

«SOGNI E FAVOLE IO FINGO».
SULLA GENESI DEL «FRANKENSTEIN»
DI MARY SHELLEY

Nota del s.c. GIANMARCO GASPARI (*)

(Adunanza del 3 maggio 2018)

SUNTO. – Nell'estate del 1797 il poeta inglese Samuel Taylor Coleridge ricevette in dono, nel sonno, un poemetto di circa trecento versi: quanto riuscì a trascriverne rappresenta uno dei vertici della musicalità della lingua inglese. Il sogno, sottratto ai vincoli della predizione del futuro e alle ingenuità derivate dalla cultura popolare, proprio con il Romanticismo si afferma come generatore di immagini ma anche di parole. Suggerì temi singolari alla tavolozza di Füssli, dettò trame di romanzi a Stevenson e a Dostoevskij, e prima che a loro, nel 1818, offrì a Mary Shelley, in viaggio verso l'Italia, il soggetto di una nuova epopea – quella dello scienziato Frankenstein, che contende a Dio il potere della creazione – da cui non ci saremmo più liberati.

ABSTRACT. – During the summer of 1797, the English poet Samuel Taylor Coleridge, according to what he declared, experienced, while sleeping, a vision inspiring him a poem of about three hundred lines: what he partially managed to transcribe, of that dream of poetry, is one of the most perfect examples of musicality in the English language. It is with Romanticism that dreams, removed from the bonds of foretelling and of the naïve inferences of folklore, become generators of images, and also of words. Dreams indicated peculiar themes to Füssli's art, suggested novel plots to Stevenson and Dostoevskij, and, even before them, in 1818 they presented Mary Shelley, as she travelled towards Italy, with the subject of a new, immortal, story - the one of the scientist Frankenstein, who decides to play God in his power of giving life -, which is still haunting us nowadays.

(*) Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano; Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como, Italy. E-mail: gianmarco.gaspari@uninsubria.it

«Sogni e favole io fingo» è l'incipit di un sonetto famoso di Pietro Metastasio, messo in carta a Vienna nel 1733.¹ Nel testo, l'esperienza della creazione artistica viene rivissuta secondo una lucida prospettiva razionalistica, che non può però non confrontarsi con la terra incognita che si fa avanti al poeta quando si trova a parlare della propria immaginazione. Metastasio, che nella capitale dell'Impero risiedeva in qualità di poeta cesareo, stava allora lavorando all'*Olimpiade*, uno dei suoi numerosi (e fortunati) drammi per musica. Destinata a notevole successo, l'*Olimpiade* metteva in scena, a muovere dalla lettura di Erodoto e Pausania, la tragica fine dell'amicizia tra i due protagonisti, Licida e Megacle. In una breve didascalìa l'autore si disse «commosso fino alle lagrime» da quanto stava scrivendo, e «meravigliandosi che un falso e da lui inventato disastro potesse cagionargli una sì vera passione, si fece a riflettere quanto poco ragionevole e solido fondamento possano aver le altre, che soglion frequentemente agitarci nel corso di nostra vita».

Il tema non era nuovo alla cultura europea, anzi. Ma è proprio nella prima metà del Settecento e in particolare in Italia che sul sogno, sull'immaginazione e sul delirio si inizia a riflettere, nei precoci tentativi di analisi psicologica condotti da Giovan Battista Morgagni e da Ludovico Antonio Muratori. In particolare quest'ultimo, nel suo trattato *Della forza della fantasia umana*, aveva concesso largo spazio ai sogni, riconoscendoli come la manifestazione di verità sostanzialmente inespresse dalla condizione normale, cioè "cosciente", dell'individuo. Il carattere fantastico dell'opera poetica si era rivelato a Muratori – si legge nel suo trattato – quando gli capitò di sognare dei versi latini che il mattino, al risveglio, fu in grado di ricordare e annotare, quando era già da molti anni, precisa, che non gli capitava di scriverne. Di un fenomeno analogo, qualche anno prima, nel 1713, aveva fatto esperienza il grande violinista istriano Giuseppe Tartini: il suo capolavoro, la sonata conosciuta con il titolo *Il trillo del diavolo*, gli sarebbe stato suggerito

¹ Il tema della presente Memoria si era fatto avanti anni fa nella «scheda» *La poesia, un sogno in presenza della ragione*, da me redatta per il vol. *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, a cura di C. Segre e C. Martignoni, IV, Milano, Bruno Mondadori, 2001, 252-253. La bibliografia sull'argomento è, superfluo sottolinearlo, sterminata: tra i riferimenti più recenti si potranno però almeno citare F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, e, anche per la ricchezza dell'apparato illustrativo, M. Bettini, *Viaggio nella terra dei sogni*, Bologna, il Mulino, 2017 (cui si rinvia per gli opportuni approfondimenti).

dal diavolo che gli apparve in sogno mentre era rinchiuso nella cella di un convento ad Assisi. Il tema si era affacciato anche nella trattazione letteraria della meno inquieta Arcadia: uno dei primi teorici del nuovo orientamento culturale, il gesuita milanese Tommaso Ceva, nella biografia del poeta Francesco de Lemene, a stampa in prima edizione nel 1706 e poi riedita nel 1718, era giunto a definire la poesia, e «massimamente la lirica, *un sogno che si fa in presenza della ragione*».

Definizione che era sicuramente presente a Metastasio, al quale torniamo per sottolineare il verbo che campeggia nell'incipit, quel *finco* che è da interpretare nel senso etimologico, del latino *fungere* nel senso di *plasmare, creare*. Lo stesso senso che ci mette innanzi, per far subito un nome che molti avranno già associato a questo percorso, il Leopardi dell'*Infinito*: «io nel pensier *mi finco*», con la sua decisiva centralità topografica (è il settimo dei quindici versi dell'idillio) e l'altrettanto decisiva affermazione del compimento di un miracolo tutto interiore e assolutamente non condivisibile né replicabile, nella sua assoluta individualità (come ci fa riflettere il senso di quell'altrimenti superfluo dativo, «*mi finco*», associato all'esibizione dell'*io* che apre l'endecasillabo).

