

SOFIA ZACCONE

Frankenstein come figura dell'inconscio.

Mary Shelley e la psiche del femminile sovversivo

[Frankenstein As a Figure of the Unconscious:

Mary Shelley and the Psyche of the Subversive Feminine]

SINTESI. Il saggio propone una rilettura di Frankenstein e di *The Bride of Frankenstein* attraverso un percorso che mette in dialogo letteratura, cinema, psicoanalisi femminista e critica delle strutture patriarcali. A partire dalla figura di Mary Shelley, il contributo indaga la costruzione di una soggettività femminile in tensione con i modelli culturali del proprio tempo, soffermandosi sul rapporto tra esperienza biografica, genealogia materna, dinamiche familiari e scrittura. Il Mostro viene così letto come figura simbolica dell'esclusione, del rimosso e della marginalità, mentre la rilettura filmica di James Whale consente di riflettere sulla visibilità dell'autorialità femminile e sulla continua riscrittura del mito. Ne emerge un'indagine sul nesso tra identità, inconscio, differenza di genere e possibilità di narrare sé stesse oltre le forme della cultura patriarcale.

PAROLE CHIAVE. Mary Shelley, Frankenstein, psicoanalisi femminista, soggettività femminile, mostrosità

ABSTRACT. This essay rereads Frankenstein and *The Bride of Frankenstein* through a framework that brings literature, cinema, feminist psychoanalysis, and the critique of patriarchal structures into dialogue. Focusing on Mary Shelley, the article examines the construction of a female subjectivity in tension with the cultural models of its time, paying particular attention to biography, maternal genealogy, family dynamics, and writing. The Monster is thus interpreted as a symbolic figure of exclusion, repression, and marginality, while James Whale's filmic reworking of the myth makes it possible to reflect on the visibility of female authorship and on the continuous reshaping of the Frankenstein narrative. The result is an inquiry into the relationship between identity, the unconscious, gender difference, and the possibility of narrating oneself beyond patriarchal culture.

KEYWORDS. Mary Shelley, Frankenstein, Feminist Psychoanalysis, Female Subjectivity, Monstrosity

Indice

INTRODUZIONE

1. IL DIALOGO TRA LETTERATURA E CINEMA: MARY SHELLEY NELLA RILETTURA FILMICA DI JAMES WHALE

- 1.1 The Bride of Frankenstein: Il prologo*
- 1.2 L'innovazione negli anni della censura*
- 1.3 Il dialogo: fra ironia e autoconsapevolezza*

2. UN'INFANZIA TRA OMBRE E LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ DISUBBIDIENTE

- 2.1 Mary Wollstonecraft: l'assenza che genera voce*
- 2.2 Tra formazione razionale e deprivazione affettiva*
- 2.3 Psicoanalisi e modelli familiari: una lettura in chiave di genere*

3. AUTONOMIA E COSTRUZIONE DI SÉ NELLA VITA ADULTA DI MARY SHELLEY

- 3.1 Anime ribelli: un amore oltre la convenzione*
- 3.2 Psicodinamiche relazionali e femminismo*
- 3.3 Frankenstein come figura dell'inconscio*

Introduzione

Mary Shelley va considerata come autrice pienamente consapevole della propria elaborazione letteraria e intellettuale. Il presente saggio si colloca all'incrocio tra studi letterari, cinema, psicoanalisi femminista e riflessione di genere, con l'obiettivo di ricostruire la centralità di Mary Shelley nella formazione del mito di Frankenstein e nella sua successiva riscrittura cinematografica.

Attraverso questa prospettiva, Frankenstein può essere letto anche come uno spazio in cui si elaborano perdita, esclusione e soggettività femminile, mentre la biografia di Mary Shelley diventa un terreno utile per interrogare il rapporto tra genealogia materna, struttura familiare e costruzione di sé.

Il primo capitolo prende in esame il prologo di *The Bride of Frankenstein* (1935), diretto da James Whale, considerandolo come una sequenza che rende particolarmente visibile l'autorialità di Mary Shelley e la rielaborazione cinematografica del mito.

