di Stefano Bory

Un mostro moderno

Due secoli dalla prima edizione del *Frankenstein. Ovvero il Prometeo moderno* di Mary Shelley. Lo scienziato e la sua creatura continuano ad abitare, come immagini e discorsi metaforici, i prodotti culturali di massa, i discorsi politici, le controversie scientifiche, le performance artistiche, i dibattiti bioetici del nostro mondo contemporaneo. Il mito è ancora vivo e vegeto. Né troppo vecchio, né abbastanza giovane, si ripresenta con tutte le sue contraddizioni filosofiche, etiche, psicologiche ogni volta che la storia – o forse sarebbe meglio dire le storie – lo esige.

Il mito moderno, come sappiamo, subisce l'influenza di una doppia esigenza che lo rende contraddittorio: da una parte per costituirsi in quanto mito esso deve avere un carattere astorico, atemporale; dall'altra, per essere moderno, deve rispettare i canoni della linearità e della logica moderna ossia si deve inscrivere in una congiuntura storica precisa (Cfr. Lecercle, 2002[1998]). Molti scritti sul romanzo di Shelley e le sue reinterpretazioni considerano il racconto come un testo dal carattere mitico (Fiedler, 1978; Lecercle, op. cit.; Michaud, 2013), una sorta di nuovo mito della creazione in cui, per una complessa rete di rielaborazioni, semplificazioni, reinterpretazioni e omissioni, il nome dello scienziato creatore si è riflesso involontariamente sulla sua innominabile creatura. Ma lo sappiamo, si tratta di un piccolo romanzo, scritto da una scrittrice che spesso non viene neanche ricordata o collegata al racconto perché schiacciata dall'ombra della sua creatura, all'inizio del 1800.

La traiettoria mitica di Frankenstein è una storia fatta di testi. Di tantissimi altri testi: di pièces teatrali, di film, di programmi televisivi, di videogames… Già un secolo dopo l'uscita del romanzo, nel periodo di affermazione della reinterpretazione cinematografica del mito per opera del regista omosessuale James Whale ci possiamo rendere conte della pervasività di tale mito nella cultura di massa novecentesca. Nel 1935, le parole del giornalista Graham Greene in un articolo dedicato all'uscita del film *Bride of Frankenstein* non avevano neanche l'odore di una profezia, quanto piuttosto di una conferma anticipata:

"Poor harmless Mary Shelley, when she dreamed that she was watched by pale, yellow, speculative eyes between the curtains of her bed, set in motion a vast machinery of actors, of sound systems and trick shots and yes-men. It rolls on indefinitely, that first dream and the first elaboration of it in her novel, Frankenstein, gathering silliness and solemnity as it goes; presently, I have no doubt, it will be colour-shot and televised; later in the Brave New World to become a smelly." (Graham, 1935)

Anche se le visioni anticipatorie di Huxley[1] (1932) non hanno ancora trovato riscontro sul piano dell'odorato, il binomio creatore-creatura del racconto più innovativo della letteratura ottocentesca ha vissuto innumerevoli reinterpretazioni testuali, disparate variazioni teatrali e cinematografiche sul tema, più o meno creative operazioni di chirurgia iconografica di carattere fumettistico e animato. E' vero, la povera e inoffensiva Mary Shelley non avrebbe mai potuto immaginare la portata mitica che il suo mostro romantico avrebbe contenuto.

I miti moderni hanno una speciale caratteristica: a differenza dei miti classici, profondamente ancorati al loro testo e al loro carattere epico-poetico, ad una loro totale refrattarietà al cambiamento delle loro forme linguistiche e delle loro strutture narrative, si mescolano alle congiunture storico-culturali con agile opportunismo, cavalcando i linguaggi mediali che meglio li possano traghettare attraverso lo spazio e il tempo

della cultura di massa, rinunciando spesso anche – per l'appunto – alle loro strutture narrative. Ma un nucleo mitico deve persistere, almeno per permettere di conservare un nome, una frase, un principio poietico che possa ricondurre al mito. Quando parliamo, pensiamo, pronunciamo la parola *Frankenstein*, un'immagine deformata e deformante si interpone con il suo effetto magico tra la coscienza e la realtà fenomenica (Sartre, 1981). Quando immaginiamo Frankenstein mettiamo in moto un meccanismo emotivo di rielaborazione esistenziale di alcune questioni prettamente esistenziali: la morte, il conflitto tra paradigma religioso e paradigma scientifico, il rapporto padre/figlio (e la madre?), la tensione morale tra stato di natura e stato sociale dell'essere umano.