La rappresentazione dell'infinito, impossibile dunque per via concreta, viene da Leopardi realizzata attraverso un processo di creazione "interna". Con un apparentamento evidente, per sottolineare come già Metastasio avesse visto lontano usando quel verbo, al sogno o, più propriamente, alla *visione*, che comporta un identico stato di grazia (il che vale anche per il suo reciproco negativo, il *delirio*, che ci consente di vivere drammi che ci restituiscono illesi al risveglio: illesi, anche se magari non senza conseguenze). Si veda ora la *Fig. 1*, che è del 1896. L'autore è il pressoché sconosciuto Luis D'Aghe, specializzato in fotografie parapsicologiche. Nella traccia autografa sottostante, viene sinteticamente spiegato che il fotografo aveva collocato una lastra sopra la fronte di sua moglie, mentre dormiva, e che la lastra sarebbe stata "impressionata" dall'immagine di un'aquila, che infatti (non senza fatica) riusciamo a distinguere nella riproduzione. Per il poco di credito che ci sentiamo di attribuirgli, incontestabile resta il fatto che sia stata *creata* un'immagine. E, dato che siamo in tema di anniversari, sarà da ricordare che giusto un decennio prima, nel 1886, un personaggio ben più celebre, il romanziere Robert Louis Stevenson, aveva per sua diretta testimonianza ricevuto «in sogno» il soggetto del suo racconto più noto e fortunato, *Il Dottor Jekyll e Mr Hyde*.



Fig. 1.

Superfluo ricordare come la dimensione conoscitiva del sogno, del resto, già nell'antichità – dalla Bibbia ad Artemidoro – si fosse presentata come dato decisivo dell'evoluzione della civiltà. Man mano intrecciandosi con le speranze e le paure proprie di ogni epoca, ibridandosi con gli apporti della superstizione e della medicina e arrancando tra inevitabili fanatismi e faticose spinte verso la razionalità.

La Fig. 2 ci ricorda come, per tenerci al nostro percorso, il legame degli incubi (i «brutti sogni» di ogni infanzia) con le letture che precedono il sonno sia sempre stato avvertito. E non sarà un caso che proprio Stevenson abbia messo in rilievo nei suoi diari la presenza affascinante e ossessiva, nel corso di un'infanzia prepotentemente segnata dall'isolamento e dalla malattia polmonare, di Cunnie, la governante che con i suoi racconti lo conduceva in mondi fantastici drammatizzando episodi della Bibbia e del *Viaggio del pellegrino* di Bunyan. Queste le sue parole:

La cronaca della mia malattia è narrata dalle terribili, lunghe notti durante le quali giacevo sveglio, afflitto da una tosse lancinante, senza tregua, mentre invocavo dal fondo del mio corpicino squassato l'avvento del sonno o del mattino... Quando torno col pensiero a quelle notti, ricordo con gratitudine l'affetto instancabile che mi dimostrava la mia buona governante, e con esso la capacità di soffrire con me. Altre scene notturne, connesse con la mia malattia, mi ricordano gli accessi di delirio che mi svegliavano improvvisamente dal torpore febbricitante gettandomi in un terrore tale, quale non ho mai più provato in tutta la vita. Allora mio padre saliva in camera e si sedeva sulla sponda del letto, fingendo di conversare con la guardia, il cocchiere e il taverniere.

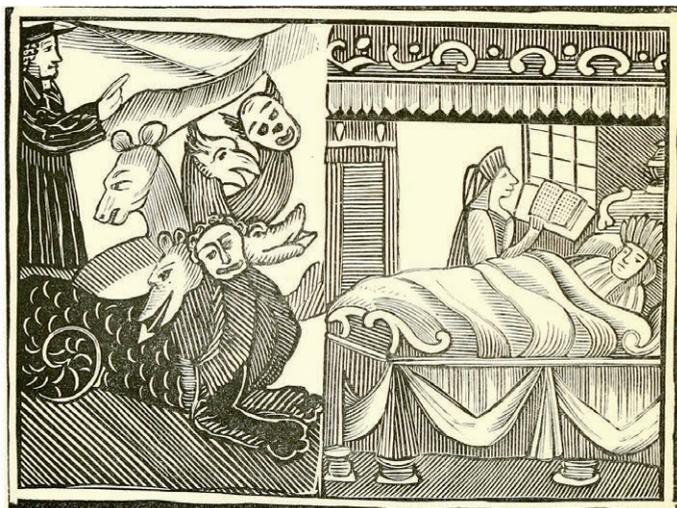


Fig. 2.

Anni dopo, a Edinburgo, nello stesso ruolo subentrerà la madre, formidabile lettrice di Shakespeare e soprattutto – potremmo aspettarci altro? – del *Macbeth*.² Un'altra madre lettrice l'aveva avuta, qualche decennio prima, il piccolo Dostoevskij, e a lui toccavano, particolare non secondario nel nostro percorso, i romanzi gotici di Ann Radcliffe: nel sonno che seguiva, ci racconta il futuro autore di *Delitto e castigo*, il

² R.L. Stevenson, *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di A. Brillì, Milano, Mondadori, 1982, XLIII-XLIV.

delirio era assicurato, «come per la febbre».³ Innumerevoli, certo, le piste che stiamo aprendo: ma se ne osserva il dipanarsi nella certezza di aver sfiorato qualche snodo decisivo della frattura che stava separando l'universo delle certezze da quello, gremito di dubbi e di ansie, che è anche il nostro. Evidente come ancora qui possa riaffacciarsi il nome di Leopardi, questa volta con qualche riflessione del saggio *Sopra gli errori popolari degli antichi* che potrebbe prestarsi come perfetto commento alla nostra xilografia: «Il tempo del sonno e del silenzio», annotava Leopardi dopo aver menzionato l'esperienza diffusa dei terrori suscitati dai racconti delle balie,

è stato sempre il più propizio a risvegliare le chimeriche idee di fantasmi e di visioni, che quasi ogni uomo ha succhiato col latte. Si tace, e si è solo, si è nelle tenebre; ecco i timori panici in folla, ecco i palpiti, ecco i sudori angosciosi, l'orecchio in aria per spiare ogni rumore, i sospetti, e talvolta ancora le visioni immaginarie.⁴

