



Citation: V. Monateri (2022) Il mostro anarchico. Ribellione e conflitto nel *Frankenstein* di Mary Shelley. *Lea* 11: pp. 41-60. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13876>.

Copyright: © 2022 V. Monateri. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il mostro anarchico Ribellione e conflitto nel *Frankenstein* di Mary Shelley

Valentina Monateri

Università degli Studi di Torino (<valentina.monateri@unito.it>)

Abstract

This research examines the relationship between anarchist culture and Gothic literature, focusing on the study of Mary Shelley's *Frankenstein*. The aim of this paper is to show the political, conflicting, and revolutionary scope of the Gothic genre, for a study of literary genres that also focuses on their transcultural and transnational scope. At first, it will be evaluated the weight that the thought of Mary Shelley's father, William Godwin, had on her artistic production. And, secondly, an eminently *political* analysis of *Frankenstein* will be assessed.

Keywords: Anarchism, Caleb Williams, *Frankenstein*, Gothic fiction, William Godwin

Introduzione

Il gotico è, tra i generi letterari della modernità, uno dei più coinvolti nel dialogo con il potere; laddove i suoi elementi prediletti sono castelli e nobiltà feudali, abiezione e sperimentazione identitaria (cfr. Kristeva 1982), creazioni sballiate e stravolgimenti dell'ordine naturale, sottomissione erotica e pervertimento della sfera religiosa, superstizione e demonologia.¹

In una ricca stagione in ambito comparato di studi sul genere,² la sua funzione eterotopica è stata così definita:

¹ Riferimento fondamentale in questa ricerca è Botting 1996. Per "demonologie" al femminile, vedi: Faxneld 2017. Cfr. anche: Punter 1980 e Davison 2010.

² Tra gli anni Settanta e Novanta fioriscono gli studi sul genere gotico, ne parla Botting 2012, 8-20. Interessante ricostruzione degli studi sul genere, dal punto di vista degli studi quantitativi, è il seguente lavoro di tesi: Perazzini 2013.

The mirror invoked in the privileging of novel over romance is that of mimesis: representations of real life and nature ought to encourage the reader's understanding of his/her proper place in society and inculcate the appropriate moral discriminations essential to neoclassical taste. [...] With romances and Gothic fiction, however, the social function of the mirror is distorted, its reflections exceeding the proper balance of identification and correction. The utopic mirror of perfected or inverted reflection is intermingled with a heterotopic form. For Foucault, a heterotopia, in contrast to a utopia, is a 'counter-site,' an 'effectively enacted utopia' in which the real sites of culture are 'represented, contested, inverted.' The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvelous, supernatural events, distant times and customs are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires, and excitements it suppressed. (Botting 2012, 19)³

Citando il Foucault di "Of other spaces" (postumo del 1986), Fred Botting ha dimostrato come la costruzione delle "features" del genere gotico abbia avuto grande peso nell'introdurre in letteratura metaforizzazioni del dialogo con il potere. Eppure, sulla base di queste assunzioni, non si può concludere che il gotico sia di per sé un genere precipuamente anarchico, così come non è socialista o conservatore, ma è pur vero che è stato riconosciuto come un genere in varia misura *politico*, proprio nel suo stravolgimento dei processi di dominazione, nel suo disvelare i principi della sottomissione.

Pertanto, in questo articolo si intende analizzare, nell'opera di Mary Shelley, l'interrelazione che si instaura tra genere gotico e tradizione socialista e anarchica, per analizzare, da un lato, le distintive rappresentazioni di conflitto, di ribellione e di contestazione proprie della letteratura del terrore e, dall'altro, per tentare di recuperare un'immagine del pensiero anarchico quale *esagerazione* delle istanze razionaliste figlie dell'epoca delle rivoluzioni borghesi. Secondo Giampietro Nico Berti, la cultura anarchica è figlia "dell'Illuminismo nella sua versione estremistica" (2015, 9), come "incrocio tra l'onda lunga della secolarizzazione illuministica, con il suo inesorabile e progressivo 'disincanto del mondo', e i due effetti storici che ne hanno avallato e scandito la progressione: la Rivoluzione industriale e la Rivoluzione francese" (8).

La dottrina politica dell'anarchismo è infatti inserita nell'orizzonte politico della modernità. Peter Marshall, nella sua nota ricostruzione storica *Demanding the Impossible. A History of Anarchism* (1992) annovera tra i pensatori "classici" dell'anarchismo, figure come: William Godwin, Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin, Peter Kropotkin, Errico Malatesta, Leo Tolstoj ed Emma Goldman. Tutti pensatori, filosofi, umanisti e letterati distanti tra loro teoreticamente, cronologicamente e spazialmente, ma che collaborano alla costruzione di un pensiero "classico" dell'anarchismo.⁴

L'influenza della tradizione libertaria, che deve la propria luce anche al movimento dei *dissenters* inglesi, di cui William Godwin fa parte, è rintracciabile in diverse istanze del *libertarianism* occidentale e ha svolto un ruolo a sé stante nel movimento sindacale internazionale e in diversi movimenti rivoluzionari del diciannovesimo e del ventesimo secolo, dalla Comune di Parigi alla Guerra Civile spagnola.

Secondo Mike Finn, nel suo *Debating Anarchism. A History of Action, Ideas and Movements* (2021), l'opera di Pierre-Joseph Proudhon *Che cos'è la proprietà?* (1840) va considerata come il punto di partenza per gli storici dell'anarchismo, in quanto Proudhon è qui descritto come il primo pensatore a essersi dichiarato "anarchico": un'azione che lo distingue "from earlier 'phi-

³ È qui citato: Foucault 1986, 22-27.

⁴ Vedi come storiografie sul tema: Woodcock 1962; Bravo 1971; Marshall 1992; Graham 2004; Ragona 2013 e Finn 2021.

losophical' anarchists such as William Godwin" (Finn 2021, 32) e soprattutto perché l'opera di Proudhon esercita una grande influenza sul futuro del movimento, per il suo obiettivo rivolto al problema della proprietà.

Secondo un'altra prospettiva ancora, invece, William Godwin è stato riconosciuto come uno dei padri fondatori di questa tradizione, in quanto dalla sua opera si dipanano due strade possibili per lo sviluppo teorico di questa dottrina politica: una linea individualista, facente capo ad autori come Max Stirner e la sua pubblicazione: *L'unico e la sua proprietà* (1845), e una collettivista, discendente proprio dall'influenza del pensiero proudhoniano e della sua opera (Ragona 2013, 23).

In una storia quindi stratificata, ma comunque profondamente legata al diciannovesimo e al ventesimo secolo europeo, le radici del movimento anarchico, rappresentando un momento "negativo" nel lungo processo di secolarizzazione della modernità – uno in cui si punta a una "nuova tavola dei valori" (11) –, incontrano l'estetica *gothic* in un processo estetico e di metaforizzazione del *politico* che l'opera di Mary Shelley (1818) testimonia fin dalle proprie origini.

Frankenstein segna un momento importante nella lunga stagione della nascita del romanzo inglese:⁵ mette in discussione molti assunti della Modernità, punta il dito contro un'idea di progresso scientifico irrefrenabile, propone lo sviluppo di comunità idilliache fondate su valori comunitari che vivano all'*interno* del sistema dominante, tenta l'unificazione tra sfera civile e sfera privata e mette fundamentalmente in discussione il Moderno con gli stessi strumenti di discussione che saranno del Post-moderno (cfr. Ceserani 2013).⁶

Il particolare legame che si instaura tra estetica gotica e cultura politica anarchica è, allora, l'oggetto di indagine di questa ricerca, dove il gotico arriverà ad assumere una particolare funzione metaforica: uno spazio politico in cui sperimentare una cultura *altra* rispetto all'egemonico. Parafrasando Ceserani, è l'ambientazione stessa del genere a suggerire un'interpretazione critica fondata sull'idea di un *incontro/scontro* tra culture. Nella stessa scelta narrativa di ambientare la vicenda in aree geografiche marginali – i mari del Nord, l'Italia meridionale, le plaghe estreme della Scozia – rispetto ai "paesi europei, investiti dai processi della modernità e della razionalità scientifica", è possibile notare un confronto tra "una cultura dominante e un'altra che si sta ritirando", in quanto "il mondo fantastico va a cercare le aree di frontiera dentro di noi, nella vita interiore dell'uomo, nella stratificazione culturale dell'interno dei personaggi, [...] costretti dal contatto e dall'esperienza perturbante a riscoprire dentro di sé, e attraverso le vicende vissute o narrate, forme di conoscenza o sensazioni appartenenti a modelli culturali ormai abbandonati" (1996, 113).

Pertanto, in questa sede, dopo aver brevemente ripercorso l'ambiente culturale radicale della vita dell'autrice, polarizzato tra l'esperienza del Shelley-Byron Circle e l'influenza politica del padre William Godwin, si tenteranno di analizzare le ragioni *politiche* dell'opera e, in definitiva, la resa *anarchica* del *Frankenstein* di Mary Shelley.

1. William Godwin, Percy Shelley e Mary Shelley: un confronto

William Godwin è stato un filosofo radicale, intellettuale vicino all'ala *Whig*, intimo amico di Samuel Taylor Coleridge e di Thomas Paine, conoscente di Wordsworth e del giovane Keats (Thomas 2019, 12-13)⁷. Fu considerato motivo di scandalo pubblico per via della sua unione

⁵ Così è registrata la stagione di Mary Shelley, Aphra Benn, e altre voci femminili nella Storia della civiltà letteraria inglese (Marenco 1996). Cfr. Barrett 1996.

⁶ Molta della contestazione politica *postmoderna* occidentale affonda le sue radici nella stagione romantica europea. È la teoria di Löwy e Sayre 2017.

