
Vanni Codeluppi
(a cura di)

MOSTRI

Dracula, King Kong, Alien, Twilight
e altre figure dell'immaginario

CON TESTI DI ALBERTO ABRUZZESE,
GIANNI CANOVA, GUIDO FERRARO
E PEPPINO ORTOLEVA



COMUNICAZIONE E SOCIETÀ

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



COMUNICAZIONE E SOCIETÀ

Collana diretta
da Vanni Codeluppi



La collana “Comunicazione e società” intende aiutare i lettori a comprendere perché la comunicazione rivesta un ruolo così centrale all’interno delle società di oggi. Mette pertanto sotto osservazione le molteplici forme assunte dalla comunicazione; e cerca di farlo con uno stile immediato e adatto ai tempi accelerati della contemporaneità. Tentando però, nel contempo, di non rinunciare alla necessaria qualità interpretativa, né ad uno sguardo critico, nella consapevolezza che tale sguardo costituisca la premessa di ogni possibile miglioramento sociale.



Tutte le proposte di pubblicazione provenienti da autori italiani vengono sottoposte alla procedura del referaggio (*peer review*), fondata su una valutazione che viene espressa da parte di due referee anonimi, selezionati fra docenti universitari e/o esperti dell'argomento.

Comitato scientifico

Arthur Asa Berger (San Francisco State University),
Mike Featherstone (Goldsmiths, University of London),
Patrice Flichy (Université Paris-Est Marne-la-Vallée),
Mark Gottdiener (University at Buffalo),
Gilles Lipovetsky (Université de Grenoble),
Geert Lovink (Universiteit Van Amsterdam),
Lev Manovich (The Graduate Center, City University of New York),
George Ritzer (University of Maryland),
Dan Schiller (University of Illinois).

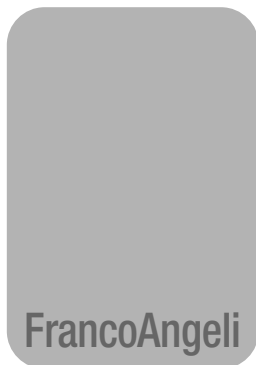
Vanni Codeluppi
(a cura di)

MOSTRI

Dracula, King Kong, Alien, Twilight
e altre figure dell'immaginario

CON TESTI DI ALBERTO ABRUZZESE,
GIANNI CANOVA, GUIDO FERRARO
E PEPPINO ORTOLEVA

COMUNICAZIONE E SOCIETÀ



*In copertina un'elaborazione grafica dei ciottoli di Mas d'Azil in Francia, risalenti al Mesolitico.
Dipinti con motivi cruciformi, a cerchi, a bande anche serpentiformi o con serie di punti;
questi segni pittografici vengono interpretati in vario modo e sono ritenuti uno dei primi esempi
di comunicazione simbolica.*

Progetto grafico della copertina: Elena Pellegrini

Copyright © 2013 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Perché i mostri , di <i>Vanni Codeluppi</i>	pag.	7
Frankenstein , di <i>Alberto Abruzzese</i>	»	9
Dracula , di <i>Guido Ferraro</i>	»	21
Tarzan , di <i>Alberto Abruzzese</i>	»	41
King Kong , di <i>Guido Ferraro</i>	»	48
Zombi , di <i>Peppino Ortoleva</i>	»	68
Alien , di <i>Gianni Canova</i>	»	77
Joker , di <i>Alberto Abruzzese</i>	»	87
Twilight , di <i>Peppino Ortoleva</i>	»	98
Riferimenti bibliografici	»	119
Fonti dei testi	»	123

Perché i mostri

di *Vanni Codeluppi*

Il termine «mostro» deriva dal latino «monstrum» che significa prodigio, evento straordinario, cosa incredibile. Si tratta insomma di qualcosa che ci appare all'improvviso suscitando in noi sorpresa e paura. Dunque, in quanto tale, il mostro può essere considerato una presenza costante nella storia di tutte le civiltà. Un Altro al quale la società attribuisce dei significati negativi allo scopo di costruirsi per opposizione un'identità positiva.