Anche la trattatistica del Settecento aveva osservato con interesse questi temi, che man mano confermeranno nel sogno – come ci ha illustrato Albert Béguin – una diversa forma di conoscenza, alternativa al reale.⁵ In questo frangente storico la parte decisiva è quella del saggio di Edmund Burke *Sul bello e sul sublime* (1756), che teorizza per la prima volta lo stupore (*astonishment*) come canone fondamentale di un'estetica tesa a valorizzare al massimo le passioni: «lo stupore», scrive Burke, «è lo stato d'animo nel quale ogni movimento è sospeso, con qualche presenza (*some degree*) di orrore». L'orrore: ma un orrore cui consentiamo come spettatori deliziati (*delightful horror*), ed è quello che avvertiamo nelle vibrazioni inquietanti di un paesaggio, nell'inconoscibilità della notte, nelle dimensioni colossali e prostranti di un edificio o di una statua, e nella stessa moltiplicazione senza fine di oggetti in prospettiva: perché, collocando al centro della sua teoria il senso della vista, anche dell'infinito parla Burke, quando offre un amplissimo regesto di «elementi prefabbricati» funzionali a quella che è stata giu-

³ F. Dostoevskij, *Il giocatore*, a cura di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2016⁴, 25.

⁴ G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, II, Milano, Mondadori, 1968⁵, 283-284.

⁵ A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, il Saggiatore, 2003 (la prima ed. francese è del 1939).

stamente definita «una specie di stenografia emozionale».⁶ Il sogno, l'incubo, il delirio cominciano a essere così identificati come una ricchissima riserva di caccia. Ed è proprio il romanzo, genere di onnivora rapacità, e tra Sette e Ottocento esposto a metamorfosi decisive, a cogliere per primo le nuove possibilità offerte da questa formidabile ibridazione tra *fictio* e *inventio*: e – nemmeno è il caso di sottolinearlo – gran parte degli autori che rispondono all'appello sono degli strepitosi sognatori. Horace Walpole, che con il suo *Castello di Otranto*, nel 1764, si fa capostipite del genere, pochi mesi dopo quell'esordio in pubblico confidava a un corrispondente che le visioni «sono sempre state il suo pascolo», per aggiungere che «non si dà saggezza comparabile a quella che è in grado di scambiare ciò che chiamiamo le realtà della vita (*the realities of life*) con i sogni».⁷ Occorre aggiungere che anche il soggetto del *Castello di Otranto* era stato ispirato da un sogno?⁸

Ibridazioni, si è detto. A cascata. Cursoriamente, annotiamo almeno come la prima documentazione relativa al sogno di Tartini per il *Trillo del diavolo* ci venga da uno scienziato, l'astronomo francese Joseph-Jérôme de Lalande, che viaggiò in Italia tra 1765 e '66 ed ebbe modo di raccogliere la testimonianza diretta del musicista: «Provai tanto *stupore*», sono le parole di Tartini – e a questo punto avremmo anche potuto indovinarle –, «che rimasi *senza fiato*». Ma ancora più singolare è il corto circuito che questa nuova *Weltanschauung* produce tra tensioni storiograficamente opposte e inconciliabili, classicismo-neoclassicismo e romanticismo. Un caso esemplare ci è offerto dall'autore del quadro che sintetizza l'iconografia del sogno romantico (*Fig. 3*). Vi compare una figura scimmiesca, un coboldo o un elfo, che posa sul ventre di una fanciulla dormiente, lasciandola evidentemente «senza fiato». E dorme in una posizione tutt'altro che comoda: il suo non è propria-

⁶ Da G. Capone, «*What do I see?...*». *Un paradigma nel romanzo gotico*, Spicilegio moderno. Letteratura lingue idee, 10 (1978), 96-114 (alla p. 100). Il saggio rende giustizia alla diffusa fortuna di Burke nel corso della prima fase dell'affermazione del *gothic novel*, tra *Il Castello di Otranto* e *Frankenstein* (l'intuizione di queste correlazioni spetterebbe a uno studioso danese, Jørgen Andersen, nel 1952: cfr. la premessa di M. Praz a H. Walpole, *Il Castello di Otranto*, Milano, Rizzoli, 1984², 10).

⁷ H. Walpole, *Correspondence*, ed. by W. S. Lewis, Yale University Press, New Haven, X, 1941, 192.

⁸ Cfr. l'introduzione di M. Praz a M. Shelley, *Frankenstein*, Milano, Rizzoli, 1975, 14.

mente un sogno, ma – come appunto il nascente romanticismo pretende – un incubo, come dichiarano i colori cupi della tavolozza e lo sfondo tutto occupato dal pesante drappo da cui si affaccia, sinistra, la testa di un cavallo dagli occhi spiritati.



Fig. 3.

Il quadro, ora all'Institute of Arts di Detroit (altre varianti sono a Francoforte, a Zurigo e a Londra), venne dipinto a Londra nel 1782, e subito presentato alla Royal Academy, come poteva consentire l'eccezionalità del *cursus honorum* dell'autore. Johann Heinrich Füssli era infatti una figura intellettuale di prima levatura, inconfondibile con la preparazione media degli altri pittori dell'epoca. Era nato a Zurigo nel 1741; la prima fase della sua notorietà è legata alla divulgazione dell'opera di Winckelmann, del quale tradusse in inglese la *Teoria dell'arte antica*; lasciata la Svizzera all'inizio degli anni Sessanta, visse a lungo in Germania e in Italia (dove lo affascinò, con la stupefacente grandezza delle antichità romane, il titanismo della pittura di Michelangelo), per approdare definitivamente in Inghilterra. Qui divenne il più affermato tra gli illustratori di Shakespeare. E anche questo quadro, del quale Füssli non volle fornire chiavi di lettura, parrebbe rinviare a Shakespeare: precisamente al passaggio di *Romeo e Giulietta* (I, 4) dove Mercuzio rievoca «Queen Mab», la strega che «galoppa di notte in notte attraverso il cervello degli amanti». Ma potremmo percorrere un'altra strada: in inglese