⁷ Monografie su Godwin precursore del pensiero anarchico moderno sono: Berti 1998 e 2015 e Adamo 2017.

con Mary Wollstonecraft, autrice radicale, nota per le pubblicazioni *Thoughts on the Education of Daughters: With Reflections on Female Conduct, in the More Important Duties of Life* (1787); *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke* (1790); *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects* (1792); *An Historical and Moral View of the French Revolution; and the Effect It Has produced in Europe* (1794); *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796).⁸

All'interno di questa prolifica produzione, i saggi della Wollstonecraft che risultano forse più rilevanti in questo contesto sono *A Vindication of the Rights of Men* e *A Vindication of the Rights of Woman*, composti nel corso di un soggiorno nella Parigi post-rivoluzionaria, e parte di quella "guerra di pamphlet" (Adamo 2017, 26) che si scatenò in risposta alla pubblicazione di Edmund Burke *Reflections on the revolution in France and on the proceedings in certain societies in London relative to that event* (1790).

Il "Cicerone britannico", noto per il suo saggio *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), sostiene in questa "guerra" posizioni notoriamente conservatrici, che risvegliarono l'indignazione di più giovani pensatori. Thomas Paine, noto reazionario, fiancheggiatore sia dei rivoluzionari americani che francesi, con i due volumi *Rights of Man, Being an Answer to Mr. Burke's Attack on the French Revolution* (1791) e *Rights of Man. Part the Second. Combining Principle and Practice* (1792) attaccò Burke su un punto politico rilevante, che lo poneva, nel dibattito rivoluzionario americano, in quella linea jeffersoniana che voleva "sottoporre periodicamente al giudizio del popolo lo stesso testo costituzionale", e che si opponeva alla linea dei federalisti "propensi a rendere in certa misura vincolanti le scelte dei costituenti nei confronti delle generazioni successive" (Magri 1978, 121).

Burke contestava il tentativo rivoluzionario di stabilire un *nuovo ordine* politico e sociale, facendo tabula rasa del diritto del passato, il vero fondamento della civiltà inglese: "the bloodless Revolution of 1688 and the unwritten constitution that followed are [...] the basis of English liberty and order, preserving not only the monarchy, nobility, and church, but also the rights of man" (Botting 2012, 17).⁹ A questo principio che prevedeva di imporre un'autorità del passato sui rivolgimenti politici e sociali del XVIII secolo, Paine oppose una propria visione politica secondo cui un "diritto dei morti" non può vincolare le scelte "dei vivi" (Magri 1978, 121).

Ma già nel 1790, Mary Wollstonecraft aveva assunto una simile posizione pubblica nei confronti dell'opera di Burke. In *A Vindication of the Rights of Men*, l'autrice aveva criticato il frequente paragone peggiorativo di Burke tra una civile Inghilterra e una Francia *mostruosa, innaturale, irrazionale e barbarica*, in quanto fondato sulla base di estranei "Gothic assumptions" (Botting 2012, 17). La critica razionalista e radicale di Wollstonecraft, basata su una concezione illuminista della moralità, si rivolgeva contro il sentimentalismo romanticizzante e gotico proprio dell'atteggiamento di Burke verso il mondo aristocratico, in una ripresa della critica alla *gothic fiction* che presentava i *romances* come minacce all'ordine sociale, secondo quanto aveva già notoriamente dichiarato il Marchese di Sade: ovvero che *fiction* e politica rischiavano di diventare due pericolosi compagni di letto.¹⁰

Questo acceso dibattito pamphlettistico, sui rispettivi meriti della Rivoluzione francese e della Gloriosa, culmina nel trionfo editoriale del secondo volume dei *Rights of Man* di Paine, stimolando, come ha descritto Pietro Adamo: "l'ulteriore crescita dei club popolari, che nell'inverno 1791-1792 assume proporzioni decisamente preoccupanti per il governo di Pitt" (2017, 26-27).¹¹

⁸ Pubblicazione di riferimento per la figura di Mary Wollstonecraft è Todd 2000.

⁹ Cfr. *infra* Kliger 1952, 223.

¹⁰ Vedi Botting 2012, 17.

¹¹ Confronti importanti di Adamo e di questa ricerca sono Goodwin 1979 e Thompson 1980.

Si assiste così alla nascita di una forma di *attivismo giacobino* che fa crescere, solo un anno dopo, “la febbre e il *moral panic* nei sostenitori dell’ordine costituito, nelle *Church* e *King mobs*, nei giornalisti e nei pubblicisti conservatori, producendo, laddove le condizioni lo permettono, *riots* di ogni genere, cacce all’uomo, assalti a case e chiese, fenomeni quasi di *witch hunting* [...]”. Fino a quando, il governo Pitt inizia ad arrestare i più pericolosi dissidenti: “editori, stampatori, autori, predicatori, dirigenti e rappresentanti delle associazioni democratiche” (*ibidem*).

Solo un anno dopo, nel 1793, William Godwin pubblica *An Enquiry concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*,¹² un’indagine sull’ordine “autentico” delle società umane, dedicata a demolire l’idea della persistenza “naturale” di ogni forma di autorità. Non vi è nessun principio di diritto, secondo Godwin, che possa far valere una specifica moralità e una specifica legge sulla società, in quanto, all’interno delle “naturali” costruzioni comunitarie esiste già un ordine; con Berti: “un disegno intrinseco che sorregge tanto la natura delle cose quanto la natura degli uomini: l’anarchia è la ‘verità’ della società perché è la verità del suo ‘ordine’ ” (1998, 36).

Come ha descritto Berti, Godwin, portando “all’estremo limite concettuale i presupposti razionalistici dell’illuminismo”, è un pensatore che vede la supremazia della ragione in ogni campo dell’esperienza umana, arrivando a individuare la “conoscenza” come unico elemento comune a tutti gli uomini. La coscienza del singolo, è, quindi, l’esclusivo strumento attraverso cui criticare gli ordini di governo esistenti per diritto divino e per tradizione contrattualistica, in favore di una più funzionale forma di “autogoverno” (36-37). Godwin intende denunciare il fatto che l’istituzione governativa “non ha, di per sé, compiti positivi; non deve promuovere il bene, ma soltanto limitare il male”, in un totale rifiuto del positivismo giuridico (38).

Rispetto allora alla pubblicazione di Wollstonecraft che, alle immagini proposte da Burke in cui i rivoluzionari apparivano come una “race of monsters” (Baldick 2001, 24), rispondeva ricordando la crudeltà sanguinaria e *mostruosa* propria dell’aristocrazia europea, oppure rispetto agli attacchi diretti di Paine contro il conservatorismo, l’*Enquiry Concerning Political Justice* rispondeva con una critica *generale e universale* dei meccanismi di governo.

Come ha ricordato Baldick in *The Politics of Monstrosity*, il credo razionalista e anarchico godwiniano identificava il governo stesso come mostruoso: “since it is a Hobbesian ‘artificial man’ with too many head, [...] monstrous in its actions” (*ibidem*). In questo gioco di simbologie dell’orrore è quindi evidente come Burke diventasse un nemico da attaccare e, soprattutto, da combattere sul piano metaforico. L’atteggiamento godwiniano, teso verso una resa *letteraria* delle proprie posizioni politiche, dimostra come la mostruosità del governo consista in un pervertimento “not of any organic ‘King’s body’, but of the integrity of responsible individual action” (25).

Nella sua teoria, l’interazione tra la *comunità* e il *singolo* non deve necessariamente essere sottomessa a una qualche forma di autorità governativa. L’autore, riprendendo il giudizio di Thomas Paine in *The Common Sense* (1776), sostiene che, anche se il governo può apparire come un “male necessario” (Magri 1978, 122),¹³ è tuttavia facile constatare come l’imposizione dell’autorità governativa comporti sempre un pervertimento della sfera sociale, la quale originariamente, invece, riflette “l’umanità al suo stato incontaminato”. Viene così riproposto, in parte, lo schema dicotomico rousseauiano fra natura e società, ma sempre insistendo, nel finale del primo libro dell’*Enquiry*, sul fatto che l’unico modo per restituire agli uomini felicità e virtù sia ritornare a uno “stato di giustizia”, in cui il miglioramento politico dell’uomo dipenda dalla sua maggiore *comprensione* della *verità* morale e politica (Berti 1998, 42).

¹² Come volume di riferimento vedi Godwin 1976.

¹³ Anche in Berti 1998, 42.

Dopo aver terminato da appena dieci giorni l'*Enquiry*, Godwin si dedica allora alla scrittura del romanzo *Things as They Are*, il cui titolo viene poi modificato in *Things as They Are; or, The Adventure of Caleb Williams* (1794). La pubblicazione ravvicinata dell'indagine filosofica e del romanzo gli portano una fama piuttosto consistente nei primi anni Novanta del secolo, con il dato rilevante per cui il romanzo raggiunge un pubblico molto più ampio rispetto all'*Enquiry*.¹⁴

Nella scelta narrativa della forma della confessione a ritroso, Godwin viene influenzato dalla scrittura autobiografica de *Les Confessions* (1782) di Rousseau (cfr. Clemit 2009, ix) e, come ha indicato Clemit, per narrare la vita interiore dei suoi personaggi, ricorre alla tecnica non realistica dei "novels of sensibility" di Richardson e di quelli gotici di Anne Radcliffe: opere pionieristiche nella ricerca narrativa dell'introspezione soggettiva (xix).

