia e viene altresì stimolata spiritualmente (eccitata-erreat) in vista di una sua formazione che viene per così dire "raggiunta" appunto nella narrazione. Quest'ultima assume la duplice, e solo apparentemente paradossale, caratteristica del racconto fantastico, ovvero del racconto in cui immaginazione e sensazione si coniugano sentimentalmente: in tale coniugazione, l'autore riesce nell'impresa rarissima e comunque soltanto temporanea di connettere interiore ed esteriore. Il primato sentimentale di tale scrittura protegge la narrazione ottenuta da qualsiasi sua ripetibilità e canonicità; nella sua autenticità irripetibile essa non è perciò imitabile, se non esteriormente, artificiosamente, e dunque, in fin dei conti, inutilmente, poiché è l'autenticità del sentire che ormai più di ogni altra qualità della scrittura, conta. Nella sua dissertazione medica, quella rifiutata, Schiller parlava espressamente sia dell'impenetrabilità della materia e della penetrabilità dello spirito, sia anche di una forza intermedia che, "posta" appunto tra di essi, li connette. Una Mittelkraft che non appartiene senz'altro né alla materia né allo spirito, una forza che è costantemente tesa verso la rappresentazione (Vorstellung) e che risiede nei nervi (Schiller 2012: 21-6). In guesta riflessione di Schiller, che certamente appare approssimativa e confusa, nella sua inizialità, ritroviamo tanto la premessa al Fichte della Dottrina della scienza, (1794-95), alla sua nozione di scambio reciproco tra mondo dell'Io e della natura, una nozione che poggia in maniera decisiva sulla trattazione dell'immagine sentimentale come appunto scambio incessante tra spirito e materia, quanto anche il passaggio da quest'ultima posizione al piano della narrazione genuinamente romantica, in particolare a Novalis, per il quale

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Abbiamo trattato questo tema in più di un'occasione; qui richiamiamo soltanto Moretti (2011; 2013; 2021).

l'opera d'arte è in ogni caso narrazione sostanziale (cioè filosoficamente fondata) di quello scambio. E Frankenstein, quanto almeno al suo impianto ispirativo sotteso, parzialmente rientra in quest'orizzonte. Sempre nella dissertazione rifiutata, Schiller (2012: 27) definisce spirito neurale quella misteriosa ma esistente forza intermedia. Senza addentraci qui nel novero delle considerazioni (talvolta soltanto vagamente fondate in senso realmente fisiologico o psicologico) dei fisiologi di Schiller immediatamente precedenti o contemporanei, che costituiscono tuttavia l'orizzonte di riferimento di Mary Shelley, va evidenziato soltanto un aspetto, essenziale per il nostro percorso: raffinando al meglio quelle considerazioni invero molto avventurose, Schiller traccia una linea diretta tra l'immaginazione e la realtà materiale e vede nell'attività dell'immaginazione l'espressione di quell'agire contemplativo e spirituale dell'essere umano che, in mancanza appunto dell'atto immaginativo, resterebbe "sterilmente" senza conseguenze effettive. La Phantasie, prosegue Schiller, che ora utilizza questo termine in luogo di "immaginazione", vive nei nervi, e, proprio attraverso il sistema neurale, sfocia attivo nella realtà in cui, sfociando, opera. Curioso, ma soltanto per chi dimentichi la tensione "pragmatica" del medico Schiller, è che questi condensi nel termine così poco esteticamente caratterizzato di attenzione (Aufmerksamkeit), l'impatto tra spirito e materia: "Die Aufmerksamkeit also ist es, durch die wir phantasieren, durch die wir uns besinnen, durch die wir sondern und dichten, durch die wir wollen. Es ist der thätige Einfluß der Seele auf das Denkorgan, der dies Alles vollbringt" (Schiller 1869-1870)<sup>17</sup>. Insomma, per lo Schiller medico e poeta l'anima dell'uomo sente pensando e sentendopensando è sia libera sia felice e, soprattutto, aggiungiamo noi, è artistica.