Ciò che però colpisce è che in società razionali come quelle contemporanee, che pretendono di essere efficienti e in grado di controllare perfettamente tutto, i mostri non siano scomparsi, ma anzi si siano moltiplicati e diffusi. A ben vedere, infatti, proprio quando nell'Ottocento, con la seconda rivoluzione industriale, le società occidentali hanno intensificato i loro processi di sviluppo economico e sociale, i mostri hanno cominciato a occupare uno spazio importante e stabile all'interno dell'immaginario collettivo, grazie soprattutto al lavoro creativo esercitato dalla letteratura e dal cinema.

Probabilmente, rappresentano l'altra faccia della modernità. Definiscono un mondo tenebroso e inquietante dove è stato inserito tutto quello che non si vuole vedere. Ma che non è scomparso e continua anzi a manifestarsi. Le forme della sua manifestazione sono legate però ai momenti di crescita o di rallentamento delle società. È durante le fasi di cambiamento infatti che i mostri sembrano acquistare vigore, andando

ad occupare uno spazio di maggiore visibilità nell'immaginario collettivo. Probabilmente perché il cambiamento indebolisce la compattezza del tessuto culturale pre-esistente, lasciandoli emergere con maggiore facilità.

Poiché i mostri sono una presenza costante delle società moderne, nel tempo la loro quantità è andata crescendo. Così oggi sono numerosi ed è difficoltoso effettuare una selezione al loro interno per individuare quelli più rilevanti. Consapevoli di ciò, abbiamo comunque provato in questo volume a raccogliere i mostri più significativi. E lo abbiamo fatto con i contributi provenienti da alcuni importanti studiosi italiani che a tali mostri hanno dedicato delle analisi particolarmente acute.

Ne è uscito un quadro certamente non esaustivo, ma che consente di avere un'idea dei principali mostri presenti nel nostro immaginario. Mostri pertanto che, conoscendo in maniera maggiormente approfondita, potremo cominciare a temere di meno.

Frankenstein

di Alberto Abruzzese*

Mario Praz, in un capitolo fondamentale di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1976), intitola-
to “Le metamorfosi di Satana”, introduce alcuni elementi essen-
ziali: il progressivo riscatto dell’iconologia diabolica dalle for-
mule medioevali; l’intreccio sempre più intenso tra repertorio
classico-pagano e repertorio romantico; la centralità del byro-
nismo per quanto riguarda modelli culturali e letterari qua-
li il vampirismo, il banditismo avventuriero, il faustismo sca-
pestrato. Goethe, Hoffmann, Mérimée, che scrivono (insieme a
Byron, Polidori, Nodier ecc.) racconti di vampiri, trattano anche
di automi. Uno fra tutti domina la scena fantastica, al punto da
creare un meccanismo collettivo di lunga durata che giunge si-
no all’industria cinematografica e che costituisce un mito mo-
derno altrettanto pregnante di quello costituito dallo scambio
uomo-scimmia: Frankenstein. Una invenzione riuscita al punto
che questo eroe inumano fa dimenticare chi ne riferisce per pri-
ma la storia, Mary Shelley, e si appropria del nome stesso del
suo costruttore, appunto il geniale Frankenstein.

La genesi del mostro è significativa: Franco Moretti (1978),
ad esempio, nel numero di *Calibano* dedicato all’industria cul-
turale, fa di Dracula l’incarnazione del capitale monopolisti-

* L’Editore ringrazia Alberto Abruzzese e Luca Sossella Editore per la
gentile concessione alla riproduzione di queste pagine, nonché di quelle de-
dicate a Tarzan.

co. Ma potrebbe essere anche di natura tutta psichica: «Mi pareva di vedere Elisabetta che, nel fiore della salute, passeggiava per le strade di Ingolstad». Così inizia il sogno rivelatore dello “scienziato” Frankenstein:

La abbracciavo con gioiosa sorpresa, ma le labbra, che le sfioravo nel primo bacio, assumevano il pallore livido della morte, i suoi lineamenti mutavano, ed ecco che io stringevo fra le braccia il cadavere di mia madre; un sudario ne ricopriva le forme, e io potevo vedere i vermi che strisciavano sotto i lembi della stoffa. Inorridito, mi scossi dal sonno; un sudore gelido mi copriva la fronte, i denti mi battevano, tremavo convulso in tutte le membra; poi, al chiarore incerto e giallo della luna che filtrava attraverso le imposte, scorsi lo sciagurato, il miserabile mostro che io avevo creato. Sollevò le cortine del letto, e i suoi occhi, se occhi possono chiamarsi, si fissarono su di me. Dischiuse le mascelle e mormorò qualche suono inarticolato, mentre una smorfia gli contraeva le guance. Forse parlò ma io non lo sentii, aveva una mano tesa in avanti, forse per trattenermi, ma fuggii [...]. Una mummia ritornata a vita non avrebbe potuto essere più spaventosa.

Se riflettiamo sul fatto che Elisabetta, la donna da lui amata, è stata la causa della morte della madre di Frankenstein, non ci vuole il conforto della letteratura psicanalitica per suggerire che il mostro nasce dal desiderio di vendetta del figlio. Quest'ultimo ritorce la violenza del suo doppio su tutti coloro che lo amano, ed egli ama, *come* sua madre. Tuttavia i significati che la creatura artificiale assume, sono tali da conferirgli la dignità di eroe: dal grado zero della conoscenza egli risale la scala dei linguaggi della comunicazione e perviene al *sentimento*. La Shelley ci informa persino sulle sue letture: *Il paradiso perduto*, *Le vite parallele* di Plutarco, *I dolori del giovane Werther*, inoltre, ascoltato dalla viva voce di Felice, mentre questi insegnava la lingua francese alla sua amata Safie, appresa in tal modo anche dal mostro, *La caduta degli imperi* di Volney. Di quest'ultimo il mostro apprezza la potenza descrittiva:

Seppi così dei pigri asiatici, del genio stupendo e dell'attività intellettuale dei greci, delle guerre e delle meravigliose virtù degli antichi Romani, della loro susseguente degenerazione, della caduta di quel possente impero, della cavalleria, del cristianesimo e dei re. Seppi

della scoperta dell'emisfero americano, e piansi con Safie sul tragico destino di quegli aborigeni. Queste meravigliose narrazioni mi ispirarono strani sentimenti. Poteva essere l'uomo a un tempo così possente, virtuoso e magnifico, eppure così vizioso e vile?

Anche se fosse nata soltanto da un incubo, questa creatura gode dei vantaggi spirituali di cui ogni automa può godere: un incontaminato rapporto con la perversione della storia. L'anima pura dell'eroe è pronta a difendere le grandi città del passato dal male che le ha disgregate; pronta a combattere in aiuto degli aborigeni assediati dalla civiltà; incline a vestire la splendida nudità classica e l'armatura medievale; desiderosa di immergersi nelle rovine del tempo.

Anche se fosse la germinazione morbosa di un complesso edipico spinto sino al delitto, una volta che la sua ombra (enorme caricatura di ciò che è l'uomo) ha preso consistenza materiale nel racconto, la creatura di Frankenstein va svolgendo il ruolo di personaggio in un contesto che l'autore esige verosimile nei confronti della realtà e non nei confronti del sogno. Accade spesso, del resto, che la letteratura fantastica usi sfruttare in dimensione realistica, logicamente consequenziale, i mostri partoriti dall'inconscio. Quasi che i trasalimenti individuali dello scrittore, i prodotti consapevoli o inconsapevoli della sua nevrosi, oppure le immagini consimili che già circolano nella collettività, possano entrare a far parte, così come sono, di processi simbolici più articolati, adeguati al principio di realtà, innerati nel senso della storia, culturalmente consapevoli. La chiave psicanalitica è utile, allora, per scandagliare di che pasta è fatto il mostro. Ma poi gli, eventi che quello provoca o in cui è coinvolto, non possono essere compresi interamente se non restando fuori della sua prospettiva (della sua *malattia*), se non liberandosi dal desiderio di guardare con i suoi occhi e di sentire con la sua anima. Il punto di vista corretto, con cui leggere e guardare, viene indicato dall'immaginazione collettiva. Essa ha compreso benissimo che il mostro è Frankenstein stesso; ha usato spontaneamente la chiave psicanalitica, quando ha deciso di chiamare la creatura artificiale con il nome del suo costruttore. Fatto ciò, questa stessa immaginazione collettiva sa bene