Nel romanzo, l'autorità esercitata dal *master* Falkland sul *servant* Caleb, come accade anche nella *Pamela* richardsoniana (1740), è formalmente sperimentata a livello linguistico, per cui l'uso di una "Burkean rhetoric of Old Testament authority" (Clemit 2009, xxiii) viene associata al personaggio di Falkland, secondo cui gli uomini sono *ab origine* malvagi e perciò raffrenabili soltanto da un atto legislativo e d'autorità. L'estetica del terrore di Burke serve alla creazione di una simbologia terrificata del potere, di fronte alla quale, solo grazie a un forte appiglio alla ragione, Caleb può emanciparsi. Come ha descritto Pamela Clemit: "At a superficial level, the plot of Caleb Williams offers a symbolical enactment of the relations between government and governed" (vii).

Oggetto prediletto della persecuzione di Falkland, similmente a quanto accade nel meccanismo narrativo della fanciulla perseguitata dei romanzi di Sade, è, infatti, l'individualità del servo. Come dichiara Caleb fin dalla prima pagina: "I have been a mark for the vigilance of tyranny, and I could not escape. [...] My enemy has shown himself inaccessible to intreaties and untired in persecution. My fame, as well as my happiness, has become his victim" (Godwin 2009, 3).

La trama, in breve, consiste nel racconto dell'inversione identitaria che si realizza tra il *servant* e il *master*, in un resoconto presentato dallo stesso Caleb, quale vittima di una vera e propria persecuzione giudiziaria. Caleb Williams, infatti, sospetta che il proprio padrone Ferdinando Falkland – il tipico *villain* italiano della narrativa gotica – sia l'assassino di Barnabas Tyrell, un vicino bizzoso che lo avrebbe pubblicamente offeso. Spinto da una curiosità e un desiderio di conoscenza senza riposo, Caleb, a seguito di un'indagine riconosciuta dalla critica come proto-poliziesca,¹⁵ scassinava un baule nella biblioteca di proprietà del padrone convinto di trovarci la prova della colpevolezza. Colto sul fatto da Falkland, sorprendentemente, riceve dal suo padrone la confessione: è lui il colpevole dell'assassinio del vicino, nonché il machiavellico macchinatore alle spalle dell'ingiusta condanna di un fittavolo del circondario. Dopo questa confessione dettata dalla disperazione, Falkland minaccia e costringe al silenzio il servo, facendolo vivere in uno stato di silente complicità, fino a quando, oppresso dalla situazione, Caleb decide di fuggire anche se sa che verrà braccato dal padrone in tutto il suo peregrinare per il paese. Per poter distruggere il proprio servo, infatti, Falkland, grazie alla propria influenza politica, mobilita ogni forma giudiziaria, dispotica e legale possibile.¹⁶

Così, al momento dello scontro finale tra i due protagonisti, risulta evidente come "By the time that Caleb and Falkland confront each other for the last time, the narrative has shifted beyond political allegory into a nightmare world of fight and pursuit, in which moral values are destabilized and the protagonists are constantly changing roles" (Clemit 2009, vii-viii).

¹⁴ Cfr. lettere di apprezzamento del pubblico in Clemit 2009, vii-ix.

¹⁵ Cfr. per una trattazione generale Novak 1981.

¹⁶ "Caleb's quest for the truth is replaced by a drama of persecution in which he is hounded across the country by Falkland, who mobilizes all the forces of legal despotism in his own defence" (Clemit 2009, vii).

L'idea che Caleb non sia più innocente del proprio padrone è infatti una tematica limpida del romanzo. In questo racconto tra il terrifico e il realistico risulta evidente come i ruoli sociali e i ruoli identitari vengano costantemente ribaltati, per cui un servo disposto al furto, all'omertà, allo spionaggio e alla persecuzione (nel finale si riterrà anche colpevole di aver stancato Falkland a morte; cfr. Godwin 2009, 303) per la ricerca della verità, non è migliore del proprio padrone colpevole di un assassinio, ma perseguitato, come si scopre nel finale, dal senso di colpa. Quasi un *hard-boiled detective* della cinematografia americana, Caleb Williams comprende che la ricerca della giustizia e la condanna degli altri non sono mai atti puri e macchiano tanto l'inseguitore quanto l'inseguito, il colpevole quanto l'investigatore. In questi termini, i personaggi godwiniani rappresentano delle allegorie politiche determinanti nella dimostrazione di una precisa ideologia e nella decostruzione dei nostri principi di giustizia.

Per queste e per molte altre ragioni, ai suoi esordi, l'opera di Godwin scatenò una forte influenza sulla prima generazione di poeti romantici. Un esempio lampante è il progetto portato avanti dai poeti Coleridge e Southey che intendevano costruire una comunità ideale: una *pantisocrazia*, ispirata ai fondamenti della filosofia dell'*Enquiry*. Come ha descritto Pietro Adamo:

Molto probabilmente, il più noto esempio dell'influenza di Godwin è lo schema utopico della 'pantisocrazia' messo a punto nell'estate del 1794 dai laghisti Coleridge e Southey. I due giovanissimi, che coinvolgono con grande entusiasmo molti altri amici (tra cui Lamb e Wordsworth), progettano di costruire una comune in Pennsylvania, sul fiume Susquehanna, nei dintorni dell'abitazione di Joseph Priestley. La pantisocrazia, i cui elementi di fondo sono dati da Southey, che comincia a sognarla già alla fine del 1793 (molti mesi prima di conoscere Coleridge), sono un 'governo' minimale fondato su principi comunitari/familiari (i due ragazzi sono fidanzati con due sorelle) e la proprietà comune dei beni: 'Predichiamo la pantisocrazia e l'asferitismo ovunque', scrive Southey al fratello nel settembre 1794, 'due nomi nuovi, il primo significa eguale governo di tutti e il secondo generalizzazione della proprietà individuale'. I concetti sono evidentemente tratti soprattutto (ma non solo) dal *Political Justice* (letto da Southey molto prima che da Coleridge), che entrambi riconoscono come loro principale fonte di ispirazione. I due poeti lavorano allo schema, tentando di finanziarlo e organizzarlo, per quasi un anno (dall'estate del 1794 a quella del 1795) e scrivono molto secondo i suoi principi; dopodiché Southey abbandona, con l'amico che lo accusa di apostasia. (2017, 22)

Solo successivamente, le teorie godwiniane scatenarono la loro influenza anche sulla seconda generazione romantica: motivo per cui un appena diciannovenne Percy Shelley si trovava a scrivere al filosofo: "The name of Godwin has been used to excite in me feelings of reverence and admiration [...]".¹⁷ Nell'ottica di questa ricerca, sono principalmente due le opere di Percy Shelley più rilevanti per delinearne il pensiero politico e per collocare la sua figura nella storia della tradizione socialista degli utopisti inglesi: il poemetto *The Mask of Anarchy* (1832) e il dramma *Prometheus Unbound* (1820). *The Mask of Anarchy* conobbe una storia pubblicistica travagliata, perché giudicata dall'autore stesso e dal suo circolo – come anche il poema filosofico *Queen Mab* (1813) – eccessiva.¹⁸ La pubblicazione postuma del testo nella raccolta dei suoi

¹⁷ Percy scrisse una lettera di presentazione a Godwin, sperando di diventarne allievo, il 3 gennaio 1812. Cfr. Jones 1964, 220-21.

¹⁸ "Shelley's extraordinary output has come to be recognized as one of the major literary contributions to the English Romantic Movement, and his poetry in particular as boldly original, technically accomplished and critically challenging – altogether a brilliantly distinctive reinterpretation of the European poetic tradition. Such was not the case in Shelley's lifetime, however, when a number of factors combined to deny him the audience that he persisted in seeking the face of both widespread disregard and outright hostility. Both material and cultural factors account for the neglect of his writing by his contemporaries. Much of the verse and prose that now forms the basis of his

versi del 1832, a opera di Mary Shelley, ne raffreddò la carica polemica e ne assicurò il successo, per via della lontananza dall'evento che ne aveva scaturito la nascita: il massacro di Peterloo.

Il 16 agosto del 1819, infatti, una repressione di polizia che aveva causato la morte di dodici manifestanti nel St Peter's Field di Manchester era stata definita dal giornale cittadino come: *The Peterloo Massacre*, in un'eco sarcastica della straordinaria vittoria di Waterloo di quattro anni precedente. Gli Shelley erano in Italia all'epoca del massacro e in quegli anni entrambi si erano interessati al recupero del mito di Prometeo, cercando di concentrarsi sullo studio degli archetipi classici. Tuttavia, Percy Shelley, profondamente colpito dall'evento di Peterloo, interruppe il proprio lavoro su Prometeo per dedicarsi alla composizione di *The Mask of Anarchy*:

As I lay asleep in Italy
There came a voice from over the Sea,
And with great power it forth led me
To walk in the visions of Poesy. (2016, 632, I, vv. 1-4)

La carica rivoluzionaria del componimento è racchiusa nella forma poetica sperimentale di una lunga allegoria scritta in *couplets* e *triplets* di *iambic tetrameter*. Riguardo all'indirizzo *politico* dell'opera, la critica è sempre stata combattuta se si tratti di un effettivo invito al disordine sociale oppure di una forma di salmodiare civile.¹⁹ Ad ogni modo, si assiste a un cambiamento di tono nella violenza intrinseca della scrittura di Percy Shelley: è possibile constatare un salto speculativo oltre la ricezione della teoria godwiniana, che invece costituiva il sostrato fondativo di *Queen Mab* (Reno 2013, 82). Come ha descritto Seth Reno: "*Mask* presents an alternative to Shelley's poetics and politics of love, an alternative path to utopia" (83). *Queen Mab* ammette che "earth in itself / contains at once the evil and the cure" (Shelley P.B., 2016, 580, III. vv. 80-81), mentre *The Mask* ha per suo oggetto il dato mostruoso del politico, percepito come minaccia terrificata (Reno 2013, 91).