Ma non si tratta di un'immagine sacra, impregnata di immaginario magico religioso; è un'immagine moderna, incerta, perturbante, più vicina al sublime kantiano, sagomata dalle problematiche dell'immaginario moderno. Frankenstein fa emergere un viso generato dalla sovrapposizione di un'estetica cinematografica precisa (quella del Boris Karloff dei film statunitensi degli anni '30) alla narrazione del testo letterario ottocentesco. La creatura si sovrappone al creatore e il mito si esibisce con prepotenza, anche se nel suo più essenziale e monadico significato: un mostro. Ma un mostro nuovo, diverso, mai visto e mai incontrato prima; perché espressione chimerica di una serie di soglie culturali, filosofico-sociali, esistenziali. In bilico tra umano e inumano, tra vivo e morto, tra buono e cattivo, tra filantropo e assassino, il mostro di Frankenstein è una metafora, quindi anche una soglia.

Una mostruosa soglia narrativa

La prima soglia che il mostro (nella sua duplice versione scienziato mostruoso/creatura mostruosa) rappresenta è individuabile nella sua stessa collocazione tra miti moderni classici e miti moderni contemporanei. Nel loro saggio sui miti della modernità, Stapper, Alten e Uyen (1998 [1994]) propongono un elenco di miti e personaggi moderni che "a partire dal Rinascimento hanno svolto un ruolo determinante nella letteratura, nella musica, nelle arti figurative e nella cinematografia occidentali" (ivi, p. VII). Ciquantaquattro personaggi compongono un panorama che gli autori descrivono così:

"Anche se il rapporto di queste figure tra loro e con le immagini del passato non consente di parlare di un universo mitologico coerente e autonomo come quello dell'antichità, la nostra storia letteraria e culturale appare impensabile senza figure chiave come Don Giovanni, Don Chisciotte, Faust e Amleto, depositari delle certezze e soprattutto delle inquietudini dell'uomo moderno. Accanto a questi personaggi dominanti ve ne sono altri – come re Lear, Macbeth, Werther, Barbablù, l'Ebreo errante e così via – che rappresentano il nostro immaginario in maniera forse meno forte e universale, ma sempre con un'evidenza tale da giustificare la loro presenza all'interno del contesto che abbiamo delineato. Anche se alcune immagini sembrano la proiezione di una figura chiave più nota (come Casanova rispetto a Don Giovanni), la loro sopravvivenza come modelli culturali appare sufficientemente ampia e autonoma per essere analizzata in proprio. […] Nella scelta abbiamo privilegiato il criterio di autonomia che consente a una figura di svilupparsi fuori dall'evento particolare e dal contesto storico originari, acquisendo nelle rielaborazioni successive un'esistenza indipendente. In tutti i casi qui presentati, la figura storica prescelta riveste, come una sorta di pietra angolare della memoria artistica collettiva, un ruolo paragonabile alla centralità delle figure più note della mitologia classica e dell'epica medievale." (ivi, pp. VII-VIII).

Frankenstein è sorprendentemente assente in questa opera, oramai considerata come un punto di riferimento dell'immaginario collettivo moderno[2]. Eppure possiamo affermare con certezza che si tratta di una

narrazione che risponde a tutti i criteri individuati dagli autori, per giunta con inconfutabile esaustività.

Perché? Perché Dracula fa parte di questa schiera mitologica e Frankenstein no? Cosa ha spinto questi autori ad escludere la storia di Frankenstein da quelle degne di riconoscimento mitologico?

Né una mancata diffusione letteraria del racconto né una scarsa rielaborazione attraverso altre forme artistiche possono rispondere alla domanda – Frankenstein ha innumerevoli traduzioni nelle differenti aree linguistiche del globo, numerosissime riedizioni, ed è generatore di una produzione televisivo-cinematografica che ha pochi eguali nel corso del tempo[3].