che il mostro esiste *anche* grazie a un cerimoniale creativo, storicamente e culturalmente autonomo rispetto alla febbricitante soggettività dell'autore; e dunque teme di incontrarlo, perché ha compreso che l'artefice del sogno ha trovato i mezzi materiali per strapparli al suo inconscio e gettarli nella vita reale, laddove anche un parto della mente altrui è costretto a scegliere il proprio vivere; a sentire e ad agire sotto la spinta di forze ben più potenti di quella stessa mente.

Nei medesimi anni in cui nasce Frankenstein, Goethe fa nascere Homunculus, dovuto alla ricerca alchemica del dottor Wagner e all'intervento satanico di Mefistofele:

Chiuso nelle fragili e trasparenti pareti di vetro, dietro le quali muove la sua fiammella sonante, Homunculus possiede le più alte qualità dello spirito puro: conosce le cose senza venire oscurato dal peso della materia e dalla lentezza dell'esperienza; e i segreti, che rimangono nascosti agli uomini e a Mefistofele, si lasciano penetrare dalla sua intuizione di demone. Questa felicità spirituale non dura a lungo. Pochi istanti dopo essere nato, Homunculus contempla nella mente di Faust l'abbraccio tra il principe dei cigni e il corpo di Leda, "la più amabile di tutte le scene", e il mondo dell'amore e della generazione gli si rivela con i valori più affascinanti. [...] A partire da questo momento, lo "spazio chiuso" in cui vive lo soffoca: la sua artificiosa esistenza di spirito gli pare una macchina, una specie di peccato originale, che deve cancellare al più presto.

È questa la raffinata parafrasi di Citati. Il concepimento goethiano non ha nulla di nevrotico; è tutto sostanziato di riferimenti culturali dietro ai quali la sensibilità individuale dell'inconscio si perde, o si arresta sulla soglia di una creazione artistica assolutamente consapevole. Quindi, Marie Bonaparte non può leggere l'Homunculus del mito faustiano con la stessa rozza immediatezza con cui pretende di leggere Poe. Le componenti che determinano l'avvento "meccanico" dell'Homunculus sono infatti le stesse che troviamo in Frankenstein. Anzi l'Homunculus spiega la nascita sia del mostro sia del suo facitore, racchiude l'uno e l'altro in un ciclo *infinito*, che dalla rarefazione della materia giunge all'ambizione divina di chi vuole autoaffermarsi come essere vivente:

Quando la fiala di vetro si rompe contro il trono di Galatea, la fiamma di Homunculus esce dall'involucro artificioso dove era rinchiusa, si espande e lampeggia sopra le acque. Un "miracolo di fuoco" rischiarerà all'improvviso la notte lunare. [...] La sorte di Homunculus si è compiuta. Lo spirito puro si è riconciliato con la natura [...] . Mentre le Sirene e le Nereidi, i Telchini e i Tritoni cantano sulla tomba di Homunculus, egli subisce una fatale degradazione. La sua fiamma spirituale si adombra [...]. Forse Homunculus è già diventato un mucchio di alghe umidissime, una parte di quella vegetazione che, poco fa, profumava così dolcemente sulla spiaggia dell'Egeo. Col passare del tempo, diverrà forse un granchio: un lieto pesce delle profondità, un festoso delfino, un ippocampo, un fantastico drago di mare... Dopo aver vissuto in lungo e in largo nell'acqua, si eleverà infine al livello dell'uomo. Come i Telchini, modellerà delle statue di bronzo: chiuso in una polverosa stanza gotica, scriverà su vecchie pergamene, torturato dalle stesse irrequietudini di Faust: proverà la tentazione di Mefistofele, verrà deriso da Proteo e ammonito dalla saggezza di Merreo. Ma, allora, fra migliaia d'anni, chi potrà ricordare il suo lungo passato di alga e di pesce?