The Mask of Anarchy è divisibile in tre sezioni, una prima sezione di circa 22 stanze in cui Shelley descrive l'avanzamento di un *masque* formato da *Bible*, *Hypocrisy* e *Destructions*, a cui, per ultima, subentra *Anarchy*, che è terrificata, ma viene seguita dalle moltitudini. La seconda sezione, dalla 23° alla 36° stanza, racconta l'arrivo nel corteo di una *maiden*, la quale, in un'apparizione pura e luminosa, appellandosi a *Freedom*, riesce a guidare la folla verso di sé. Infine, la terza sezione, dalla 37° alla 91° stanza, contiene un invito alla rivolta diretto al popolo inglese.²⁰

Nelle stanze 32 e 33 si vede la nuova figura della Libertà che subentra all'Anarchia morente – "dead earth upon the earth" (Shelley P.B. 2016, 636, XXXIII, v. 130) – secondo Reno in una dimostrazione pratica del rifiuto di Shelley per il pensiero riformista e non violento di Godwin (2013, 94): è questa una forma di dissenso in cui l'Anarchia cede il passo all'allegoria della Libertà, ovvero a una forma *violenta* e *sanguinaria* di rivoluzione, ispirata dall'insegnamento francese, in un'idea della libertà *alla guida del popolo*.

Dalla stanza 39 in avanti, fino alla conclusione, la voce del poeta si rivolge a *Liberty*, rimarcando ciò che materialmente essa rappresenta: "For the labourer thou art bread" (Shelley

reputation was not published until after his death. *The Mask of Anarchy*, for example, written in autumn 1819 as a response to the 'Peterloo Massacre' in Manchester, was withheld for fear of persecution until 1832" (Donovan and Duffy in Shelley P.B. 2016, 17).

¹⁹ "There has been much debate over Shelley's interpretations in the *The Mask of Anarchy*, his longest poetic and political response to the Peterloo Massacre: does he call for violence and revolution in the name of radical reform? Or does he rather call for a collective effort of passive, nonviolent resistance in a way that anticipates the kind of civil disobedience later advocated by Henry David Thoreau and Mahatma Gandhi?" (Reno 2013, 80).

²⁰ La suddivisione è di Reno 2013, 92.

P.B. 2016, 55, v. 221), “Thou art clothes, and fire, and food / For the trampled multitude” (56, vv. 225-226), “Thou art Justice – ne’er for gold / May thy righteous laws be sold” (58, vv. 234-235), “Science, Poetry, and Thought Are thy lamps” (64, v. 258). *Liberty* rappresenta un’allegoria stratificata, nonché l’aspirazione che si formi una futura assemblea cittadina:

Let a vast assembly be,
And with great solemnity,
Declare with measured words that ye
Are, as God has made ye, free— (74, vv. 299-302)

Finchè il poema conclude con un solenne richiamo:

And these words shall then become
Like Oppression’s thundered doom
Ringing through each heart and brain,
Heard again – again – again –

‘Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you
Ye are many – they are few’. (91-92, vv. 368-376)

È questo un invito a comprendere l’incombenza della massa di governati sulla piccola classe dei governanti. In un ricordo del discorso del *Satan* miltoniano, l’invocazione è rivolta ai “faithful friends”, ai “co-partners of our loss” (Milton 2005, 25, I, vv. 264-265). Secondo Reno, il contrasto tra atteggiamento riformista dedito alla disobbedienza civile (che Shelley aveva sempre appoggiato per la vicinanza a Godwin), e desiderio di imitare la violenza della Rivoluzione francese, si riflette nella forma del componimento (2013, 90-93), nella polifonia del testo: la forma poetica e la contemplazione filosofica shelleyana trovano così un perfetto riferimento nella dicotomia Anarchia/Libertà.

E, in questi termini, libertà, ribellione e conflitto sono tematiche care anche al *Prometheus Unbound*, un’opera che, inoltre, ci porta ad analizzare la complessa ricezione del classico messa in atto dalle opere degli Shelley (cfr. Weiner *et al.* 2018). Prometeo, quale personaggio della tradizione esiodea e poi eschilea, “contestazione interna” della realtà dell’Olimpo, costituisce notoriamente l’archetipo della ribellione. Figlio del titano Giapeto, incaricato da Zeus di ripartire gli onori e le sorti tra gli uomini e le divinità, non desidera, nelle parole di Vernant, “prendere il posto di Zeus ma, nell’ordine da lui stabilito, rappresenta questa piccola voce della contestazione, come un Maggio ’68 sull’Olimpo” (Vernant 2014, 54).

Uno degli snodi di discussione fondamentali dell’opera di Percy Shelley è, allora, proprio l’assolutismo del potere. La trama del dramma ripercorre il racconto eschileo, in cui Prometeo – incatenato – riceve le visite delle figlie di Oceano, che lo consolano nella sopportazione del supplizio e lo consigliano alla moderazione. Tuttavia, il titano desidera soltanto gridare contro la miseria del mondo e rivolgere duri discorsi al governo assoluto di Zeus, nell’attesa che si compia la profezia che libererà la terra dalla tirannia.

Zeus, partecipe del fatto che Prometeo è a conoscenza della profezia, con torture e minacce, muove allo sdegno la creatura titanica che, nemmeno di fronte alla promessa di essere liberato dal supplizio, decide di cedere alla richiesta del potere. L’epilogo si presenta nel momento in cui Demogorgone, progenie nata dall’incontro tra Zeus e la ninfa marina Teti, si insuperbisce

contro il padre e lo detronizza, mentre Eracle libera Prometeo, il quale si allontana con Asia, la figlia di Oceano di cui è innamorato, per vivere in una caverna ammirando il sorgere di una nuova alba su una terra governata dall'Amore.

Shelley, commentando la trama di Eschilo, che fa riconciliare Prometeo e Zeus, dichiara di essere sempre rimasto molto deluso dall'idea che l'Oppressore potesse diventare l'eroe della storia, e scrive:

But, in truth, I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be [E.1 15r] annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary. The only imaginary being resembling in any degree Prometheus, is *Satan*; and Prometheus is, in my judgement, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which, in the Hero of Paradise Lost, interfere with the interest.²¹

Percy, al contrario, fa del proprio protagonista un personaggio sublime, paragonandolo al Satana miltoniano. Ed è proprio in questi termini, sulla base di queste considerazioni, che risulta allora evidente come Mary Shelley dovesse necessariamente fare i conti con l'influenza di molte opere anche *politiche* prodotte all'interno del suo circolo; ma in che termini l'autrice sia stata influenzata dalla scrittura di Percy Shelley, nella sua rielaborazione del mito, è una questione complessa.

Nell'estate del loro matrimonio, gli Shelley soggiornavano sul lago di Ginevra, leggendo *Fantasmagoriana*,²² *Don Quixote*, *Prometeo incatenato* e molti altri classici della letteratura europea (Liveley 2019, 31).

Mary annota nel proprio diario il dramma di Eschilo tra le letture del 1816; Percy lo traduce per Byron; nelle lettere, Percy paragona il paesaggio del loro viaggio sulle Alpi a quello evocato dalla tragedia eschilea e, così, il mito incide sulla loro sensibilità artistica.²³ L'inclusione del classicismo nella produzione romantica degli Shelley deve far riflettere su come il Shelley-Byron Circle stesse ragionando, alla fine degli anni Dieci del secolo, sul rapporto tra romanticismo e classicità. Lo stesso Byron si dedica a scrivere un *Prometheus* (1816), un'ode in tre stanze incentrata sulla figura della creatura titanica, che così conclude:

And Man in portions can foresee
His own funereal destiny; [...]
To which his Spirit may oppose

²¹ Cfr. per l'indicazione dei *draft* del manoscritto Zillman 1959, 120.

²² Una popolarissima traduzione francese del 1812 di una raccolta tedesca di racconti di fantasmi. Vedi Apel *et al.* 2016.

²³ "It is clear that by 1816 the Aeschylean play was of active interest to the poet. Mrs. Shelley's list of his reading included it for the year, and Thomas Medwin recorded that in the same year the poet translated it for Byron at Lake Geneva (Shelley, p. 161); even as, in 1820, he was to make an oral translation for Medwin, 'reading it as fluently as if written in French or Italian,' and his words 'often flowed on line after line in blank verse, into which very harmonious prose resolves itself naturally' (pp. 242-43). It is, of course, not surprising that by 1820 Shelley had thus completely mastered the text. In March, 1818, Shelley recorded the passage of Les Echelles in Savoy, on the journey to Italy, and called upon Aeschylus for comparison: 'The P. 29 scene is like that described in the Prometheus of Eschylus. Vast rifts and caverns in the granite precipices, wintry mountains with ice and snow above; the loud sounds of unseen waters within the caverns, and walls of toppling rocks, only to be scaled as he described, by the winged chariot of the ocean nymphs' (Julian, IX, 293.)" (Zillman 1959, 28-29).

Itself—and equal to all woes,
 And a firm will, and a deep sense,
 Which even in torture can descry
 Its own concenter'd recompense,
 Triumphant where it dares defy,
 And making Death a Victory. (Zillman 1959, 731, III, vv. 10-35)

Un'opera che intende dimostrare come l'interpretazione del mito di Prometeo, all'epoca della frequentazione tra gli Shelley, Claire Clairmont, Polidori e Byron a villa Chapuis, fosse la stessa:²⁴ Prometeo è l'archetipo della ribellione, la forza titanica inserita nell'umano, che *quasi animale e quasi dio*, può gareggiare con la realtà olimpica.