incubo si dice, come è noto, *nightmare* (questo anche il titolo che l'autore impose al quadro). Il termine, informa l'*Oxford Etymology Dictionary*, composto da *night* più *mare*, è attestato dal Trecento per designare «an evil female spirit afflicting men (or horses) in their sleep with a feeling of suffocation»; solo dal 1829 viene registrato nel senso di «any bad dream». E però *mare*, lo spiritello che causa incubi e senso di soffocamento, è anche la femmina del cavallo di razza (*meare* in old english, *myre* in sassone); e, nel senso di *incubo*, il termine ha parentele nel celtico e nelle lingue slave (si veda anche il francese *cauchemar* per “incubo”, con il primo elemento dall'antico francese *caucher*, “scarpinare”). Il cavallo, dunque, veicolo dell'incubo o suo corrispettivo simbolico, e per questa via apparentato alla pazzia, come riflette l'italiano popolare «matto come un cavallo», o come allude cifratamente qualche nota incisione di Dürer.⁹ Ne segnalo la presenza, perché non mi sembra sia stata mai assunta agli atti, nella famosa lettera di Torquato Tasso a Maurizio Catalano del 30 dicembre 1585, dove il poeta, nella stessa condizione di recluso che sarà poi di Tartini, racconta della propria instabilità mentale, e di come la notte lo assalissero «ombre» e «strepiti spaventosi», al punto che «dormendo, m'è paruto che mi si butti un cavallo addosso». Di fatto, l'incomoda posizione della fanciulla nella tela di Füssli farà scuola, per identificarsi appunto con la rappresentazione per eccellenza dell'incubo: la riprenderanno, per far solo qualche esempio, il danese Nicolai Abraham Abilgaard nel suo *Incubo* (1800), al Sorø Art Museum, in Danimarca, e, dopo Daumier (il disegno del 1856, ora all'Albertina di Vienna), i francesi Paul Delaroche (*Jeune fille dans une vasque*, 1865) e Eugène Thivier (*Le cauchemar*, 1894), fino alla volgarizzazione dei libri illustrati e, più di recente, alla nota pubblicità di un digestivo (Brioschi, 2011).

Ma Füssli resta Füssli. Anche nei dettagli: il tavolino che si scorge sulla sinistra, per esempio, se ben osservato lascia distinguere qualche suppellettile, e tra queste una fiala. Il contenuto è ipotesi nostra: ma è probabile si tratti di qualche oppiaceo, in ragione della sua virtù ipnoinducente. Sappiamo da un amico di Füssli che il pittore teorizzava la creazione di incubi non per autogenesi, ma per induzione. Come Dryden, informa

⁹ Ma con possibili emergenze anche nella cultura orientale, se «un cavallo di razza, nero come la notte, che aveva davanti a sé una mangiatoia di cristallo» figura tra le visioni oniriche prodotte dall'azione di Satana nella *Storia del terzo derviscio* delle *Mille e una notte*.

appunto quest'amico – buon conoscitore di analoghe strategie –, Füssli abbondava a cena di diete a base di carne cruda: ma conosceva bene gli effetti dell'oppio.¹⁰ Curioso (ma ci si starà ormai annoiando di tante coincidenze) che l'amico, Thomas de Quincey, della sua singolare intimità con Füssli desse conto appunto nel capitolo delle *Confessioni di un oppioman*e in cui descrive un proprio sogno, avvenuto qualche tempo prima:

Molti anni fa, mentre guardavo le *Antichità di Roma* del Piranesi, il Coleridge, che mi era accanto, mi descrisse una serie di tavole di quell'artista, chiamate *Sogni*, che rappresentavano le visioni da lui avute nel delirio della febbre. Alcune di esse (descrivo a memoria secondo il racconto del Coleridge) mostrano delle vaste sale gotiche: sul pavimento si vede ogni sorta di congegni e macchinari, ruote, cavi, pulegge, leve, catapulte ecc., che danno l'idea di una enorme forza impiegata per vincere una resistenza. Si vede una scala che corre lungo i muri, e su di essa sale faticosamente, a tentoni, lo stesso Piranesi: seguite la scala un po' più su e vedete che termina improvvisamente, senza un parapetto, in modo che chi ne abbia raggiunto l'estremità, con un altro passo non può che precipitare giù nel vuoto.

Il nome di Piranesi era circolato a lungo nella narrativa gotica: le sue *Prigioni*, come i *Sogni* citati qui, uniformati nel termine generico di *Capricci*, avevano affascinato tanto lo Walpole del *Castello di Otranto* quanto il Beckford di *Vathek*, ed entrambi gli autori si erano richiamati a lui in importanti scritti diaristici: Walpole negli *Aneddoti sulla pittura inglese*, del 1771, Beckford nei suoi *Sogni* (*Dreams, Walking Thoughts and Incidents*), del 1783, dove l'ossessione per la moltiplicazione di quelle moli sovrumane reggeva il paragone con la vertigine dei monti della Renania, che lo folgorarono in un viaggio verso Bonn, e con gli abissi di crudeltà intravisti a Venezia nel carcere dei Piombi.¹¹ Ma curioso (ancora!) resta il fatto che, in questo segmento decisivo, i sogni dei nostri protagonisti volgano tutti alla dimensione creativa dell'architettura: «... lo splendore dei miei sogni consisteva per lo più in architetture», sono le parole con cui de Quincey conclude il suo racconto, «e vedevo una tal pompa di città e palazzi qual mai si vide da occhio desto, se non tra le nuvole».

¹⁰ Th. de Quincey, *Confessioni di un oppioman*e, a c. di F. Donini, Torino, Einaudi, 1973, 89 (alle pp. 87-88 le citazioni che seguono).

¹¹ Capone, «*What do I see?...*». *Un paradigma nel romanzo gotico*, 98-99; Praz, premessa a Walpole, *Il Castello di Otranto*, 12-13.