Il secondo si concentra sull'infanzia e sulla formazione di Mary Shelley, soffermandosi sull'assenza materna, sull'ambivalenza del rapporto con il padre e sulle letture psicoanalitiche e femministe delle strutture familiari.

Il terzo capitolo analizza la vita adulta di Mary Shelley e il rapporto tra esperienza affettiva, lutto e autonomia, per arrivare infine a una lettura di Frankenstein come figura simbolica dell'inconscio e del rimosso.

Nel complesso, il saggio propone una rilettura di Mary Shelley come luogo di intersezione tra scrittura, soggettività e critica delle strutture patriarcali, evitando tanto la riduzione biografica quanto la semplice celebrazione della figura autoriale.

1.

Il dialogo tra letteratura e cinema: Mary Shelley nella rilettura filmica di James Whale

1.1 The Bride of Frankenstein: *Il prologo*

The Bride of Frankenstein (*La moglie di Frankenstein*, 1935) è un sequel del celebre *Frankenstein* diretto dallo stesso regista, James Whale. Il film si apre con un breve prologo, che svolge una funzione introduttiva e autoriflessiva di particolare rilievo. Il prologo è insieme un'introduzione e un commento meta-cinematografico¹ che richiama il legame fra il film e il romanzo di Mary Shelley.

Whale struttura questa prima parte del film come una conversazione tra Mary Shelley, interpretata da Elsa Lanchester, e alcuni suoi amici. La scena si apre con un incontro sociale in una stanza buia nella quale la giovane scrittrice è accompagnata dal marito, Percy Bysshe Shelley, e da Lord Byron. La conversazione si concentra sul successo del romanzo. È la stessa Mary che racconta la storia del Frankenstein originale e, con tono quasi enigmatico, suggerisce che la sua vicenda non sia ancora finita, catturando l'attenzione dei personaggi di Percy e Byron, interessati a sentire la continuazione della storia.

Nella sequenza successiva, il film fa una sorta di “salto” dalla letteratura al cinema², chiedendo al pubblico di far pace con la propria incredulità e di prepararsi a vedere il sequel che sta per arrivare. Quando la giovane donna accetta di raccontare la storia, la pellicola si sposta immediatamente dal piano narrativo per diventare una sorta di rilettura cinematografica della sua stessa opera. Il prologo funge dunque da ponte che collega il romanzo di Shelley al film di Whale.

La figura di Mary come narratrice è fondamentale per far capire che il film, pur ispirandosi al romanzo, ne sta proponendo una visione rielaborata, un'interpretazione che esula dalla sola letteratura. In questo passaggio, il regista si diverte a giocare con le convenzioni del cinema horror e con il mito stesso, mescolando la realtà e la finzione, come se il film stesso fosse un'estensione della storia originale.

¹ Cfr. Skal 2001: 132-135.

² Cfr. Weaver 2001: 150-155.



Fig. 1 Boris Karloff e James Whale, 1931

Whale, inoltre, infonde nel prologo un tono di ironia e sarcasmo, soprattutto nel modo in cui Mary Shelley viene ritratta quando racconta della morte del mostro nel suo romanzo: la scena appare quasi come una battuta teatrale. Il regista si serve di questa introduzione per fornire una riflessione sul potere della narrazione³ e sul ruolo del regista di manipolare i personaggi e le narrazioni. La figura di Shelley viene infatti messa in evidenza come una sorta di creatrice di miti, ma Whale sembra anche suggerire che, attraverso il cinema, questi miti possono essere continuamente rielaborati. Whale è oggi riconosciuto come uno dei registi più originali del cinema horror classico proprio perché pone attenzione su un concetto che sarà ripreso non solo in campo cinematografico, ma anche in quello artistico e della moda: la *ricreatività*. Il film stesso si fa carico di rielaborare e reinventare il mito, aggiungendo nuove sfumature e significati attraverso il linguaggio del cinema.