Tuttavia, in questa ricerca, si intende dimostrare come l'opera di Mary Shelley si relazioni con un'altra versione del mito che si ripropone prepotentemente nella storia letteraria occidentale: il *Prometheus plasticator*. Mary Shelley era infatti entrata in contatto con il mito attraverso una versione differente da quella esiodea e, in più, precedentemente rispetto alla fascinazione che Byron e Percy Shelley testimoniarono per questo personaggio nel 1816.

Una voce autorevole che riprende l'immagine di Prometeo creatore è notoriamente quella dell'Ovidio delle *Metamorfosi* che, nel Libro I, versi 78-79, dopo essersi dedicato al canto dell'origine del mondo, descrive la nascita dell'uomo, plasmato dalle mani del figlio di Giapeto. Rispetto agli altri animali, l'uomo, che ha in sé il principio della divinità, non rivolge il volto verso il suolo, ma ricorda l'insegnamento di Prometeo, che “os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus” (Ovidio 2015, 8, I, vv. 85-86).

Genevieve Liveley, nel suo articolo *Patchwork Paratexts and Monstrous Metapoetics: “After tea M Reads Ovid”*, riporta come nel “co-authored journals from the Shelley-Godwin household”, Mary già nell'aprile del 1815 avesse iniziato a leggere Ovidio, annotando: “April 9th Read some lines of Ovid before breakfast ... Read Ovid with Hogg (finish second fable). Shelley reads ... the story of Myrrha in Ovid ... Between 23 April 1815 and 4 May 1815 Construe Ovid (117) & read some cantos of Spenser – Shelley reads Seneca. May 5th Read Spenser; construe Ovid ... Shelley reads Seneca ... May 13th Read Ovid (60 lines)” (2018, 31).

Nel poema ovidiano, il *corpo* è al centro del testo, esattamente come in *Frankenstein* dove il mostro è un'unione di *corpi* privi di vita che ri-guadagnano la luce. Ovidio narra di corpi dagli “indistinti confini” (Calvino 2015, vii-xv) e di pulsioni amorose così forti da comportare una *metamorfosi*, un annullamento della propria identità nel processo della trasmutazione e dell'unione con la natura. Nelle parole di Chiara Lombardi, *Le Metamorfosi* offrono infatti “una soluzione poetica, magica e meravigliosa per risolvere la passione non nella morte, ma in una forma speciale di sopravvivenza che infrange i confini tra mondi e i livelli di verosimiglianza” (2018, 25). E così *Frankenstein* è la creatura mostruosa, sola nell'universo, che tra la realtà e l'*altro mondo* potrebbe cercare l'unica consolazione nell'amore – come i personaggi ovidiani – ma, come è noto, al mostro l'amore sarà negato dal suo stesso creatore.

Basandoci sulla scrittura del *journal*, Shelley leggeva quindi Ovidio nella versione di Georges Sandy: *Ovid's Metamorphosis Englished* del 1632. Secondo Liveley, il dato retorico, lirico-compositivo e, in certi termini, *politico* de *Le Metamorfosi* è risultato fondamentale nella costruzione

²⁴ Shelley già nelle note di *Queen Mab* inserisce un riferimento al lato rivoluzionario di Prometeo (*ibidem*); “The brief summary by Horace (65-8 B.C.) was quoted in Latin by Shelley as part of his note to Queen Mab VIII.211-212: ‘Iapetus’ daring son by impious craft brought fire to the tribes of men. After fire was stolen from its home in heaven, wasting disease and a new throng of fevers fell upon the earth, and the doom of death, that before had been slow and distant, quickened its pace’ (Odes and Epodes I.iii.25-33)” (728).

della narrativa di Mary Shelley. E si suppone, inoltre, che la Shelley potesse essere entrata in contatto con i *tableaux* presenti nell'edizione di Sandy, in cui si trovano illustrati gli episodi ovidiani più rilevanti (2019, 38). Descrivendo la scena prometeica, Liveley nota infatti una rilevante somiglianza tra l'immagine del *tableau* e la prima descrizione del mostro offerta dall'autrice (41).

Tuttavia, per un confronto completo sull'elaborazione del mito da parte dei due Shelley, con *Frankenstein* il lettore si trova a confrontarsi con una forma di *abbassamento* rispetto alle scritture di Percy e di Byron: una *parodia* del racconto archetipico, la cui eredità ironica, nel caso di *Frankenstein*, si prolunga fino al modernismo e al post-moderno.²⁵

Il genere *gotico* è, in questi termini, una forma letteraria *moderna* in grado di metaforizzare il reale e, quindi, di essere comprensibile da tutti e adatta a ogni pubblico: una facilità di lettura che la confinerà a lungo nell'ambito della letteratura di evasione.²⁶ Proprio *The Author's Introduction* dell'edizione del 1831, per mano di Mary Shelley (la prima edizione aveva conosciuto una prefazione di Percy), dimostra la partecipazione dell'autrice al gioco dell'ironia. L'autrice racconta il sogno da cui avrebbe derivato l'immagine del Doctor Viktor Frankenstein e scrive:

I saw – with shut eyes, but acute mental vision – I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together [...]. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. (Shelley M. 1992, 9)

“To mock the stupendous mechanism”, in italiano “parodiare” (Reim 1987, 9), è un'espressione che svela quale fosse l'intenzione di Mary nella ripresa del racconto prometeico: “scimmiettare” l'attività del creatore.

In *Frankenstein*, due elementi vengono frequentemente richiamati all'attenzione del lettore: poesia e scienza. Nel desiderio di superare le frontiere tra Sud e Nord, nel sogno di attraversare quelle tra Ovest ed Est, e nello spasmodico tentativo di superare i confini dell'umano, i personaggi rispettivamente di Walton, Clerval e Frankenstein sono tutti personaggi simbolo della condanna per una forma di ricerca del sapere sfrenata e senza compromessi, una sorta di *hybris* faustiana. Nella *Prefazione* di Percy Shelley al romanzo, si trova scritto: “my chief concern [...] has been limited to the avoiding the enervating effects of the novels of the present day, and to the exhibition of the amiableness of domestic affection, and the excellence of universal virtue” (Shelley P.B. 1992, 12). La “domestic affection”²⁷ e l’“universal virtue” rappresentano lo scopo dei personaggi di Mary Shelley, da cui tuttavia si allontanano inevitabilmente. La loro tensione verso la scoperta, il loro desiderio faustiano, li allontana dall'affetto domestico, da un senso di *brotherhood* che proprio la stagione delle rivoluzioni aveva invece reso fulcro essenziale dell'agenda politica europea.

Il forte desiderio di Walton di trovare un amico con cui condividere le proprie scoperte viene soddisfatto dall'incontro, a inizio romanzo, con Viktor Frankenstein, perso tra i ghiacci nella sua caccia al mostro. L'incontro tra queste due anime ugualmente sensibili ha un effetto profondo sulla vita di Richard Walton, nel momento in cui il racconto terrifico dello scienziato lo salverà dal perdersi nella ricerca dell’“eternal light” (Shelley M. 1992, 15, I, Letter i) dei poli. Alla morte di Frankenstein, Walton e la ciurma torneranno indietro, fallendo, ma diretti verso una forma più pura di felicità domestica.

²⁵ Il notissimo film di Mel Brooks *Frankenstein Junior* (1974), così come le molte riscritture dell'opera di Shelley, ne provano le varie potenzialità di ricezione.

²⁶ Il saggio di Moretti conclude così, con una frase diventata paradigmatica: “Altro che evasione” (1978, 103).

²⁷ Anche Moretti considera questo aspetto nella propria analisi (83).

Come si può riscontrare nelle prime pagine del romanzo:

I have no friend, Margaret: when I am glowing with enthusiasm of success, there will be none to participate my joy; if I am assailed by disappointment, no one will endeavour to sustain me in dejection. [...]. Now I am twenty-eight and am in reality more illiterate than many schoolboys of fifteen. It is true that I have thought more, and that my day dreams are more extended and magnificent, but they want (as the painters call it) *keeping*²⁸; and I greatly need a friend who would have sense enough not to despise me as romantic, and affection enough for me to endeavour to regulate my mind. (19-20, I, Letter ii)

Un confronto con un amico condurrebbe, secondo Walton, a una proporzionata *percezione* degli eventi, a un'adeguata e *giusta* interpretazione del racconto. Così, una dimensione morale, a cui la stessa *Preface* di Percy fa riferimento, di eco richardsoniana e, soprattutto, godwiniana, entra nel romanzo e si intreccia con molti altri elementi della narrazione: tra tutti, il problema della giustizia.²⁹ Nel momento in cui, dopo la maldestra nascita del mostro “on a dreary night of November”,³⁰ la creatura si presenta davanti al suo creatore e il creatore la respinge in una forma di “disappunto estetico”, in “un’intensa paura del brutto, dell’imprevedibile, del dirompente” (cfr. Reim 1987, 9), per cui sarà poi costretta a vagare sola nell’ignoranza degli affetti e della felicità. Viene così provato da Mary Shelley quanto dichiarato in *Political Justice*: l’uomo non è *ab origine* malvagio. Nelle parole di Godwin: “la funzione negativa del governo si giustifica entro l’ambito della patologia antropologica, scaturisce cioè dal riconoscimento di una persistenza dell’imperfezione umana, anche se ‘l’uomo non è originariamente vizioso’ ” (Berti 1998, 38). L’umanità è dunque perfettibile, attraverso una “buona educazione sociale”, ma è anche “neutra” dal punto di vista della morale. Così il mostro, formato dall’unione di cuori, carni e corpi della “peggiore” umanità, ovvero di assassini, ladri e giustiziati, è tuttavia *buono* nel momento in cui viene alla vita e, come racconterà lui stesso al suo creatore, eccitato dalle bellezze della natura. Venuto alla luce, troverà se stesso anche grazie alla scoperta e al riconoscimento nelle lettere: “But *Paradise Lost* excited different and far deeper emotions. I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history” (132).