L'architettura più celebre mai intravista tra le nuvole, e al tempo stesso il sogno più famoso della letteratura europea, si legano proprio al nome di Coleridge, e a un periodo in cui il futuro astro del romanticismo inglese, allora venticinquenne, non aveva ancora incontrato de Quincey e le sue suggestive malizie. Nell'ottobre del 1797 Coleridge si trovava in un sobborgo poco lontano da Londra, tra Porlock e Linton. Dopo aver ingerito due grani d'oppio per calmare le fitte lancinanti della dissenteria, si appisolò sulla lettura dell'antica cronaca di un viaggio in Cina (un testo prossimo al nostro *Milione*), e nel sogno «ricevette» il frammento di un poema, *Kubla Khan*, poco più di cinquanta versi «rimati e irregolari, di prosodia squisita». Le notizie di cui disponiamo furono raccolte dalla voce di Coleridge da George Byron, nel 1816, quando Coleridge si risolse a pubblicare il poemetto, ma per la ricostruzione dei fatti ci affidiamo alla penna di uno dei massimi specialisti del tema del sogno e delle sue innumerevoli epifanie, Jorge Luis Borges, e al suo saggio *Il sogno di Coleridge* (1951):

Una indisposizione lo obbligò a prendere un sonnifero; il sonno lo vinse poco dopo la lettura di un passo di Purchas, che narra l'edificazione di un palazzo da parte di Kublai Khan, l'imperatore la cui fama occidentale fu innalzata da Marco Polo. Nel sogno di Coleridge, il testo casualmente letto prese a germinare e a moltiplicarsi; l'uomo che dormiva intuì una serie di immagini visuali e simultaneamente di parole che le manifestavano; di lì a qualche ora si svegliò con la certezza di aver composto, o ricevuto in dono, un poema di forse trecento versi. Li ricordava con singolare nitidezza e poté trascrivere il frammento che rimane nelle sue opere. Una visita inattesa lo interruppe e gli fu impossibile, in seguito, ricordare il resto. «Scoprii, con non lieve sorpresa e mortificazione», racconta Coleridge «che sebbene ritenessi in modo vago la forma generale della visione, tutto il rimanente, tranne otto o dieci versi isolati, era sparito come le immagini sulla superficie di un fiume nel quale si getta una pietra, ma, ahimè, senza la successiva ricostituzione di quelle». Swinburne giudicò che quanto era stato salvato era il più alto esempio della musica dell'inglese e che l'uomo capace di analizzarlo avrebbe potuto (la metafora è di John Keats) sciogliere i fili di un arcobaleno. Le traduzioni o compendi di poemi la cui virtù fondamentale è la musica sono vani e possono riuscire dannosi; basti ricordare, per ora, che a Coleridge fu concessa, in sogno, una pagina di indiscusso splendore.¹²

¹² J.L. Borges, *Il sogno di Coleridge*, in *Altre inquisizioni*, a c. di F.R. Amaya,

Il manoscritto autografo (il cosiddetto Crewe Manuscript, dal 1962 al British Museum: gli studi più recenti dubitano però si tratti dell'originale del 1797) documenterebbe il repentino cambio di ductus in corrispondenza dell'interruzione; ma basta aver avvicinato una volta i primi versi di *Kubla Khan* per rendersi conto della veridicità della narrazione, di come cioè difficilmente un testo di tale bellezza possa essere nato altrimenti che come un dono degli dèi (Fig. 4).

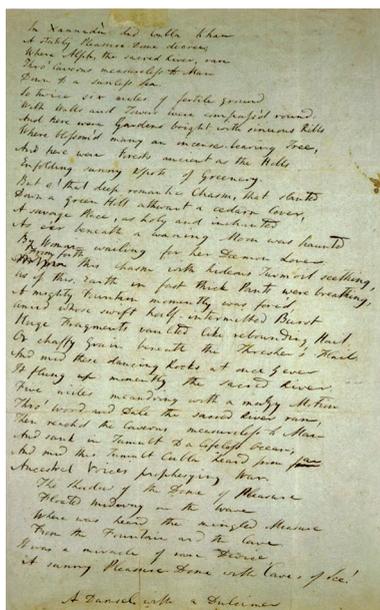


Fig. 4.

E veniamo finalmente a *Frankenstein*. La cronologia della vicenda discende dal caso appena descritto in primo luogo per la presenza decisiva di Byron. Fu lui, il 10 aprile 1816, dopo che Coleridge gli recitò quei versi, composti vent'anni prima, nella sua casa di Piccadilly, a convincerlo a pubblicarli. Ciò che avvenne entro il 25 maggio, presso l'edi-

trad. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 2000 (non mi rassegnò a credere che Borges abbia scritto «otto o dieci righe isolate» in luogo di *versi*, ed emendo di conseguenza la traduzione). Dalle pp. 24-27 le cit. che seguiranno, e da qui anche il cenno che precede alla «prosodia squisita» (p. 23).

tore londinese Murray, in una smilza *plaque* dove *Kubla Khan, or a Vision in a Dream* (questo il titolo attribuitogli dall'autore) era accompagnato dagli altrettanto inediti *Christabel* e *The Pains of Sleep*. Ma Byron non poté vedere il frutto dei suoi sforzi, perché il 25 aprile era partito per il continente, lasciando l'Inghilterra per sempre.

La prima tappa del viaggio fu Waterloo, in Belgio. Costeggiando il Reno, volse verso Ginevra, e sulle rive del Lemano, nell'elegante sobborgo ginevrino di Coligny, prese alloggio nella bella villa Diodati (*Fig. 5*), che aveva fama di aver ospitato Milton.¹³



Fig. 5.

Abitò la villa fino alla partenza per l'Italia, in ottobre: dall'Italia avrebbe poi raggiunto la Grecia per morire – sublime apoteosi dell'eroe romantico – da soldato volontario nella lotta contro la dominazio-

¹³ W.S. Clark, *Milton and the Villa Diodati*, *Review of English Studies*, 11 (1935), 51-57. E si ricordi che come esergo per *Frankenstein* Mary Shelley scelse proprio un passo di *Paradise Lost* (che sarà anche, con le *Vite* di Plutarco e il *Werther*, tra le letture del «mostro» nel suo percorso d'istruzione).