Un mostro è sempre, per definizione, un reietto. Rifiutato dal suo creatore perché fuori dall'ordine delle cose e della natura, rifiutato dalla natura stessa perché troppo al di fuori della sua catena animale, rifiutato dalla società perché mostruoso e senza nome: per un effetto perverso endogeno alla sua stessa essenza immaginaria, esso viene anche rifiutato dai discorsi esperti sull'immaginario. Riconoscibile e tangibile sul piano culturale, *Frankenstein* manca al contempo di riconoscimento possibile nella cultura moderna. Esiste in quanto esperienza liminare: così come la creatura spia attraverso una fessura del fienile la possibilità di una serena vita familiare, così guarda attraverso uno spiraglio dell'immaginario collettivo la famiglia dei miti moderni classici.

Ma si tratta anche di una soglia di genere: precursore del genere fantascientifico, non si tratta di un romanzo di fantascienza. Impregnato di temi romantici, non appartiene all'universo del romanticismo. Dalle tinte tenebrose e intriso di momenti di tensione, non rientra a pieno titolo nella letteratura dell'orrore – il terrore non è orrore. Epigono del romanzo gotico, non ne rispetta lo stile. Quando incontrano la creatura, Macbeth e Don Chisciotte gli lanciano le stesse pietre che gli lanciano gli abitanti dell'unico villaggio in cui si era mostrata a viso scoperto.

Frankenstein viene maggiormente apparentato con una serie di figure e personaggi tipici della modernità novecentesca, quelli del cinema per comprenderci meglio.

Eppure la discendenza del mito è più che classica: un filo rosso attraversa la discendenza che dal *Prometeo* "plasticator" delle metamorfosi di Ovidio[4] passa attraverso il geniale e sofferente *Faust* di Goethe, fino ad arrivare per genealogia romanza al visionario e ambizioso scienziato Victor Frankenstein, che dichiara di voler scoprire "i segreti del cielo e della terra" (Lecourt, 1996, pp. 47-48). E il mostro è altresì un prolungamento immaginifico, ampliato, espanso nelle possibilità e nelle forme, degli uomini di argilla di Prometeo, delle statue viventi di Pigmalione, del Satana reietto del *Paradiso Perduto* di Milton, con le stesse e spesse venature del *buon selvaggio* di Rousseau. Eppure, come dicevamo, il mito non siede alla tavola dei classici moderni.

Il mito di Frankenstein è un mito liminare tra epoche, perché è un mito della creazione. Ma una creazione abominevole, impensabile, contraria ai fondamenti dell'etica – sarà una metafora utilizzata molto frequentemente nel dibattito bioetico: si pensi solo alla pecora Dolly/Frankenstein, o al *Frankenstein Food* dei movimenti contro le coltivazioni di prodotti ogm – e tragicamente irrisolvibile, come una contraddizione in essere. Se non appartiene ai miti classici della modernità, è perché dà il via a un orizzonte del possibile – tra l'altro aristotelicamente molto *persuasivo* – in cui l'uomo si sostituisce a Dio, dà la vita senza bisogno di una donna – tema su cui torneremo più in là -, genera una creatura sublime e al contempo terribile e rischia di farsi sopraffare da quest'ultima condannando la sua intera specie.

Alberto Manguel nel suo piacevolissimo testo sul film *La moglie di Frankenstein*[5] colloca nell'immaginario

moderno il nostro incerto mito nel seguente modo:

"The myth of Frankenstein casts its hideous shadow over vast libraries of Western literature and film, so that H.G. Wells's Dr Moreau and the unfortunate scientist of *The Fly*, the Tin Man of *Oz* and the artificial humans in *Bladerunner*, the dreamed man in Borges's 'The Circular Ruins' and the misnamed and nightmarish Terminator all share the same mythical realm. In its various transformations, Frankenstein rejoins a much earlier myth: that of Adam the knowledge-seeker who, like Prometheus, dares to undertake that which God has forbidden. The serpent's hissed vow to Eve – You shall be as gods – is twofold." (Manguel, 1997, p. 50)

Anche in questo caso, la coppia scienziato-creatura non occupano un posto pari a quello dei miti moderni del '900. Il mito "getta un'ombra" sugli scaffali della letteratura e del cinema occidentali. Un'ombra, non c'è co-presenza. La posizione è inversa a quella precedentemente descritta in relazione ai miti della modernità classica: Frankenstein è troppo antecedente, precursore, forse anche troppo romantico e vittoriano, per poter far parte dei personaggi della più recente configurazione mitica della cultura contemporanea – una configurazione molto cinematografica bisogna dirlo.