Il mostro nasce *genuino, buono, ingenuo*, ma una delle sue prime espressioni di volontà sarà quella di auto-riconoscersi nel primo *ribelle* della storia.³¹

2. *Il mostro anarchico*

In conclusione, si può in definitiva affermare che l’opera di Mary Shelley nasconda un profondo, irrinunciabile, sostrato politico? Probabilmente sì. Più complesso è individuare nel romanzo una progettualità vicina alle istanze del pensiero anarchico.

Per rispondere a queste domande si intende fare riferimento a un noto articolo di Franco Moretti “Dialettica della paura” (1978), comparso nella *issue* numero 2 della rivista *Calibano*,

²⁸ Nel significato di “senso delle giuste proporzioni”.

²⁹ Sul rapporto etica e politica nel pensiero anarchico cfr. Ragona 2013, 12: “Inoltre, la secolarizzazione della politica significa anche separazione tra la sfera privata (oggetto di giudizio morale) e la sfera pubblica (oggetto di giudizio politico): ma tale separazione non poteva essere accettata tranquillamente da una dottrina, quella anarchica, che pur radicata nella modernità non intendeva rinunciare a un’etica che, attraverso la trasformazione (rivoluzionaria, per lo più, ma non solo), si propone sempre il ricongiungimento di morale e politica, essenzialmente con l’integrazione dell’una nell’altra”.

³⁰ Mary informa il lettore nella sua Introduzione che queste sono le prime parole da cui ha avviato la scrittura del romanzo (1992, 9-10).

³¹ Per un inquadramento critico della rilevanza del *riconoscimento* in letteratura, vedi Boitani, 2014.

intitolata *Il nuovo e il sempre uguale. Sulle forme letterarie di massa*. Lo scritto, tradotto in inglese per il volume *Signs Taken for Wonders* (1983) e poi confluito nella raccolta di saggi dedicata alla sociologia delle forme letterarie:³² *Segni e stili del moderno* (1987), analizza *Frankenstein* e *Dracula* secondo una forma puntuale di critica sociologica e marxista. Una critica “pratica” – come Moretti l’aveva definita altrove³³ – che indaga nello “specifico” letterario la forma sociale della letteratura. L’intento di *Dialettica della paura* è quello di proporre una critica che si riveli efficace nel decostruire gli aspetti *interni* al testo, le leggi interne di uno specifico genere letterario, per una migliore lettura di un preciso momento della storia delle idee e di una precisa cultura, in quanto migliore comprensione delle forme sociali.³⁴

Questo numero di *Calibano*, completamente dedicato all’analisi sociologica della letteratura di massa, è strutturato su tre linee interpretative: la prima, dedicata alla letteratura del terrore, affronta l’effetto della *paura* come strumento di creazione di una *falsa coscienza*, in quanto “la paura genera impotenza, e abitua a rinunciare a ogni responsabilità, a mettersi ciecamente nelle mani degli altri” (Moretti 1978, 39); la seconda direzione critica affronta il genere poliziesco come prodotto dell’immagine tentacolare della vita metropolitana, dove lettore e narratore emergono impotenti “nella lotta tra l’individualità patologica del delinquente e la razionalità astratta del detective”, risultando, così, stupidi, inutili, e quindi destinati a rassegnarsi al fatto che il detective lavori per noi, per la comunità (40); la terza, infine, elabora le radici storiche della fantascienza, la cui disanima consiste nel vedere il narratore come colui che deve rassicurare il lettore sul fatto che nel futuro “continueranno a vigere le nostre stesse categorie ideologiche e narrative”, ovvero: la società occidentale ricercherà sempre l’amore, l’amicizia e la famiglia. La fantascienza è allora “la forma letteraria di massa più esplicitamente conservatrice, stabilizzatrice: [...] chiede allo *sviluppo* tecnologico di lasciare *immutati* i rapporti sociali esistenti” (42).

Il punto di partenza di *Calibano* è quello di considerare la letteratura di massa come un “grande sistema metaforico” (*ibidem*), da cui si deriva che la critica non può limitarsi a:

strappare la ‘maschera’ alla letteratura di massa: deve anche riconoscere che questa maschera è vista, da chi legge, come volto assolutamente normale. Che il lettore di Conan Doyle, Wells o Stoker assimila atteggiamenti profondi sul monopolio, l’imperialismo o la libera concorrenza credendo di aver a che fare semplicemente con vampiri, assassini e marziani. Meglio: quegli atteggiamenti e quelle idee riescono a imporsi *proprio perché egli non ne sospetta l’esistenza*; come, specularmente, non sospetta nulla l’autore che li divulga. La loro è una coscienza, una cultura, che si basa sull’inconsapevolezza, e la perpetua [*sic*]. (*Ibidem*)

Una lettura, questa, che può lasciare perplessi riguardo alla dimensione politica e conflittuale dell’opera di Mary Shelley. *Frankenstein*, considerato fin dai suoi esordi il frutto di una *godwinian school*, lasciava i lettori dell’*upper class* particolarmente “uneasy” (Baldick 2001, 23-26) nei confronti di un’opera in cui “property, comfort, reason, taste, political order and religious orthodoxy” (24) sono tutti elementi chiamati in causa. L’operazione di Moretti, come risulterà poi dall’inserimento dell’articolo nelle successive raccolte di saggi citate, è d’altronde più complessa. L’autore ha sostenuto che i testi letterari sono da vedersi come “historical products organized according to rhetorical criteria” (Moretti 1988, 2) e che il principale problema della critica:

³² Per una ricostruzione dei diversi indirizzi teorici dell’intera opera critica di Moretti, vedi il recente volume De Cristofaro e Ercolino 2021.

³³ “una critica pratica, quindi marxista [...]” (Moretti 1975, 37).

³⁴ Per le recenti ricerche di Moretti sull’introduzione del metodo quantitativo nelle scienze umane e, specificamente, nella teoria della letteratura, vedi Moretti 2000 poi confluito in Moretti 2015 e 2022.

is to do justice to both aspects of its objects: to work out a system of concepts which are both historiographic and rhetorical. These would enable one to perform a dual operation: to slice into segments the diachronic continuum constituted by the whole set of literary texts (the strictly historical task), but to slice it according to formal criteria pertaining to *that* continuum and not others (the strictly rhetorical task). (*Ibidem*)³⁵

Lo scopo è quello di non cadere in una forma di “*Zeitgeist* fallacy” (Moretti 1988, 25) una generalizzazione che arriva, secondo Remo Ceserani, “a dire che la letteratura gotica è sorta dalla rivoluzione industriale” (1996, 103). Un atteggiamento critico, questo, che risulta “troppo facile” rispetto a un metodo che preveda di “trovare connessioni tra i procedimenti formali e retorici usati nella produzione di testi letterari di un certo periodo e i procedimenti epistemologici disponibili nello stesso periodo” (*ibidem*). Non è criticamente valido affermare che Londra e Parigi cambiano il loro volto e così lo fa il romanzo. L’indagine critica, in linea con gli studi culturali, deve concentrarsi sulla ricerca di specifiche costruzioni retoriche e sull’analisi dell’elevato o ridotto tasso di *metaforizzazione* della realtà.

In *Dialettica*, Moretti ha notato come il terrore della civiltà borghese possa riassumersi nei nomi di *Frankenstein* e *Dracula*, nati entrambi sul lago di Ginevra nel 1816. A differenza dei mostri del passato, tuttavia, per Moretti, quelli moderni fanno paura perché “*dinamici, totalizzanti*” (1978, 78), in quanto “minacciano di *vivere* per sempre, e di conquistare il mondo; per questo non si può non ucciderli” (79). Il mostro, nel caso di *Frankenstein*, diviene via via più accostabile a un particolare soggetto politico della storia della modernità: il proletariato. A entrambi, secondo Moretti, “viene negato un nome e un’individualità”. Come il proletariato, il mostro è “una creatura *collettiva e artificiale*”,³⁶ il cui rapporto con *Frankenstein* ripropone perfettamente il tipo di relazione che intercorre tra lavoro salariato e capitale (*ibidem*).

La paura dello scienziato è che il mostro, come il Calibano shakespeariano, abbia una sua *discendenza* e proprio l’espressione “razza diabolica”, utilizzata da *Frankenstein* per descrivere il proprio operato, rappresenta “uno dei nuclei più retri di dell’ideologia di Mary Shelley” (80), poiché il prodotto della scienza mostruosa viene fatto rientrare dall’autrice, nel momento in cui si riferisce alla *razza* del mostro, “nel regno della Natura e dell’immutabile” (*ibidem*). Pertanto, nei confronti del mostro della modernità, in un rimpianto delle leggi feudali attraverso cui l’individuo viene sempre riconfinato nel proprio ruolo sociale stabilito, si presenta una problematica di rapporto armonico e di integrazione estetica con la realtà; si comprende, allora, secondo Moretti, attraverso il racconto di Viktor *Frankenstein*, quanto “fu difficile, per le classi dominanti, rassegnarsi all’idea che gli uomini sono – o dovrebbero essere – uguali” (81).

Moretti conclude che il messaggio finale della storia è racchiuso nella riunificazione di Walton con la sorella, in una ritrovata felicità familiare che, secondo il critico, va interpretata come una *nostalgia del mondo feudale*, in quanto i processi di produzione, in Mary Shelley, non hanno valore di per se stessi, ma “devono essere subordinati al mantenimento della solidità morale e materiale della famiglia” (84).