Il fluido spirituale che agisce sull'anima, mettendo quest'ultima in grado di pensare il corpo liberamente (e dunque: di vederlo e farlo agire artisticamente!) attraverso i nervi, assume per Schiller (e per i trattatisti fisiologi tedeschi in generale) l'aspetto di un lampo che non a caso "ricorda", pur essendole infinitamente superiore, la corrente elettrica. Scrive infatti Schiller che, nell'impossibilità di penetrare l'economia dell'invisibile, i nervi sono stati considerati come il canale

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> "È dunque l'attenzione ciò con cui immaginiamo, ricordiamo (uns besinnen), con cui analizziamo e creiamo (dichten), con cui vogliamo. È l'influsso attivo dell'anima sull'organo del pensiero che produce tutto questo" (Schiller 2012: 42-3), non riportata nel testo poiché phantasieren (in corsivo nostro) è sì "immaginiamo" (nel contesto) ma anche "operiamo con la fantasia" in ambito strettamente artistico.

di quel fluido particolarissimo, lo spirito vitale<sup>18</sup>; l'economia dell'invisibile è però propriamente lo spazio della narrazione filosoficoletteraria dell'universo autenticamente romantico tra fine Settecento e inizio Ottocento. Mary Shelley vi si muove con passi incerti ma guasi ipnoticamente guidati dal momento in cui le scoperte di Galvani (1780) e Volta (1792-1800) resero possibile, alla scuola tedesca di Naturphilosophie, ipotizzare che fenomeni elettrici e magnetici fossero aspetti sì diversi (e anche notevolmente), ma rientranti, o comunque facenti parte di una medesima realtà composta dinamicamente e scambievolmente di invisibile e visibile, lungo la quale, come camminando su di un filo sospeso sull'abisso, l'artista è chiamato a situarsi, senza pace: a fare letteralmente e dolorosamente da raccordo tra un polo (l'invisibile) e l'altro (il visibile), un compito cui far fronte autenticamente, senza cioè la scorciatoia (che ha invece intrapreso decisamente la cultura contemporanea) di negare a priori l'esistenza di uno dei due poli, l'invisibile. La riflessione su "cosa" è accaduto a Viktor, l'animatore della creatura che egli quasi immediatamente rifiuta, ci fornisce la perfetta conclusione di quanto fin qui argomentato. Ed è Mary-Viktor a narrarci che la domanda guida è: "da dove proviene il principio vitale?" (Shelley 2018: 92)<sup>19</sup>, domanda per rispondere alla quale, prosegue la narrazione, non è corretto scientificamente rivolgersi all'anatomia visibile del corpo morto quanto piuttosto alla morte ("to examine the causes of life, we must first have recourse to death"), e dunque a quell'invisibile anatomia che è polarmente connessa al visibile e che si anima immaginalmente. Da un lato Viktor procede secondo lo standard sentimentalistico-romanzesco dell'epoca a creare – egli, un quasi-Dio – attraverso il procedimento esclusivamente materiale, e dunque immancabilmente colpito da hybris, una creatura imperfetta, destinata cioè alla distruzione come il suo creatore, che è perfino tentato di mettergli accanto un'altrettanto imperfetta creatura

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "Da es bisher unmöglich war, in die Oekonomie des Unsichtbaren einzudringen, so hat man die unbekannte Mechanik durch die bekannte zu erklären gesucht und den Nerven als einen Kanal betrachtet, der ein äußerst feines, flüchtiges und wirksames Fluidum führet, das an Geschwindigkeit und Feinheit Aether und elektrische Materie übertreffen soll, und hat dieses als das Principium der Empfindlichkeit und Beweglichkeit angesehen und ihm daher den Namen der Lebensgeister gegeben". Sul tema degli aspetti evoluzionistici della posizione schilleriana, anche in relazione a Darwin e al darwinismo "estetico", ampiamente discusso in letteratura secondaria, da qualche anno anche in italia, rinviamo qui soltanto a Eibl (2009).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> "Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed?" (Shelley 2017: 33).