ne turca a Missolongi, il 19 aprile 1824. Villa Diodati fu dunque per qualche mese il *foyer* intellettuale d'Europa. Con Byron vi alloggiava anche il suo medico personale, l'italo-scozzese John Polidori; poco lontano, a Montalègre, soggiornavano Percy Bysshe Shelley e la moglie Mary, e a Coppet aveva casa Madame de Staël. Ci è noto che quella fu un'estate singolarmente fredda e piovosa (il 1816 passò alle cronache come «l'anno senza estate»), e ovviamente il clima del lago dovette acuire non poco l'insofferenza della comitiva inglese per le tante occasioni mancate. Solo l'ultima settimana di giugno, dal 22 al 1° luglio, Byron e Shelley poterono così tentare il periplo del lago di Ginevra.¹⁴ Fu in uno dei giorni immediatamente precedenti che il fatto accadde. Ne abbiamo rendiconti diversi, con dettagli in qualche punto divergenti. La prima testimonianza è quella della stessa protagonista, Mary Shelley, che a conclusione della breve prefazione a *Frankenstein* ricorda genericamente il tempo «freddo e piovoso» di quell'estate e i passatempi che alleggerivano la necessità di rimanere chiusi in casa:

La sera ci raccoglievamo attorno ad un gran fuoco di legna e ci divertivamo a leggere storie tedesche di fantasmi, che ci erano capitate per caso fra le mani. Queste letture destarono in noi un burlesco desiderio di emulazione. Due altri amici (una storia dei quali riuscirebbe al pubblico di gran lunga più gradita di tutto quello che io potrò mai dare alle stampe) ed io decidemmo di scrivere ognuno un racconto che si fondasse su qualche evento soprannaturale.

Sarà però in una prefazione successiva, all'edizione del 1831, che la Shelley metterà meglio a fuoco il ruolo del libro letto in comune, *Fantasmagoriana, ou recueil d'histoires, d'apparitions, de spectres, revenans, fantômes, etc.*, che, pubblicata in francese a Parigi nel 1812, antologizzava otto racconti tedeschi di genere gotico. Dalla sintetica puntualizzazione emerge la convergenza di gusto con il gotico inglese, tanto più che il secondo dei racconti antologizzati, *Portraits de famille*, è in buona parte debitore del *Castello di Otranto* di Walpole (il primo cui accenna la scrittrice è *La morte fiancée*, noto in Italia nelle volgarizzazioni successive come *La sposa cadavere*):

¹⁴ Praz, introduzione a Shelley, *Frankenstein*, 13.

C'era la *Storia dell'amante infedele*: questi, proprio quando pensava di abbracciare la sposa, alla quale si era legato con il giuramento, si ritrovava fra le braccia il pallido fantasma di colei che aveva abbandonato. C'era la storia del peccatore, capostipite della propria famiglia, tristemente condannato a dover dare il bacio della morte a tutti i figli più giovani della sua casata maledetta, proprio quando questi raggiungevano l'età delle speranze. La sua figura, un'ombra gigantesca, completamente rivestita dell'armatura, come il fantasma di *Amleto*, ma con la visiera alzata, la si vedeva avanzare lentamente a mezzanotte, alla luce incerta della luna, lungo un fosco viale. La figura si perdeva poi sotto l'ombra delle mura del castello, ma subito dopo un cancello si apriva, si udiva un passo, la porta della camera si schiudeva e il fantasma avanzava verso il giaciglio delle gioinezze in boccio, abbandonate a un sonno profondo. Un dolore eterno opprimeva il suo volto mentre si chinava a baciare la fronte dei ragazzi, che da quell'attimo appassivano come fiori dallo stelo reciso. Da allora non mi è più capitato di rileggere queste storie, ma tutti gli episodi sono così freschi e nitidi nella mia mente come se li avessi letti appena ieri.

In realtà Mary, pur rendendo perfettamente il clima di tensione che si doveva respirare nella villa, è ancora reticente sul punto che più ci interessa, quello del sogno e della «visione». Qui ci soccorre almeno in parte il medico presente agli eventi, John Polidori. Era del resto stato il primo a rendere pubblico l'accaduto, inviando a distanza di qualche mese una corrispondenza a una rivista di Londra sul viaggio di Byron, soggetto che, come tutto quanto riguardava il poeta, suscitava grande curiosità presso il pubblico inglese. La breve nota derivava da quanto Polidori andava annotando nel suo diario di viaggio (che verrà reso noto per la prima volta nel 1911 dal nipote):

Sembra che una sera Lord B., il signor P.B. Shelly [sic], le due signore e il gentiluomo cui si alludeva prima, dopo aver compulsato un'opera tedesca intitolata *Phantasmagoriana*, cominciarono a raccontare storie di fantasmi; ma quando sua signoria ebbe recitato l'inizio della *Christabel*, allora inedita, il tutto s'impossessò a tal punto della mente del signor Shelly che questi si levò d'un colpo e corse via dalla stanza. Il medico e Lord Byron lo seguirono, e lo scoprirono riverso contro un caminetto, col sudore freddo che gli scendeva a gocce sul viso. [...] quando indagarono le cause del suo allarmarsi, scoprirono che, poiché la sua immaginazione selvaggia gli aveva raffigurato degli occhi sul seno di una delle signore (cosa che si diceva di una dama delle sue parti), era stato obbligato a lasciare la stanza per distruggere quell'immagine. Venne poi proposto, durante la conversazione, che ognuno dei presenti

scrivesse una storia centrata su una qualche potenza soprannaturale, cosa di cui si incaricarono Lord B., il medico e la signorina M.W. Godwin.¹⁵