Contiene i germi, i semi archetipici della mitologia classica, ma non ne fa parte. Genera i semi di un regno immaginifico contemporaneo, ma non fa parte neanche di quest'ultimo. Il mito subisce la stessa condizione del suo personaggio principale: diventa *un mostro tra i miti*. E come tutti i mostri, rappresenta una soglia, un limite non superabile se non al caro costo di dover affrontare un'alterità troppo *inconcepibile*.

Una mostruosa soglia tra l'intimo e il pubblico.

Ogni mito affronta l'umano in modo ambivalente: da un lato descrive gesta epiche, vicende eroiche, controversie tra maschere politiche che producono un effetto di interesse collettivo; da un altro lato, penetrano nel profondo dell'emotività grazie al carattere prettamente intimo dei personaggi che compiono tali gesta. Una tensione tra esperienza intima ed esperienza pubblica, in-com-possibile da elaborare sistematicamente, dà forza mitica ad ogni narrazione di carattere atemporale. Il mito di *Frankenstein* è una metafora della soglia tra intimo e pubblico di estremo valore. Si tratta forse di uno degli aspetti meno studiati del racconto, troppo spesso recuperato per il suo versante pubblico attraverso il registro 'uso proprio-improprio della scienza', su cui già molto inchiostro è stato versato (Rabkin, 2013). Ma dietro gli esperimenti, il superamento del limite, le rivoluzioni scientifiche e il rapporto uomo-Dio-natura, si nasconde un sottotesto –spesso reciso dai fili delle sceneggiature cinematografiche – che parla di famiglia, di filiazione, di conflitto e di amore.

La prima tensione intima dal carattere mostruoso è quella tra un padre ed un figlio, o per meglio dire tra un padre che genera un figlio senza una madre e lo abbandona alla nascita. Jean Jacques Lecercle ha descritto meravigliosamente il fantasma freudiano che si cela dietro il racconto di Mary Shelley: deludendo il padre William Godwin che aspettava un figlio maschio, causando la morte per parto della madre Mary Wollestonecraft, vivendo all'ombra di una seconda relazione del padre da cui nascerà un fratellastro che prenderà il nome del padre, Mary abbandona giovanissima quel che resta della sua famiglia di origine per sposare il poeta rivoluzionario Pierce Shelley. Il mostro rappresenta un fantasma freudiano della stessa Mary Shelley, una proiezione fantasmatica – e lo stile del testo è spesso vicino ad una narrazione onirica – di rivolta impossibile contro un mostro paterno. Mostruosa la creatura, mostruoso il creatore (Lecercle, 2002, [1998]).

Nel romanzo, l'amore e l'odio si mescolano in un profondo duello tra creatore e creatura che porta, inesorabilmente e tragicamente, alla morte di entrambi.

Nella teoria psicanalitica è stato formulato – come accade spesso con gli archetipi narrativi dei miti – un *complesso di Frankenstein* (Perez, 2014). Nel suo interessante articolo, attraverso lo studio di una serie di casi clinici, lo psicoterapeuta Fréderic Perez emette una singolare ipotesi secondo la quale alcuni genitori sono vittime di una particolare patologia del legame affettivo: anche se strettamente legati affettivamente alla loro progenitura, questi si ritrovano di fronte ad uno straniero che appare ai loro occhi come pericoloso, persino *mostruoso*. Secondo l'autore, questi genitori sono vittime e al contempo autori di questa contraddittoria relazione. Intrappolati in questo paradosso, non riescono a reagire in modo adeguato. Si tratta secondo Perez di un vero e proprio complesso psicosociale e trans-soggettivo. Per attribuirgli uno statuto di complesso, lo psicoterapeuta decide di utilizzare il romanzo di Mary Shelley per mettere alla luce i suoi differenti aspetti:

"Afin d'éclairer sous un autre angle cette pathologie du lien, il m'a semblé heuristique de l'illustrer via une approche culturelle. L'oeuvre maîtresse de Mary Shelley, publiée en 1818, y apporte à mon sens des éléments métaphoriques complémentaires. D'autant qu'en ce début de XIXe siècle l'exacerbation des passions, avec l'époque romantique en toile de fond, revêt des enjeux interhumains révélateurs."(Perez, 2014, p. 43)

Come Edipo, Frankenstein diventa un mezzo culturale di rappresentazione metaforica utile alla scienza psicologica. Ma se il complesso di Edipo si risolve con l'uccisione simbolica del padre durante l'adolescenza, nel complesso di Frankenstein la questione è molto più ardua e, diciamolo, più mostruosa: il genitore/creatore e il figlio/creatura diventano nemici reciproci, capaci di infliggere violenza simbolica e soprattutto fisica l'uno contro l'altro fino ad arrivare al rischio di omicidio/suicidio – come accade, alla fine del romanzo, quando il mostro dopo aver ucciso il padre scienziato decide di suicidarsi. Si stipula, inconsciamente, un contratto simbiotico di distruzione narcisistica. Se una serie di interventi di carattere clinico non dovessero bastare a risolvere il complesso, Perez sostiene che un necessario intervento delle forze dell'ordine può agire simbolicamente – oltre che pragmaticamente – sul conflitto in atto. La soglia intima della simbiosi conflittuale va superata grazie all'intervento della forza pubblica. Quale appassionante esempio empirico per comprendere la portata mitica – e mostruosa – di questo mito moderno sui legami affettivi.

Ma la mostruosa soglia tra intimo e pubblico attraversa un altro paradosso della narrazione mitica che non va dimenticato. Come accennato sopra, uno scienziato/padre genera una creatura figlio senza la presenza di una madre. L'atto di creazione nel Frankenstein è, come in tutti i miti delle origini, un atto sessuale. Riprendendo le parole di Manguel:

"Creating from male 'seed' creatures in his own image (as Pretorius does in his glass jars), with no need for a woman (as Dr Frankenstein realises), is the alchemist's method, the patriarchal dream, the mad scientist's goal. From the Jewish golems to the animated scupltures of fable and science – Eve created out of Adam's rib, Pygmalion's ivory woman, Collodi's Pinocchio, the eighteenth ad early nineteenth century automata that so encahnted Mary Shelley's circle, Dr Pretorius Homunculi – men have imagined themselves capable of creating life without women, depriving women of the exclusivity of the power to conceinve." (Manguel, 1997, p. 51)

Ecco perché questo mito è il mito mostruoso per eccellenza: un uomo, senza accoppiarsi con una donna, genera un figlio. Ma facendo altresì, non può che generare un mostro. Il Frankestein traversa, sotto le mentite spoglie di un discorso tecnico scientifico, la soglia dell'inconcepibile nel senso letterale del termine: permette di concepire senza concepimento. E' il superamento della soglia umana nell'atto intimo per eccellenza: quello

sessuale della procreazione. Ma questa mostruosità, se la si studia anche da un punto di vista filologico, è ancora più contraddittoria: non si tratta di un racconto magico, patriarcale, scritto da rabbini alchimisti o da maghi transumanisti: la negazione del femmineo nel gesto della creazione della vita è immaginato, scritto e concepito da una donna. E non una donna qualunque, ma la figlia di Mary Wollestonecraft, considerata da molti la prima femminista della storia. Ma non finisce qui: la prima versione filmica di questo mostruoso atto generativo privo della componente femminile è stato realizzato da uno dei più grandi registi omosessuali della storia del cinema hollywoodiano. Questo scenario intimo *inconcepibile*, frutto dello stesso concepimento intimo della scrittura si evolve, nella sua pubblicazione e ri-mediazione narrativa dei diversi Frankestein teatrali e filmici, come una mostruosità pubblica. E forse è proprio questo indicibile mostruoso, impossibile da elaborare senza supporti di matrice religiosa, senza una tradizione magica, senza un sapere mistico, che rende tale mito un racconto così complesso, contraddittorio, liminare sul piano della creazione, della generazione della vita.