³ Cfr. Everson 1971: 90-112.

È significativo che Elsa Lanchester interpreti sia Mary Shelley nel prologo sia la moglie del mostro, creando un legame simbolico tra autrice e creatura: entrambi, infatti, sono coinvolti nella creazione e nella trasformazione della vita, ma anche nel tema della solitudine e del rifiuto.

1.2 *L'innovazione negli anni della censura*

I always considered my films a sort of polite satire. There is a hint of irony, a sense of humor that I think the censors missed.

James Whale

La storia della produzione di uno dei capolavori della Universal è prima di tutto la storia dell'astuta guerra di Whale contro la censura, da lui vinta senza che gli esponenti promotori del codice se ne rendessero conto. Il film, considerato una pietra miliare del cinema horror, subì numerosi interventi da parte dei censori, che tentarono di eliminare o modificare alcuni dei suoi contenuti, principalmente legati alla rappresentazione di temi sessuali, religiosi e morali. Questi interventi furono un riflesso delle norme morali e della censura cinematografica in vigore all'epoca in particolare sotto l'influenza del Codice Hays, noto anche come Production Code, in vigore dal 1930 al 1966, che stabiliva le linee guida morali per la produzione cinematografica in America⁴. In questo contesto Whale, che già in partenza affrontava temi considerati borderline per l'epoca, divenne oggetto di attenzione da parte dei censori.

Esiste un famoso scambio di lettere fra James Whale e Joseph Breen⁵, il capo della Production Code Administration (PCA) che si occupò di supervisionare la censura cinematografica durante la produzione del film del 1935. Nel corso di questo carteggio, Whale risponde spesso in modo sarcastico e irriverente alle richieste di modifiche da parte di Breen e della PCA – da artista sofisticato e profondamento rivoluzionario qual era, sapeva bene che i censori andavano accontentati e ingannati⁶. Il regista immagina il sequel di Frankenstein con una grande componente ironica e derisoria verso la religione, la società patriarcale e la censura soffocante nei confronti di qualsiasi tipo di creatività, sempre pronta a etichettare il nuovo e il diverso come immorale.

⁴ Cfr. Bertetto 2012: 116.

⁵ Cfr. Skal 2001: 157-160.

⁶ Cfr. Fricke 1996: 45-60.



Fig. 2 Mary Shelley (Elsa Lanchester) tra il marito e Lord Byron in *The Bride of Frankenstein*



Fig. 3 La scollatura oggetto di censura

Un aspetto molto contestato riguarda l'abbigliamento di Elsa Lanchester nel ruolo di Mary Shelley. La storia del vestito di Lanchester è intrigante e significativamente legata alla censura cinematografica degli anni '30. In particolare, la protagonista di questa vicenda è proprio la scollatura che ha suscitato discussioni e polemiche da parte dei censori, preoccupati che potesse sembrare troppo audace e non conforme agli standard morali imposti dal Codice Hays. All'epoca, ogni tipo di esposizione del corpo femminile non strettamente legata alla purezza e al ruolo di moglie e madre era giudicato severamente. La scollatura dell'abito della Lanchester fu vista dai censori come un potenziale elemento di sessualizzazione⁷ che avrebbe potuto distrarre il pubblico dai temi più "seri" del film. Joseph Breen, esponente di rilievo nel contesto storico della censura americana, era particolarmente preoccupato per la modalità di rappresentazione della sensualità femminile nel mondo del cinema. Le linee guida di cui si faceva portavoce vietavano qualsiasi accenno a sessualità esplicite, e, di conseguenza, ogni aspetto che potesse essere interpretato come un'incitazione sessuale doveva essere eliminato o modificato⁸. Un'altra critica mossa dalla PCA riguarda il fatto che l'abbigliamento della Shelley era troppo provocante per un personaggio storico, visto come una deviazione delle tradizionali rappresentazioni di donne letterarie o storiche quali figure austere e distaccate⁹.