³⁵ Moretti dichiara comunque che molti dei saggi affrontati in questa raccolta, eccedono quanto può essere racchiuso nell’introduzione: “Over the past years I have changed my opinion on various questions. In a couple of cases, which I shall mention explicitly, I now think that I was wrong. Overall, though, I would say that I have mainly radicalized and generalized a number of intuitions scattered here and there in my earlier work. It may be that they have thereby gained in clarity and explanatory power, or it may be that they have lost what was good in their original formulation” (1988, 2).

³⁶ “Come al proletariato, al mostro viene negato un nome e una individualità: è il mostro-di-Frankenstein, appartiene interamente al suo creatore (così come, secondo alcuni, si può parlare di operaio-Fiat). Come il proletariato, è una creatura *collettiva e artificiale*” (Moretti 1978, 79).

Il desiderio di Shelley, come sarà anche per Stoker, secondo *Dialettica*, è quello di *esorcizzare* il dramma del capitalismo, il male che la struttura sociale della modernità si porta con sé, esattamente come in una *favola*. Nel finale del romanzo, quando la creatura scompare e il suo creatore muore, in scena rimane soltanto Walton che, riportando il racconto alla sorella, si serve di parole eteree, che avvicinano sempre più il fatto all'*immaginario* (*ibidem*). Il lettore dovrebbe concluderne che “il capitalismo è un sogno. Un brutto sogno, ma pur sempre un sogno” (*ibidem*). Nella letteratura gotica, il procedimento narrativo prevede infatti che a provare terrore non sia il *lettore*, ma il *protagonista*, così che la paura continui ad apparire come un episodio di crisi all'interno dei confini del testo e che al caso subentri l'ordine, “allo shock la riflessione” (102).

Frankenstein, per Moretti, scatenando terrore soltanto sul suo protagonista, permette una forma di riflessione nel lettore, che in *Dracula* – “il vero capolavoro della letteratura del terrore” (*ibidem*) – non sarà più possibile:

E così, pretendendo di salvare la ragione, minacciata da forze oscure, la letteratura del terrore non fa che asservirla più saldamente: la restaurazione di un ordine logico coincide con l'adesione, inconsapevole irrazionale, a un sistema di valori su cui non si ammette discussione. Pretendendo di salvare l'individuo, essa in effetti lo annulla: presenta la società – l'idillio feudale di Frankenstein come l'Inghilterra vittoriana di Dracula – come una grande corporazione: chi ne infrange i vincoli è perduto. Pensare con la propria testa, seguire i propri interessi: questi i veri pericoli che la letteratura del terrore vuole scongiurare. Illiberale in senso profondo, rispecchia e promuove l'aspirazione a una società integrata, a un capitalismo che sappia essere ‘organico’: il mostro e il vampiro fanno sempre la loro comparsa in periodi di crisi sociale: per sanarla. Questa è la letteratura dei rapporti dialettici: in cui gli opposti, invece di separarsi ed entrare in conflitto, esistono l'uno in funzione dell'altro, si rafforzano a vicenda. Tale, secondo Marx, il rapporto tra capitale e lavoro salariato. Tale, secondo Freud, quello tra Super-io e inconscio. Tale, secondo Stendhal, il legame tra l'innamorato il suo amore malato. tale rapporto che stringe Frankenstein al mostro e Lucy a Dracula. Tale infine il legame tra il fruitore e la letteratura del terrore. Quanto più un'opera fa paura, tanto meglio fa stare. Quanto più umilia, tanto più esalta. Quanto più nasconde, tanto più illude di rivelare. È una paura di cui si ha bisogno: il prezzo per adeguarsi felicemente ad un corpo sociale che si basa sull'irrazionalità e la minaccia. Altro che evasione. (103)³⁷

Una teoria illuminante, questa, che, tuttavia, da un lato libera la letteratura di massa da molti pregiudizi, ma, dall'altro, svela alcune note stridenti nell'ottica di una ricostruzione del dato *politico* dell'opera di Mary Shelley. Il gotico, prima di entrare materialmente – e modificare ed essere modificato – dalla produzione letteraria vittoriana, segna, con Mary Shelley, ma anche con Radcliffe e, in certi termini, Scott,³⁸ un preciso momento dell'estetica romantica e dell'elaborazione teorico-politica dell'eredità razionalista del Settecento europeo.

L'interpretazione di Moretti sottrae il romanzo di Shelley alla cultura politica radicale con cui l'autrice era entrata in contatto. E sebbene analisi filologica e critica comparata non debbano necessariamente incontrarsi, è ugualmente urgente restituire *Frankenstein* alla sua dimensione più profondamente anarchica e radicale. Secolarizzazione e anarchismo sono infatti due prodotti della modernità di eredità illuminista che si accompagnano nella storia della cultura;³⁹ da un lato, la

³⁷ Moretti qui realizza un'operazione simile a quella che molta critica europea aveva realizzato nei confronti, ad esempio, dei film del *macartismo*. Vedi Selverstone 2010.

³⁸ Walter Scott era interessato al gotico e lo apprezzava, il suo medievalismo ogni tanto raggiunge delle tinte gotiche. Cfr. Hindle 1992, xiii.

³⁹ Ragona individua tre ragioni principali per cui l'anarchismo è inerentemente connesso nell'universo politico e ideale della modernità: “s'inscrive a giusto titolo nell'universo politico e ideale della modernità”: 1. “segue con piglio critico il processo di affermazione e di consolidamento dello Stato”, 2. “appartiene a pieno titolo alla modernità

secolarizzazione comporta un avanzamento nella concezione del rapporto tra “uomo e cosmo”, dall’altro, “sul piano strettamente politico, la secolarizzazione significa separazione tra politica e morale” (Ragona 2013, 12). L’anarchismo, filtro di indagine di questa ricerca, caratterizza, nella storia della secolarizzazione, la nascita di “un’altra politica”, con Berti: “un’assunzione in chiave etica della politica” (1998, 23).

L’idea godwiniana dell’intrinseca *bontà* umana è quanto conferisce dignità, epicità e statura tragica alle parole del mostro, la cui esistenza metaforica si perpetua fino al Novecento e oltre.⁴⁰ Come i *villains* shakespeariani e il *Satan* miltoniano, la creatura di Frankenstein è degna di una propria versione del racconto, di avere voce nella grande narrativa degli scienziati e dei sapienti ricercatori faustiani. Il desiderio finale di un *idillio*, di un ritorno all’ordine, non è dettato dall’esorcizzazione borghese dell’abbruttimento del proletariato, bensì da una felice prospettiva futura di unificazione tra sfera politica e sfera civile, in quanto – lo ripetiamo – se l’anarchismo rappresenta uno dei risultati raggiunti nel lungo processo di secolarizzazione della modernità, lo fa in qualità di “elemento negativo, che punta a una nuova tavola dei valori – inconcepibile senza la separazione tra società politica e società civile, intendendo riassorbirle in una sintesi più avanzata –, che sente la responsabilità storica non verso il passato, bensì nei confronti dell’avvenire” (Ragona 2013, 13). Il finale di *Frankenstein* simboleggia allora un rifiuto dell’autorità in senso assoluto, una tensione verso forme di socialismo utopico dalla costante vocazione artistica.

Un noto utopista, che dichiarò di essere stato profondamente ispirato dalla lettura di *Political Justice*, è Robert Owen: alfiere del riformismo, speranzoso di poter realizzare dentro il sistema capitalistico miglioramenti sociali, attraverso un’educazione libera e razionale. Owen apparteneva a quell’insieme di prime correnti socialiste, che “dell’utopismo rinascimentale [...] conservavano la fiducia della perfettibilità dell’uomo, considerato naturalmente buono, confidando, con spunto talvolta elitario, nelle virtù dell’educazione [...]” (Ragona 2010, 442). Una lettura in chiave utopica del socialismo, questa, che verrà ampiamente ridimensionata. Nella storiografia di questa dottrina politica, l’adesione di Marx ed Engels al socialismo è l’azione che sancisce “il passaggio ‘dall’utopia alla scienza’”, e contribuisce a un progressivo allontanamento dalla dimensione utopica del socialismo, in favore della sua versione “scientifica”. L’opera di Marx ed Engels fu infatti fondamentale “sia nell’analisi, sia nell’organizzazione. Essi chiarirono che la nozione di sfruttamento non era soltanto moralmente inaccettabile, ma anche scientificamente verificabile: il suo segreto risiedeva nel plusvalore” (*ibidem*).

Concludendo, l’opera di Mary Shelley, di molti anni precedente a questo stesso dibattito, fa del mostro un soggetto *politico*, oltre che metaforico e letterario, e predilige l’utopia alla scienza. Quasi *roman à thèse*, il romanzo presenta una personale e distintiva idea di conflitto e di ribellione, così come riflette sui limiti e le potenzialità di una specifica dottrina politica. Le controversie ideologiche messe in atto dal sostrato gotico del *Frankenstein* shelleyano dimostrano una chiamata empirica alla produzione letteraria, di cui si è cercato di illuminare sin qui la rilevanza. Da un lato, si è infatti tentato di dimostrare come la dimensione utopica delle prime forme di socialismo, la pulsione anarchica insita nell’opera di William Godwin e il senso

per via del valore che conferisce all’individuo”, 3. “lo sviluppo dell’anarchismo risulta strettamente collegato al tema della secolarizzazione” (2013, 11).