È ancora Citati a divulgarne, oggi, il mito. Lo "scienziato" Frankenstein, cercando da dove proceda il principio di vita, è dunque tutto calato nella figura dell'Homunculus, risultato sereno e "impersonale" di quel processo alchemico di ignota formula che contiene in sé il principio e la fine dell'esperienza umana:

Come la *nigredo* della prima materia si trasformava, durante la preparazione della *pietra filosofale*, in *rubedo* e poi in *albedo*, così, nel profondo della fiala, le tenebre si "rischiarano". Qualcosa come un vivo carbone, o uno splendido, rosso carbonchio (*rubedo*) si infiamma, raggiando lampi nell'oscurità: la luce diventa chiara, bianca, sempre più bianca (*albedo*); la massa in fondo al vetro si agita, sale, lampeggia, si agglomera. La fiala tintinna, mossa da una dolce violenza: dentro il vetro, la fiamma prende la forma di un grazioso ometto, che gesticola; e subito ascoltiamo il suono lieto e acuto della voce di Homunculus (Citati).

Verso il carbonchio, generatore di vita, partiranno Hawthorne, Poe, Shiel, Daumal: di questi sappiamo la forma conoscitiva e il contenuto statico che assegnano al viaggio. Homunculus,

che ha in sé il principio di vita, scopre infatti nella bellezza d'amore la necessità di espandersi nelle cose: la sua meta è il perfezionamento di sé, la realizzazione del suo stesso principio. Il suo mito si intreccia e confonde con quello di Proteo: l'anima dell'automa nel percorrere l'intero bestiario dell'esperienza umana desidera trovare un abitacolo felice in un corpo adeguato, e con esso congiungersi per procreare.

Frankenstein, costruendo la sua creatura, ricavandone i meccanismi vitali dalla composizione della materia, ritrova in questa l'Homunculus che è in lui. La doppia nascita del mostro, che è allo stesso tempo la materializzazione della sua volontà inconscia e il risultato di una ricerca di laboratorio, viene così confermata:

Mi familiarizzai con la scienza dell'anatomia, ma non era sufficiente: bisognava che osservassi anche il naturale scadere e corrompersi del corpo umano. Educandomi, mio padre aveva badato a che la mia mente non si lasciasse impressionare da terrori soprannaturali. Non ricordo di aver tremato a un racconto di streghe o di aver paventato l'apparizione di uno spirito. Le tenebre non avevano effetto alcuno sulla mia fantasia, e il cimitero era per me semplicemente il ricettacolo di corpi privi di vita, di corpi che, dopo essere stati sede di forza e di bellezza, erano diventati pasto per i vermi. Ora dovevo studiare le cause e il processo di questa decomposizione, ed ero costretto a passare giorni e notti in cripte e ossari [...] Indugiai a esaminare e analizzare tutte le minime relazioni di causa ed effetto, quali vengo esemplificate nel passaggio da vita a morte e da morte a vita, fino a che dal buio in cui brancolavo balenò su di me una luce improvvisa: una luce così vivida e meravigliosa eppure così semplice che, pur colto da vertigini per le sconfinite prospettive che mi apriva, fui sorpreso come, fra tanti uomini di genio che avevano dedicato le loro ricerche alla stessa scienza, proprio a me fosse riservato di scoprire un segreto così stupefacente. Non sto rievocando la visione di un pazzo, badate. Ciò che affermo è vero, come è vero il sole. Poteva trattarsi di un miracolo; ma le tappe della scoperta erano chiare ed evidenti. Dopo giorni e notti di lavoro e fatica incredibili, riuscii a scoprire le cause della generazione e della vita; anzi, c'è di più, fui in grado di infondere vita alla materia inanimata.