Si trattò dunque di ingaggiare una sorta di competizione, ci chiarisce Polidori quasi con le stesse parole della Shelley della prima prefazione: «un racconto che si fondasse su qualche evento soprannaturale»; il cenno, nella stessa prefazione, a «una storia» che «riuscirebbe al pubblico di gran lunga più gradita» di quella di pugno della Shelley, rinvia all'altro «incubo» che si materializzò in Villa Diodati, frutto della stessa gara, cioè il frammento *Il vampiro*, di mano dello stesso Polidori (ma su ispirazione diretta di Byron).¹⁶ Nella testimonianza del medico, si noti il rilievo che assume la recita dell'inizio della ballata *Christabel* di Coleridge, «allora inedita» perché Polidori ne ignorava la recente pubblicazione, nello stesso volumetto – come s'è visto – in cui compariva per la prima volta *Kubla Khan*: che è quanto basta per confermarci quanto e come Coleridge fosse presente a quella partita. Da giudicare a sé invece l'atteggiamento angosciato di Shelley, conferma di una condizione patologica che lo segnerà per il poco tempo che ancora gli rimaneva da vivere. Ricordiamo infatti che sarebbe morto prima di Byron, nel luglio del '22, al largo di Lerici, durante un'escursione con pessimo tempo, cui il barcaiolo che pilotava l'*Ariele* (il nome, discendendo dritto dalla *Tempesta*, suonava tutt'altro che augurale: e si noti come l'ombra di Shakespeare si allunghi su tutti i nostri protagonisti) avrebbe voluto sottrarsi. Aveva appena trent'anni. Per inciso, come ci mostra la tela di Louis-Édouard Fournier (*Fig. 6*), realizzata su disegni presi dal vero, il corpo approdò una decina di giorni dopo il naufragio sulla spiaggia di Viareggio, dove venne subito bruciato perché le autorità locali, dato lo stato di decomposizione e il conseguente rischio di epidemie, ne avrebbero altrimenti ordinato il sequestro. Per desiderio della moglie, sul rogo furono versati incensi e olii aromatici, procurati dallo stesso Byron (lo si riconosce nel quadro, col fazzoletto al collo), come avveniva per gli eroi dell'antichità: le esequie che Achille volle per

¹⁵ *Extract of a Letter from Geneva, with Anecdotes of Lord Byron, & C., The New Monthly Magazine*, XI, 63 (1° aprile 1819), 193-195.

¹⁶ Il punto è chiarito da A. Brillì nella nota che correda l'ed. a sua cura: i J. W. Polidori, *Il vampiro*, Genova, il melangolo, 1984, 70-71.

l'amico fraterno Patroclo (*Iliade*, XXIII), o il funerale di Miseno nel sesto libro dell'*Eneide*. Tema che ancora una volta ci ammonisce a guardare con circospezione alla vecchia tesi che vuole nel romanticismo la rottura definitiva con i grandi modelli e simboli della classicità. Il cuore di Shelley, che pare non venisse consumato dalla pira, fu sottratto alle fiamme e consegnato in una scatola di legno alla moglie, che lo conservò fino alla morte (niente di strano, se ricordiamo che Mary e Percy si erano giurati amore eterno sulla tomba della madre di lei, nel cimitero londinese di Saint Pancras).¹⁷



Fig. 6.

Tornando a Villa Diodati, alla conferma dell'atmosfera di quel giugno piovoso, carica di tensioni al limite del sopportabile, si può aggiungere qualche dettaglio forse non meno essenziale. Dopo Burton R. Pollin, è stato soprattutto Mario Praz a insistere sulla possibilità che gli inglesi di Coligny fossero al corrente dei tentativi realizzati da Jacques de Vaucanson per la creazione di un uomo artificiale: tre dei suoi celebri automi erano stati esposti in tutta Europa, Londra compresa, nel 1742; e due anni dopo, ad accogliere la sua dettagliatissima *Dissertation sur un homme artificiel* era nientemeno che l'Accademia delle Scienze di Rouen. Alla sua attività si era interessato Luigi XV, e

¹⁷ W. St. Clair, *The Godwins and the Shelleys. The Biography of a Family*, London, Faber & Faber, 1989, 358.

uno dei maggiori filosofi del secolo, Julien de La Mettrie, nel suo *L'homme machine* (1746) l'aveva esortato a fabbricare «un essere parlante», una macchina-uomo «che non può più essere considerata impossibile, soprattutto tra le mani di un moderno Prometeo»: occorre ricordare che il sottotitolo di *Frankenstein* è proprio *The modern Prometheus?* Il sogno dell'uomo artificiale – l'*Homunculus* del Faust di Goethe – aveva contagiato anche lo scienziato inglese Erasmus Darwin (nonno del più famoso teorico dell'evoluzionismo): e anche dei suoi esperimenti, che prevedevano – elemento decisivo per lo sviluppo del *plot* romanzesco – la galvanizzazione come principio di induzione della vita, sappiamo che si discusse a lungo quell'estate sulle rive del lago di Ginevra.¹⁸ Su queste basi, s'intende bene, però, che il sogno di *Frankenstein* mettesse radici in regioni ben diverse dal dono degli dèi che era toccato in sorte a Coleridge. La frattura tra il Sette e l'Ottocento, con le rivoluzioni epocali, le guerre e le carestie che travolsero l'Europa e le sue precarie certezze, è rappresentata al meglio nella serie di incisioni che il massimo artista spagnolo dell'epoca, Francisco Goya, battezzò con il titolo piranesiano di *Caprichos* (la serie venne realizzata nello stesso 1797 di *Kubla Khan*). L'uomo che si abbatte, prostrato, sulla superficie di un tavolo (o di un blocco di marmo), mentre sinistri uccelli notturni e creature ghignanti ingombrano la notte alle sue spalle, è l'uomo che ha dimesso la sua fede nella ragione e nel percorso felice della storia: «Il sonno della ragione genera mostri», recita la dicitura in primo piano (*Fig. 7*), e non potremmo trovare glossa migliore al sogno da cui si generò *Frankenstein*, così come ce lo racconta l'autrice stessa in una pagina di diario, questa volta meno evasiva di quanto si fosse concessa nelle prefazioni. Mary è a letto, come in trance, e vede materializzarsi qualcosa, accanto allo scienziato nella cui mente si sommano le intuizioni di Vaucanson e di Darwin:

Vedevo – a occhi chiusi ma con una percezione mentale acuta – il pallido studioso di arti profane inginocchiato accanto alla “cosa” che aveva messo insieme. Vedevo l'orrenda sagoma di un uomo sdraiato, e poi, all'entrata in funzione di un qualche potente macchinario, la vedevo

¹⁸ B.R. Pollin, *Philosophical and literary sources of «Frankenstein»*, *Comparative Literature*, XVII, 2 (1966), 97-108; Praz, introduzione a M. Shelley, *Frankenstein*, 7-19.

mostrare segni di vita e muoversi di un movimento impacciato, quasi vitale [...]. Ecco che l'orrenda "cosa" è in piedi accanto al letto, apre le cortine e lo guarda con occhi gialli, acquosi ma pieni di domande.¹⁹



Fig. 7.