Un mostro fatto di testi

La scrittura è essa stessa espressione di una tensione tra l'intimo e il pubblico: seguendo la teoria della *mimesis* di Ricoeur, il gesto strettamente personale, solitario, intimo, dello scrivere acquisisce uno statuto di realtà solo se pensato come diretto e orientato ad un indistinto lettore che, leggendo, chiude il cerchio della temporalità fenomenica del testo stesso (Ricoeur, 1986 [1983]).

Ma un testo è anch'esso una creatura di Frankenstein. Come il mostro, il testo è fatto di pezzi, cuciti l'un l'atro per comporre un unico corpo del quale spesso vediamo le suture, le cicatrici (Lecercle, op. cit.). Il cinema ha spesso evitato di valicare le soglie terrificanti – il terrore è dinamico, non fa chiudere gli occhi, spinge più in là il lettore, lo spettatore – che il romanzo di Mary Shelley propone veicolandolo su un genere diverso : l'horror – quello che paralizza, che fa chiudere gli occhi, che impedisce di andare oltre il monito. Ecco allora che il mostro può diventare il cameriere di una strana famiglia in una serie televisiva di successo, il compagno di viaggio di un personaggio all'interno di un manga, una miriade di zombi su cui sparare con un finto fucile in una sala arcade. Perché gli sono state suturate tutte le contraddizioni, cercando di ridurre al minimo le mostruosità che abbiamo cercato di descrivere. Di *mostrare*.

Bibliografia

Fiedler Leslie, 1978, *Freaks: Myths adn Images of the Secret Life*, Simon & Shuster.

Greene Graham, 1935, *Spectator,* 5 luglio 1935; in *The pleasure Dome: Graham Greene, the Collected Film Criticism 1935-1949,* Scker & Warburg 1975.

Huxley Aldous, 1932, *The brave New World*, Bloomsbury-conscious imprint, Chatto & Windus; ed. it. *Il nuovo mondo*, Mondadori.

Lecercle Jean-Jacques, 1998, *Frankenstein. Mythe et philosphie,* Seuil; ed. it., 2002 (a cura di Stefano Bory), *Frankenstein. Mito e filosofia*, Ipermediumlibri.

Lecourt Dominique, 1996, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Synthelabo Group (les empêcheurs de penser en rond).

Manguel Alberto, 1997, *The Bride of Frankenstein*, British Film Institute.

Michaud Nicolas (ed.), 2013, *Frankenstein and Philosophy*, Open Court.

Perez Fréderic, 2014, "Le complexe de Frankenstein"*,* in *Dialogue* 2014/2 n° 204, ERES.

Rabkin Eric S., 2013, "Frankenstein", in A. V., *Ethics, Science, Technology, and Engineering (2nd Edition)*, Cengage Learning.

Ricoeur Paul, 1983, *Temps et récit tome 1*, Seuil; ed. it. 1986, *Tempo e racconto, libro 1*, Jacka Book.

Sartre Jean Paul, 1981, *L'imagination*, PUF; ed. it. 2003, *L'immaginazione*, Bompiani.

Stapper Léon, Altena Peter, Uyen Michel, 1994, *Van Abélard tot Zoroaster*, SUN; ed. it. 1998, *Miti e personaggi della modernità,* Mondadori.

[1] Il giornalista citava, nel suo testo, l'immaginario futuristico del *Mondo Nuovo* di Aldous Huxley, in cui l'odorato si sarebbe aggiunto alla vista e all'udito nelle sale cinematografiche del futuro.

[2] Gli autori citano appena il romanzo di Shelley all'interno della sezione dedicata a Byron, e fanno poco dopo

riferimento al mostro come ad una versione meno importante e meno ricca di significati del golem.

[3] Basta consultare la lista di film prodotti dal 1910 ad oggi per comprendere l'onnipresenza del mito in questione. Una lista assai ridotta, essenziale, ma più che legittima, può essere consultata sul sito dell'Internet Movie Database: https://www.imdb.com/list/ls070730997/

[4] E' alla versione del mito raccontata nelle *Metamorfosi* Ovidio, nella traduzione fatta dallo scrittore inglese John Dryen, che Mary Shelley si ispira per tratteggiare Victor Frankenstein e la sua creatura. Senza dimenticare il sottotitolo stesso che l'autrice sceglie per dare nome al suo romanzo.

[5] *Bride of Frankenstein,* James Whale, Universal Picture, 1935.