Non irrilevante per la compiutezza della figura del mostro è lo *spettatore*. A tale scopo Mary Shelley si serve del giova-

ne Robert Walton, anche lui appassionato viaggiatore alla ricerca dell'assoluto:

Cerco invano di persuadermi che il polo è il regno del gelo e della desolazione: sempre esso si presenta alla mia immaginazione come un luogo di bellezza e di delizia [...] Che cosa non ci possiamo aspettare in un paese dove la luce regna eterna?

Lo spettatore si è avventurato per le stesse vie di Homunculus, i cui meccanismi (grazie ai quali funziona e assolve ai suoi compiti) si compongono, tendono automaticamente verso la "calamita" dell'essere, allo stesso modo degli eroi che sono serviti alla sua educazione e degli eroi che incontrerà durante il viaggio. Lo stesso Robert Walton incontra e contempla tanto il creatore quanto la creatura, appunto Homunculus nel suo ciclo completo. Egli sa di essere spettatore. Già prima del viaggio rassicura la sorella sulla cautela con cui si appresta a operare e, facendo riferimento alla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, promette di non peccare di presunzione prometeica: «Sto per recarmi in regioni inesplorate, nella "terra di nebbia e di neve" ma non ucciderò l'albatro, e non allarmarti quindi per la mia salvezza».

Di un simile cauto ma appassionato osservatore le due anime di Frankenstein hanno bisogno: a lui si rivelano e a lui raccontano le rispettive vicende. Il viaggiatore compie dunque la sua avventura più esaltante non raggiungendo il polo, ma rivivendo Frankenstein, partecipando alla morte disperata del suo autore e scorgendo per un'ultima volta l'ombra terrificante della creatura scomparire tra i ghiacci.

Dal momento in cui si è infranta la fiala di cristallo che inibiva la volontà di conoscenza, Frankenstein ha percorso mari e monti, ha abitato le foreste e dominato le più alte rupi alla ricerca di un suo *simile*. Nonostante egli trabocchi d'amore, tutto ciò che tocca muore; nonostante ami l'umanità, dovunque appare semina terrore e distruzione. Spezza i legami della famiglia e dell'amicizia nel sangue e nel delitto: si frappona a dividere per sempre chi sta giacendo sul letto nuziale; sorge minaccioso e vendicativo non appena l'anima umana riesce a liberar-

si dall'angoscia del ricordo e dalla paura delle proprie colpe. È un'insidia della felicità.

L'automa è in sostanza destinato a distruggere o a essere distrutto sino a quando non riesce a trovare la dimensione in cui consistere. Homunculus si dissolve in un sacrificio apollineo perché deve tracciare la via alle "creature" che verranno. Frankenstein, troppo rapidamente emerso dalle putride e vermicolanti alghe del mare, si dissolve in un sacrificio dionisiaco:

Non temere che io possa essere lo strumento di futuri misfatti. La mia opera è quasi compiuta. Né la morte tua né quella altrui è necessaria a coronare la mia esistenza e ad adempiere il destino: basta solo la mia morte. E non credere che sarò lento nel compiere questo sacrificio. Lascero la tua nave sul banco di ghiaccio che mi ha portato sin qui e raggiungerò l'estremità più settentrionale del globo; drizzerò il mio rogo funebre e ridurrò in cenere questo mio miserabile corpo perché i miei resti non possano illuminare il curioso insensato che avesse in animo di creare un altro essere come me.