In quegli anni, Whale era diventato uno dei nomi di punta della Universal, grazie anche a titoli come *The Old Dark House* e *L'uomo invisibile*, e poteva dunque negoziare con maggior forza alcuni margini di libertà creativa. Mentre Breen cercava di limitare i primi piani della Lanchester che mettevano in evidenza il décolleté, Whale elabora una strategia ironica che gli consente di aggirare, almeno in parte, i vincoli morali imposti dalla censura. Più che attraverso l'esibizione diretta, il film lavora infatti per allusioni, doppi registri e slittamenti di tono, mettendo in tensione la moralità codificata del Production Code e le sue implicite gerarchie di genere.

La raffigurazione di Mary Shelley, affidata a Elsa Lanchester, va oltre la semplice ricostruzione storica e insiste piuttosto sulla sua funzione simbolica di autrice, narratrice e creatrice. In questa prospettiva, il personaggio concentra insieme creatività, ambivalenza e conflitto, diventando uno dei punti in cui la rilettura di Whale si distanzia in modo più evidente dalla tradizione illustrativa del romanzo¹⁰.

⁷ Cfr. Wilson 1998: 104-106.

⁸ Cfr. Skal 2001: 158.

⁹ Cfr. Wilson 1998: 105.

¹⁰ Cfr. Fricke 1996: 55.

Alcuni critici hanno osservato che il romanzo di Mary Shelley è stato spesso semplificato dalle sue trasposizioni cinematografiche, più attente alla dimensione sensazionale che alla complessità speculativa del testo¹¹. In questo quadro, il prologo di Whale può essere letto come un tentativo di reinscrivere Mary Shelley all'interno del mito che da lei prende origine. Più che riprodurre fedelmente il romanzo, il film ne propone una rielaborazione che rende particolarmente visibili alcuni nuclei poi sviluppati dalle letture femministe: autorialità, creazione, marginalità e ambivalenza del femminile.

Negli Stati Uniti il film ricevette il visto censura il 15 aprile 1935¹². Nonostante ciò, molti censori inglesi e cinesi protestarono a causa di alcune scene che a loro avviso alludevano alla necrofilia. La Universal fu costretta a ritirare il film dai cinema svedesi a causa dei troppi tagli applicati dalla censura che avrebbero snaturato il film. Un ulteriore riscontro arrivò da parte della censura giapponese, secondo cui alcune scene del film erano irrispettose: Whale sarebbe stato tacciabile di lesa maestà¹³ perché, con la scena in cui Pretorius mostra la sua miniatura di Enrico VIII, «si prendeva il gioco di un re»¹⁴. In Italia il film uscì solo nel 1939 e pesantemente tagliato. Ma, tuttavia, il film *The Bride of Frankenstein* fu un grande successo – non solo finanziario – per la Universal Pictures, e Whale si riconfermò uno dei registi più rivoluzionari del suo tempo e della narrazione horror in generale.

Qualche anno più tardi, George Orwell offrirà una critica radicale della censura, insistendo sul nesso tra controllo del linguaggio e limitazione della libertà. Richiamare questa prospettiva consente di leggere anche *The Bride of Frankenstein* come un testo attraversato dal conflitto tra immaginazione, norma morale e potere regolativo. In tal senso, la censura non appare soltanto come un insieme di divieti esterni, ma come un dispositivo che condiziona la circolazione di rappresentazioni, corpi e soggettività non conformi.

¹¹ Cfr. Skal 2001: 159.

¹² Cfr. Curtis 2003: 250.

¹³ Crimine rivolto contro la maestà, cioè contro la suprema dignità dello stato e/o del sovrano.

¹⁴ Cfr. Skal 2001: 187-191.