femminile: dall'altro Mary, artista in formazione, anima la propria immaginazione sentimentale per creare una narrazione nella quale la sua (di Mary) sensibilità artistica media (certo non sempre efficacemente) tra materia e spirito e produce un'opera i cui squilibri e le cui incertezze hanno dato vita ad interpretazioni varie, non tutte giustificate. In particolare: davvero il romanzo vuole costituire un monito per "la scienza" e la sua vituperata pulsione di onnipotenza creatrice, prometeica? O non piuttosto, con e attraverso la giovanissima Mary, ci troviamo dinanzi ad una esortazione all'arte in generale e alla narrazione in particolare? Sia Viktor sia Mary riconoscono all'immaginazione un potere enorme, che potremmo anche chiamare esemplificativo in senso alto: essa consente l'espressione di una singolarità (il corpo della creatura, le cui deformità sono causate dalla "colpa" del gesto iniziale; l'opera di narrazione di Mary, le cui incertezze sono causate dall'oscillazione tra i registri ispirativi) non disgiunta da un orizzonte universale<sup>20</sup>. Nell'*Introduzione* del 1818 viene subito messa in risalto la potenza dell'immaginazione collegata alle passioni umane, e viene fatto riferimento espresso al fatto che il materiale raccolto concernente l'evento di cui si narra, ha ottenuto, nella narrazione immaginata dall'autrice, una combinazione innovativa; del materiale nel medesimo capitolo iniziale in cui sta narrando la propria scoperta, Viktor accenna al "materiale" (le morte membra) che egli ha "raccolto" e che si accinge a combinare per infondergli (elettricamente) lo spirito vitale. Nel 1831 viene ribadito ulteriormente che l'invenzione non consiste nel creare qualcosa dal nulla ma dal caos<sup>21</sup>, il che vuol dire che l'immaginazione, raccolto il materiale, lo deve vivificare facendogli assumere una forma che sia in grado di "trattenervelo": tenerlo in forma (quindi, vitale). È in quest'attimo che comprendiamo anche il perché l'opposizione tra fiction e fact, così familiare e gradita alle discipline storico-letterarie, nel caso dei grandi romanzi, delle grandi narrazioni, non regge. Frankenstein di Mary Shelley, nei suoi momenti migliori, non è fiction, in quanto l'invisibile vi gioca un ruolo che certamente non può sfociare nell'invenzione, ma resta pur sempre scoperta della combinazione di "fatti", e non è fact, in quanto l'immaginazione disde-

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> "[...] my imagination was too much exalted by my first success to permit me to doubt of my ability to give life to an animal as complex and wonderful as man" (Shelley 2017: 36). <sup>21</sup> "Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself" (Shelley 2017: 191).

gna, oltrepassandola e lasciandosela alle spalle ad enorme distanza, la materialità priva di sostanza della creatura e dell'atto creativo di Viktor. L'elettricità da sola non basta per trasformare un atto materiale, pur immaginalmente sostenuto dal sentire di Viktor, in un atto artistico vero e proprio, qual è invece quello di Mary, scrittrice "a tratti", capace cioè, in maniera intermittente, di trasformare l'elettricità ispirativa dell'immaginazione in storia vera, in opera letteraria. Il monito, dunque, se ve ne è uno, cosa di cui non siamo proprio certi, è all'artista, affinché non sia tentato da un prometeismo improprio rispetto alla sua vocazione, e non allo scienziato. La combinazione del materiale deve rispettare la combinazione nel senso della legge di un caso superiore, strappato al caos ma mai del tutto.

#### Bibliografia

Andriopoulos, S., Occult conspiracies. Spirits and secret societies in Schiller's "Ghost Seer", "New German Critique", n. 103 (2008), pp. 65-81.

Bennett, B. T., Curran, S. (eds.), *Mary Shelley in her times*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

Bloom, H. (ed.), Mary Wollstonecraft Shelley, New York, Bloom's Literary Criticism, 1985.