La prevenzione satanica del costruttore di automi consiste nel credere che la creatura, splendida o mostruosa che sia, ma in ogni caso incontaminata, possa trovare uno sbocco alla sua passione vitale. Eppure, Homunculus muore nella liberazione della sua energia vitale; Frankenstein si tortura nell'inibizione più assoluta di questa stessa energia. Quando Hoffmann fa incontrare all'uomo un automa meccanico o magico, l'esito o è la distruzione del fantoccio o è la follia dell'individuo; o la scoperta dell'ingranaggio o la sconfitta dell'anima. Allo stesso modo, quando i Potocki, i Nodier, i Barbey d'Aurevilly costruiscono quella sorta di automi che sono i fantasmi corporei della bellezza, l'esito per l'uomo o è la scoperta che quelle carni meravigliose hanno la sostanza del cadavere più putrido o è la dannazione e il suicidio. In ogni caso l'automa, buono o cattivo che sia il genio che lo ha concepito, nasconde e organizza una carica energetica destinata a prodursi nello scambio continuo tra ciò che è morto e ciò che è vivo. Che l'automa possa vivere del suo solo concepimento è pura apparenza. Goethe stesso mostra quanto l'infrangersi dell'ampolla di cristallo induca l'Homunculus a reincarnarsi nelle angosciate ricerche del goti-

co e nelle diaboliche presunzioni dell'alchimia. Se un cadavere, una macchina privata del suo principio vitale, dimostra di saper vivere, vuol dire che ciò avviene sulla base di uno scambio. Il vampiro ne costituisce la versione orripilante: il mostro si rivolta contro l'uomo-macchina concepito da La Mettrie. Tuttavia, è proprio nella presunzione illuminista che il poeta trova un arricchimento dell'esperienza vissuta:

Il caso di cui tratta questo romanzo – scrivono Percy e Mary Shelley – è stato giudicato possibile dal dottor Darwin e da altri fisiologi tedeschi. Non si supponga, però, che io presti seriamente un minimo di fede a tale ipotesi, pure, accettandola come base di un lavoro di fantasia, ho cercato di far qualcosa di più che non collegare insieme una serie di fatti terrificanti; l'evento su cui poggia l'interesse della mia storia non presenta i difetti del solito racconto di spettri o di incantesimi; esso si raccomanda per la novità delle situazioni che ne scaturiscono, e, per quanto irreali – in un dominio puramente fisico – offre all'immaginazione un panorama più ampio e aperto di quello concesso da normali rapporti di eventi reali.

Con il gruppo di amici byroniani raccolti sulle rive del lago di Ginevra, siamo all'origine del carattere nevrotico dell'automa contemporaneo, ma la linea di sviluppo di questo modello culturale porta alla progressiva socializzazione dei meccanismi creativi che lo hanno concepito: all'inizio è l'automa a confrontarsi con l'organizzazione sociale e a venirne emarginato; alla fine è l'organizzazione sociale che produce l'automa mediante l'immaginario collettivo investito negli apparati dell'industria culturale. All'inizio la nevrosi si insinua attraverso la sanzione magico-scientifica dell'automa; alla fine l'automa diventa un collettore delle nevrosi individuali e massificate. Allo scopo di assolvere a tali finzioni, viene riprodotto su grande (kolossal) e piccola scala (fumetto e televisione). Frankenstein, infatti, continua a vivere come mostro, paura e delitto, ma si moltiplica anche in immagini meno raccapriccianti, a volte grottesche, altre volte semplicemente fantasmagoriche. Dal rito celebrato sui ghiacci emana una grande forza riproduttiva: l'automa ha rivelato ciò che contraddistingue il suo conflitto; e nel conflitto stesso scopre la forza di cui s'alimenta. L'automa è un *lavo-*

ro espropriato di volontà e intelligenza, è un “insieme-coerente” di mezzi di produzione separati dal cervello dell’attività produttiva, è azione totalmente alienata. Quando infatti l’automa pretende di dominare se stesso, di effettuare la sua autonomia appropriandosi del suo corpo, scopre di essere volontà e intelligenza privata degli strumenti linguistici e sociali necessari al dominio tecnico della macchina in quanto tale. L’opposizione tra un lavoro interamente asservito (tuttavia produttivo nell’economia di un ordine sociale superiore) e una coscienza interamente separata dai suoi stessi mezzi di produzione (dunque socialmente improduttiva, mostruosa rispetto alla dimensione economica del lavoro, negativa verso i rapporti sociali): questo è il conflitto che fa esistere l’automa.