1.3 Il dialogo: fra ironia e autoconsapevolezza

LORD BYRON: Che spettacolo meravigliosamente drammatico! La più crudele e selvaggia esibizione della natura al suo peggio, là fuori, e noi tre, noi tre eleganti qui dentro! Mi piacerebbe pensare che un adirato Jehovah stia puntando quelle frecce di fulmine direttamente sulla mia testa – la testa non piegata di George Gordon, Lord Byron. Il più grande peccatore d’Inghilterra. Ma non posso lusingarmi. Quei tuoni sono per il mio caro Shelley. Gli applausi del cielo per il più grande poeta d’Inghilterra.

PERCY SHELLEY: E che dire della mia Mary?

LORD BYRON: È un angelo.

MARY SHELLEY: Lo pensi davvero?

LORD BYRON: Ma certo. Può forse esserci dubbio? Spaventata dai tuoni, timorosa del buio... eppure hai scritto un racconto che mi ha fatto gelare il sangue. Guardala, Shelley. Puoi credere che quella fonte serena e amabile abbia concepito Frankenstein? Un mostro creato con cadaveri riesumati da tombe violate? Non è stupefacente?

PERCY SHELLEY: Non mi stupisce, perché spesso mi ha detto di sentirsi come uno strumento di qualche potere superiore che guidava la sua mano. Io, per primo, posso testimoniare del suo genio.

MARY SHELLEY: Che lusinga! Siete entrambi molto gentili. Ma la storia non è ancora finita.¹⁵

Il prologo si svolge a Villa Diodati, sulle rive del Lago di Ginevra, durante il celebre soggiorno del 1816 noto come “l’estate senza estate”, contesto al quale la tradizione fa risalire la genesi di *Frankenstein*. Il dialogo tra Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e Mary Shelley è carico di riferimenti culturali e di tensioni sottili, che Whale sfrutta per definire fin dall’inizio il tono gotico e autoriflessivo del film¹⁶.

Con questa apertura Whale assegna alla figura di Mary la funzione di narratrice e garante simbolica del racconto. Byron, teatrale e autocelebrativo, la descrive come un “angelo”, lasciando emergere un pregiudizio di genere secondo cui orrore, profondità morale e invenzione intellettuale sarebbero estranei all’universo femminile. Il prologo rovescia proprio questa aspettativa¹⁷: la creatrice del mostro non è qui uno scienziato, ma una giovane donna colta e immaginativa¹⁸, la cui parola dà avvio al film e ne legittima l’esistenza. La

¹⁵ Whale, *The Bride of Frankenstein*, min. 1"49-3"52.

¹⁶ Cfr. Skal 1993: 130-133.

¹⁷ Cfr. MacQueen 1993: 15.

¹⁸ Cfr. Weinstock 2013: 44.

scena rende così visibile la tensione tra femminilità prescritta e autorialità effettiva.

Percy Shelley è rappresentato come una figura gentile e premurosa. La sua interazione con Mary mostra un rapporto di affetto e rispetto reciproco. La sua presenza discreta contrasta l'esuberanza di Lord Byron, evidenziando diverse sfaccettature del maschile.

Se da un lato Whale raffigura la femminilità nelle sue diverse forme servendosi di attrici del calibro di Elsa Lanchester, anche il tema della mascolinità viene articolato attraverso il dualismo tra Lord Byron e Percy Shelley. Più che limitarsi alla ricostruzione di due personaggi storici, il film mette in scena due modelli maschili distinti, utili a far emergere contraddizioni, posture e fragilità dell'autorità maschile.

Lord Byron, interpretato da Gavin Gordon, è ritratto come un uomo affascinante e sicuro di sé. La sua presenza scenica è dominante, e il suo comportamento suggerisce una mascolinità esibita e carismatica. Questo ritratto cinematografico riflette la figura storica di Byron, noto per la sua vita avventurosa e per la sua immagine di "bel tenebroso". Byron era celebre per il suo stile di vita anticonvenzionale e per le sue relazioni scandalose, che contribuirono a costruire il mito del "Byronic Hero"¹⁹, un personaggio romantico, ribelle e tormentato. La sua mascolinità era spesso associata a un senso di superiorità e a un atteggiamento sprezzante verso le convenzioni sociali.