Ci può bastare, per chiudere il cerchio. E ci può bastare, quella «gara di incubi», anche come saldo del debito che gli eletti di Cologny dovettero riconoscere nei confronti del lontano maestro di *Kubla Khan*, debito che da lì in poi si rinnovò a lungo nella vicenda della creazione letteraria, ogni volta adattandosi al volgere delle ère e ai mutamenti di prospettiva che di necessità si imponevano. Così, a distanze siderali dall'evento di Porlock, negli Stati Uniti di fine Ottocento, poté capitare che uno scrittore di genio, Ambrose Bierce, adeguasse la sua riconoscenza per il maestro alle esigenze di un mondo dove anche ai sogni era ormai richiesto di trasformarsi in una risorsa economica:

Ho la convinzione che il Dono dei Sogni sia una notevole risorsa letteraria, e che se grazie a un'arte oggi sconosciuta potessimo catturare e fissare e farci servire dalle inafferrabili illusioni che questo ci fornisce,

¹⁹ Riprendo la pagina da A. Bernard, *L'incubo di Mary: «L'orrenda cosa è qui, accanto al mio letto»*, Corriere della Sera, 27 agosto 2004, 29.

avremmo una letteratura «più che buona». In cattività e addomesticato, il dono potrebbe senza dubbio esser migliorato a meraviglia, come gli animali allevati per aiutare l'uomo acquisiscono nuova potenza e capacità. Addomesticando i sogni raddoppiremmo le nostre ore lavorative, mentre il nostro più fruttifero lavoro verrebbe prodotto durante il sonno. Anche come stanno le cose, il Mondo del Sogno è provincia tributaria, come testimonia *Kubla Khan*.²⁰

Ma, sottratto il sogno di Coleridge a questi condizionamenti, restiamo convinti che la conclusione migliore sia da affidare ancora a chi meglio di chiunque ha saputo riflettere sui sorprendenti scambi tra la realtà e la finzione, e che aveva intravisto, in *Kubla Khan* e nelle sue innumerevoli diramazioni, insieme l'apoteosi del Caso e il senso dell'esistenza di un Ordine supremo, che tanto più ci affascina quanto più ci resta sconosciuto. Restituiamo così, per chiudere, la parola al *Sogno di Coleridge* di Borges. Subito dopo aver rievocato i casi di Tartini e di Stevenson, lo scrittore argentino osserva che

più affine all'ispirazione verbale di Coleridge è quello che Beda il Venerabile nella *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* attribuisce a Caedmon. Il caso avvenne alla fine del secolo VII, nell'Inghilterra missionaria e guerriera dei regni sassoni. Caedmon era un rozzo pastore, non più giovane; una notte, fuggì da una festa perché capì che gli avrebbero offerto l'arpa, e si sapeva incapace di cantare. Si mise a dormire nella stalla, tra i cavalli, e nel sonno qualcuno lo chiamò per nome e gli ordinò di cantare. Caedmon rispose che non era capace, ma l'altro gli disse: «Canta il principio delle cose create». Caedmon, allora, recitò versi che non aveva mai udito. Non li dimenticò, al risveglio, e poté ripeterli davanti ai monaci del vicino monastero di Hild. Non imparò a leggere, ma i monaci gli spiegavano passi della storia sacra ed egli «li ruminava come un animale e li convertiva in versi dolcissimi, e in tal modo cantò la creazione del mondo e dell'uomo e tutta la storia della Genesi e l'esodo dei figli di Israele e il loro ingresso nella terra promessa, e molte altre cose della Scrittura, e l'incarnazione, passione, resurrezione e ascensione del Signore, e la venuta dello Spirito Santo e l'insegnamento degli apostoli, e anche il terrore del Giudizio Finale, e l'orrore delle pene infernali, le dolcezze del cielo e le mercedi e i giudizi di Dio». Fu il primo poeta sacro della nazione inglese; «nessuno lo ugua-

²⁰ A. Bierce, *Visioni notturne*, in *I racconti*, a cura di M. Skey, Roma-Napoli, Theoria, 1994, 443.

gliò», dice Beda, «perché non imparò dagli uomini ma da Dio». Anni dopo, profetizzò l'ora in cui sarebbe morto e la aspettò dormendo.

A prima vista, prosegue Borges, il sogno di Coleridge potrebbe sembrare meno prodigioso di quello del suo precursore:

i nove versi dell'inno sognato da Caedmon non presentano quasi altra virtù che la loro origine onirica, ma Coleridge era già poeta, mentre a Caedmon fu rivelata una vocazione. C'è, tuttavia, un fatto successivo, che magnifica fino all'insondabile la meraviglia del sogno nel quale fu generato *Kubla Khan*. Se questo fatto è vero, la storia del sogno di Coleridge è anteriore di molti secoli a Coleridge e non ha raggiunto ancora la sua fine. Il poeta sognò nel 1797 (altri vogliono nel 1798) e pubblicò il suo racconto del sogno nel 1816, a mo' di glossa o giustificazione del poema incompiuto. Venti anni dopo, apparve a Parigi, frammentariamente, la prima versione occidentale di una di quelle storie universali di cui è tanto ricca la letteratura persiana, il *Compendio di storie* di Rashid ad-din, che risale al secolo XIV. In una pagina si legge: «A est di Shang-tu, Kublai Khan eresse un palazzo secondo un disegno che aveva visto in sogno e che serbava nella memoria». Chi scrisse questo era visir di Ghazna Mahmud, che discendeva da Kublai.

Da cui la conclusione, che per Borges vale anche a sottrarre il sogno di Coleridge dall'accusa di essere «poco più di una curiosità psicologica», come qualcuno volle giudicarlo:

Un imperatore mongolo, nel secolo XIII, sogna un palazzo e lo edifica conformemente alla visione; nel secolo XVIII, un poeta inglese che non poteva sapere che la fabbrica era nata da un sogno, sogna un poema sul palazzo. Confrontate con questa simmetria, che opera con anime di uomini dormienti e abbraccia continenti e secoli, niente o ben poco sono, mi pare, le levitazioni, resurrezioni e apparizioni dei libri devozionali.