L’automa è dunque un ibrido semplicemente perché, pur essendo una macchina e della macchina possedendo le potenzialità produttive, non è capace di funzionare come una macchina: si muove al di sopra o al di sotto del punto mediano d’equilibrio necessario al lavoro e ai mezzi di produzione per produrre socialmente. O esaspera la volontà, sacrificando così la materialità della macchina, dissolvendo i suoi ingranaggi, rifiutandone le forme di sfruttamento sulle risorse disponibili. O esaspera la natura cieca della macchina, identificandosi nel terribile *moloch* di una produzione in cui ogni risorsa vitale viene necessariamente distrutta; in cui, cioè, il lavoro e le materie prime fornite dalla natura vengono continuamente sacrificate alla sua autoriproduzione. O l’innamoramento divino dell’Homunculus. O la simbiosi morte-vita del vampiro.

La vocazione di Frankenstein è meno sicura: appartiene alla schiera degli automi ambigui che, come i loro costruttori, oscillano tra il bene e il male. Da ciò dipende la sua grande fortuna. Frankenstein, creatura malfatta, creatura rifiutata, mostro abbandonato a se stesso tra gli infiniti pericoli del sentimento, della moda, del turismo, del sesso e dell’arte, è stato infatti l’ibrido essere che più si confaceva a investire di sé il fenomeno generale e capillare dell’automatismo nell’ultimo e più selvaggio secolo dell’industrializzazione. Il momento in cui le

macchine (di cui le fabbriche, le comunicazioni e l'informazione si compongono) invadono, non senza traumi, l'uomo e la natura: all'orrido paesaggistico si aggiungono e intrecciano gli orridi industriali e metropolitani; la nebbia londinese si confonde con i fumi dell'inferno; le rovine della civiltà classica con gli spettri urbani; il fumo e il fuoco delle fabbriche con la tempesta gotica; l'acciaio degli ingranaggi con le braccia dell'operaio; la socializzazione e l'inurbamento con la commistione del ceto e il connubio delle razze; la proletarizzazione del lavoro con la serialità del gesto; lo sfruttamento con la bestialità; la concentrazione del capitale e del lavoro intellettuale con la privazione della volontà. Da tutto ciò nascono congiungimenti innaturali; anche i giochi meccanici che dalla scena barocca giungono sino alle invenzioni spettacolari di Robida, e di là ripartono sino ai robot della fantascienza contemporanea.

L'automatismo dunque trionfa nelle grandi Esposizioni, nella pubblicità, nel comportamento. Persino nel comportamento eccentrico del *dandy*. Contrariamente a quanto crede Praz, Wilde, scrivendo *Il ritratto di Dorian Gray*, aggiunge qualcosa di molto importante ai modelli decadenti che lo precedono: la riprova di un automatismo del consumo ormai trionfante. È certamente vero che lo scrittore inglese

ha voglia di chiedere in prestito al Poe (*The Oval Portrait*), al Rossetti (*Saint Agnes of Intercession*, *The Portrait*) e forse al Maturin l'incantesimo del ritratto e di nuovo al Poe (*William Wilson*), e allo Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, e *Markheim*, 1885) la spaventosa idea dello sdoppiamento della personalità del protagonista;

è certamente vero che, proprio accostandosi al tema fondamentale dello scambio, del doppio, dell'automa, Wilde «è capace d'insinuare una sigaretta oppiata, un paio di guanti giallo-limone, una scatola di cerini laccata, un vassoio d'argento Luigi Quindici, o una lampada saracena intarsiata di turchesi». Ma proprio questo decorativismo immorale e sproporzionato, questa bigiotteria sfarzosa ma certo non aristocratica, questa serialità dell'abbigliamento sono forse i dati più moderni di un