⁴⁰ La metafora della creazione in *Frankenstein*, così come i diversi elementi metaforici presenti nel romanzo, hanno continuato a esercitare grande potere anche sull’immaginario contemporaneo. Basti pensare alla recente produzione gotica post coloniale, alla produzione *gender* contemporanea e alla fantascientifica femminile nell’ambito della produzione dell’*Afrofuturism*, così come a molte altre produzioni indipendenti. Alcuni esempi recenti di grande successo sono Saadawi 2015 e Winterson 2019. Vedi anche Ackroyd 2008.

rivoluzionario della poetica di Percy Shelley, siano tutti elementi che costituiscono uno sfondo sfaccettato della scrittura di Mary Shelley e, dall'altro, si è tentato di evidenziare l'importanza che nell'estetica romantica ha avuto l'interpretazione shelleyana del genere gotico, tanto da moltiplicarne le sfumature di complessità e aumentarne le capacità polifoniche che, d'altronde, la tradizione del romanzo settecentesco e ottocentesco rimanda al Novecento.

Riferimenti bibliografici

- Ackroyd, Peter. 2008. *The Casebook of Victor Frankenstein: A Novel*. London: Penguin Random House.
- Adamo, Pietro. 2017. *William Godwin e la società libera. Da dove viene l'idea di anarchia*. Torino: Biblioteca Universitaria Claudiana.
- Apel, Johann A., Heinrich Clauren, Jean-Baptiste B. Eyriès et al. 2016. *Fantasmagoriana*, a cura di Fabio Camilletti. Roma: Nuova Delphi.
- Baldick, Chris. 2001. In *Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, And Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Barker, Gerard A. 1993. "Studies in the Novel". *The Narrative Mode of 'Caleb Williams': Problems and Resolutions*. *Signs* vol. 25, no. 1: 1-15.
- Barrett, Dorothea. 1996. "Romanticismo e antiromanticismo nella narrativa femminile". In *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 2, a cura di Franco Marengo. 4 voll. 498-521. Milano: UTET.
- Berti, Giampietro N. 1998. *Il pensiero anarchico. Dal Settecento al Novecento*. Manduria-Bari-Roma: Piero Lacaita Editore.
- . 2015 [1994]. *Un'idea esagerata di libertà. Introduzione al pensiero anarchico*. Milano: Eleuthéra.
- Bloom, Harold. 2011. *The Romantics Poets*. New York: Bloom's Modern Critical Views.
- Boitani, Piero. 2014. *Riconoscere è un dio*. Torino: Einaudi.
- Botting, Fred. 2012. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". In *The New Companion to the Gothic*, edited by David Punter, 13-24. Oxford: Blackwell.
- . *Gothic*. 1996. London: Routledge.
- Bravo, Gian Mario. 1971. *Gli anarchici*. Torino: UTET.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited, with an introduction and notes by Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press.
- Calvino, Italo. 2015. "Introduzione: Gli indistinti confini". In *Ovidio, Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Roma: il Mulino.
- . 2013. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Clemit, Pamela. 2009. "Introduction". In *William Godwin, The Adventures of Caleb Williams*, vii-xxxiv. Oxford: Oxford University Press.
- Codello, Francesco. 2009. *Nè obbedire, nè comandare*. Milano: Eleuthéra.
- Crook, Nora. 2012. "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*". In *The New Companion to the Gothic*, edited by David Punter, 110-22. Oxford: Blackwell.
- Davison, Carol M. 2010. *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824*. Chicago: Chicago University Press.
- De Cristofaro, Francesco, e Stefano Ercolino. 2021. *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, Roma: Carocci.
- Faxneld, Per. 2017. *Satanic Feminism. Lucifer As the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Finn, Mike. 2021. *Debating Anarchism. A History of Action, Ideas and Movements*. London-New York-Dublin: Bloomsbury Academic.
- Foucault, Michel. 1986. "Of other spaces". *Diacritics* vol. 16, no. 1: 22-27.
- Goodwin, Albert. 1979. *The Friends of Liberty. The English Democratic Movement in the Age of the French Revolution*. London: Hutchinson.
- Godwin, William. 1976. *An Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*. London: Penguin Books.

- . 1990. *La giustizia politica*, a cura e traduzione di Mauro Cotone. Sambuceto: Trimestre.
- . 2009. *The adventures of Caleb Williams*. Oxford: Oxford University Press.
- Gorlier, Claudio. 1964. "Introduzione". In Samuel T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, traduzione di Beppe Fenoglio. Torino: Einaudi.
- Graham, Robert. 2005. *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*. Chicago: Black Rose Books. 3 vols.
- Hindle, Maurice. 1992. "Introduction". In Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, vii-xlviii. London: Penguin Books.
- Jones, Frederick L. (ed). 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley. Shelley in England*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, translated by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Liveley, Genevieve. 2019. "Patchwork Paratexts and Montrouous Metapoetics; 'M reads Ovid' ". In *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*, edited by Jesse Weiner, Benjamin E. Stevens, and Brett M. Rogers, 25-41. London: Bloomsbury Collection.
- Lombardi, Chiara. 2018. *La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke*. Torino: Academia University Press.
- Löwy, Michael, e Robert Sayre. 2017. *Rivolta e malinconia: il romanticismo contro la modernità*, traduzione di Margherita Botto. Vicenza: Neri Pozza.
- Magri, Tito. 1978. "Introduzione". In Thomas Paine, *I diritti dell'uomo*, a cura di Tito Magri, 7-69. Roma: Editori Riuniti.
- Marenco, Franco (a cura di). 1996. *Storia della civiltà letteraria inglese*. Milano: UTET.
- (a cura di). 2019. *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. 1, *Le tragedie*. Milano: Bompiani.
- Marshall, Peter H. 2019. *Demanding the Impossible. A History of Anarchism*. Oakland: PM Press.
- Milton, John. 2005. *Paradise Lost*, edited by Philip Pullman. Oxford: Oxford University Press.
- Moretti, Franco. 1975. *Interpretazioni di Eliot*. Roma: Savelli.
- . 1978. "Dialettica della paura". *Calibano*, no. 2: 77-104.
- . 1978. *Segni e stili del moderno*. Torino: Einaudi.
- . 1988. *Signs taken for Wonders*, translated by Susan Fischer, David Forgacs and Davis Miller. London-New York: Verso.
- Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*. <<https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>> (10/2022).
- Muzzioli, Francesco. 2015 [1994]. *Le teorie della critica letteraria*. Roma: Carocci.
- Novak, Maximilian E. 1981. "'Appearances of Truth': The Literature of crime as a Narrative System (1660-1841)". *The Yearbook of English Studies* vol. 11: 29-48.
- Ovidio. 2015. *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Perazzini, Federica. 2003. *Il Gotico 'a distanza': nuove prospettive nello studio dell'evoluzione dei generi del romanzo*. Aprilia: Nova Logos. <<https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/918826/325018/IlGoticoaDistanza.pdf>> (10/2022).
- Philip, Mark. 2021. "William Godwin". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <<https://plato.stanford.edu/entries/godwin/>> (10/2022).
- Pollin, Burton R. 1965. "Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein*". *Comparative literature* vol. 17, no. 2: 97-108. doi: 10.2307/1769997.
- Punter, David. 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1756 to the Present Day*. London: Longman.
- Ragona, Gianfranco. 2010. *Socialismo, Gli "ismi" della politica, 52 voci per ascoltare il presente*, a cura di Angelo D'Orsi. Roma: Viella.
- Reim, Riccardo (a cura di). 1987. "Introduzione". In Mary Shelley, *Frankenstein*, traduzione di Paolo Bussagli. Roma: Newton.
- Reno, Seth T. 2013. "The Violence of Form in Shelley's 'Mask of Anarchy' ". *Keats-Shelley Journal* vol. 62: 80-98.
- Rella, Franco. 2006. *L'estetica del romanticismo*. Roma: Donzelli.

- . 2013. *Anarchismo. Le idee e il movimento*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Saadawi, Ahmed. 2015. *Frankenstein a Baghdad*. Traduzione di Barbara Teresi. Roma: Edizioni e/o.
- Silverstone, Marc. 2010. "A Literature So Immense: The Historiography of Anticommunism". *OAH Magazine of History* vol. 24, no. 4: 7-11.
- Shelley, Mary. 1987. *Frankenstein*, a cura di Riccardo Reim, traduzione di Paolo Bussagli. Roma: Newton Compton Editori.
- . 1992. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.
- . 1992 [1818]. "Author's Introduction". In Mary Shelley, *Frankenstein*, 5-10. London: Penguin Books.
- Shelley, Percy B. 2006. *Selected Poems and Prose*, edited by Jack Donovan and Cian Duffy. London: Penguin Books.
- . 1992 [1818]. "Preface". In Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.
- Skey, Malcolm. 1984. *Il romanzo gotico. Guida alla lettura e bibliografia ragionata*. Roma-Napoli: Theoria.
- Thomas, Richard G. 2019. *William Godwin. A Political Life*. London: Pluto Press.
- Todd, Janet. 2000. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*. New York: Columbia University Press.
- Thompson, Edward P. 1980 [1963]. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Vernant, Jean-Pierre. 2014. *L'universo, gli dèi, gli uomini*, traduzione di Irene Babboni. Torino: Einaudi.
- Vincent, Patrick. 2007. " 'This Wretched Mockery of Justice': Mary Shelley's *Frankenstein* and Geneva". *European Romantic Review* vol. 18, no. 5: 645-61.
- Weiner, Jesse, Benjamin E. Stevens, and Brett M. Rogers. 2018. *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- Wilkinson, Lancelot P. 1955. *Ovid recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winterson, Jeanette. 2019. *Frankissstein: A Love Story*. London: Jonathan Cape.
- Woodcock, George. 1962. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*. New York: World Publishing.
- Zillman, Lawrence J. 1959. *Shelley's Prometheus Unbound: A Variorum Edition*. Seattle: University of Washington Press.