Eibl, K., Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009.

Fink, W., Aufklärung über die Aufklärung? Anmerkungen zu Jung-Stillings Geisterkunde (1808), "Cahiers d'Études Germaniques", n. 63 (2012), pp. 1-18.

Flanders, W. A., *Godwin and Gothicism: St. Leon*, "Texas Studies in Literature and Language", n. 8/4 (1967), pp. 533-45.

Florescu, R., In search of Frankenstein, New York, Little Brown & Co, 1975.

Giovannelli, L., "The Vampyre" di John William Polidori e lo spettro di Byron: luci e ombre di una mediazione culturale complessa, in E. Di Pastena (a cura di), Mediazioni letterarie: itinerari, figure e pratiche, Pisa, Pisa University Press, 2019, pp. 283-310.

Goulding, C., *The real Doctor Frankenstein?*, "Journal of the Royal Society of Medicine", n. 95 (2002), pp. 257-60.

Griffero, T., *Il corpo spirituale. Ontologie "sottili" da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Milano, Mimesis, 2006.

Mellor, A. K., Mary Shelley. Her life, her fiction, her monsters, New York, Routledge, 1988.

Melville, P., Lying with Godwin and Kant. Truth and duty in St. Leon, "The Eighteenth Century", n. 55/1 (2014), pp. 19-37.

Moretti, G., Il genio. Origine, storia, destino, Brescia, Morcelliana, 2011.

Moretti, G., Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo, Brescia, Morcelliana, 2013.

Moretti, G., Estetica e comparatistica, Brescia, Morcelliana, 2021.

Novalis, Klee, P., I discepoli di Sais, ed. it. illustrata a cura di G. Moretti e S. Esengrini, Brescia, Morcelliana, 2017.

Otto, W. F., *Il volto degli dèi. Legge, archetipo e mito,* ed. it. a cura di G. Moretti, Roma, Fazi editore, 2016.

Robinson, C.E. (a cura di), *The Frankenstein notebooks. A facsimile edition of Mary Shelley's novel, 1816-17. The manuscripts of the younger Romantics*, vol. IX, New York, Garland Publishing, 1996.

Robinson, C.E., *Introduction*, in M. Shelley, *Frankenstein*, or the modern Prometheus, a cura di D.H. Guston, E. Finn, J.S. Robert, Cambridge (MA)-London, The Mit Press, 2017, pp. XXIII-XXXV.

Rossi, G., "A spark of being into the lifeless thing". La creatura di Mary Shelley tra diritto alla felicità e utopia negata, "Historia et ius", n. 16 (2019), pp. 1-38.

Scheele, W., Burg Frankenstein. Mythos, Wahrheit, Legende, Frankfurt a.M., Societäts-Verlag, 2001.

Schelling, W. J., *Clara*, trad. it. a cura di M. Ophälders, *Prefazione* di G. Moretti e *Postfazione* di A. Baeumler, Rovereto, Zandonai, 2009.

Schiller, F., Philosophie der Physiologie, in Schiller's Werke, 14, Kleine prosaische Schriften, Berlin, Hempel, 1869-1870, https://www.friedrich-schillerarchiv.de/philosophische-schriften/philosophie-der-physiologie/ (ultimo accesso: 02/03/2021)

Schiller, F., Il visionario, ed. it. a cura di M. Cometa, Palermo, Novecento, 1983.

Schiller, F., *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, ed. it. a cura di G. Pinna, Roma, Armando, 2012.

Schor, E. (a cura di), *The Cambridge companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Shelley, M., *The letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, 3 vols., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

Shelley, M., Frankenstein, or the modern Prometheus, a cura di D.H. Guston, E. Finn, J.S. Robert, Cambridge (MA)-London, The Mit Press, 2017.

Shelley, M., Frankenstein 1818, trad. it. a cura di A Fabrizi e Introduzione di N. Fusini, Vicenza, Neri Pozza, 2018.