Percy Shelley, interpretato da Douglas Walton, offre un contrasto significativo con la figura di Byron. Il suo personaggio è più riservato e riflessivo, e la sua mascolinità si manifesta attraverso l'intelletto e la sensibilità. Shelley è noto per la sua poesia idealistica e per il suo impegno in cause sociali e politiche, che riflettono una mascolinità orientata verso l'empatia e la giustizia. La discrezione di Shelley nel film sottolinea la sua natura contemplativa e il suo distacco dalle manifestazioni più appariscenti della mascolinità²⁰. Questa rappresentazione è coerente con la sua figura storica, che privilegiava l'introspezione e la ricerca della verità attraverso la poesia e la filosofia. In *The Bride of Frankenstein*, tale contrasto contribuisce a mettere in scena una pluralità di modelli maschili e a far emergere, per via indiretta, le tensioni di genere che attraversano anche la biografia e l'opera di Mary Shelley.

¹⁹ Cfr. Egan 2009: 185-205.

²⁰ Cfr. London 1993: 253-267.

2.

Un'infanzia tra ombre e la costruzione di un'identità disubbidiente

2.1 *Mary Wollstonecraft: l'assenza che genera voce*

Ancora oggi a Londra, nel cimitero di Saint Pancras, c'è una lapide con un'iscrizione:

*MARY WOLLSTONECRAFT GODWIN
AUTRICE DI RIVENDICAZIONE DEI DIRITTI DELLE DONNE
NATA IL 27 APRILE 1759
MORTA IL 10 SETTEMBRE 1797*

Questo luogo avrà un ruolo centrale nella vita di Mary Shelley: qui imparerà a leggere tracciando le lettere incise sulla lapide della madre, sviluppando una connessione simbolica che la porterà a divorare i libri della Wollstonecraft, spesso imparandoli a memoria.

Mary Shelley è figlia di due grandi menti: il padre William Godwin era un filosofo libertario, punto di riferimento per i democratici e i radicali inglesi; la madre, Mary Wollstonecraft appunto, prosatrice e saggista tra le prime e più influenti teoriche dei diritti delle donne. La scrittrice di *Frankenstein* definirà la sua infanzia come una giovinezza più romantica di qualunque fantasia romanzesca, grazie alla figura della madre, che però non ebbe la sua stessa fortuna. Due grandi donne portavoce del pensiero femminista sviluppatosi attraverso contesti familiari opposti.

Mary Wollstonecraft nacque a Spitalfields vicino Londra, in un contesto familiare instabile e profondamente complesso. Il padre, Edward John Wollstonecraft era un uomo che proveniva da una famiglia borghese e aveva inizialmente ricevuto una discreta eredità, che tuttavia dissipò in gran parte a causa di una vita disordinata. Era noto per il suo carattere irascibile e per l'abuso di alcol, nonché per il fatto che esercitava violenza fisica sulla moglie Elizabeth e sui figli. Questo ambiente domestico violento e oppressivo segnò profondamente Mary fin dall'infanzia. Assistere agli abusi del padre nei confronti della madre generò in lei un'intensa consapevolezza delle ingiustizie strutturali legate al matrimonio e al ruolo subalterno delle donne all'interno della famiglia patriarcale²¹. La figura del padre rappresentò per Wollstonecraft,

²¹ Cfr. Todd 2000: 3-22.

in particolare, la personificazione dell'arbitrarietà del potere patriarcale. La madre Elizabeth, al contrario, incarnava la condizione femminile dell'epoca: sottomessa, priva di autonomia, incapace di liberarsi. Nonostante il suo ruolo centrale nella gestione della famiglia, aveva poca autorità e visibilità. La sua fragilità emotiva e la totale dipendenza economica dal marito furono elementi che Mary registrò con dolore e rabbia. In questo senso, la loro presenza o la loro assenza simbolica diventano una matrice profonda del pensiero femminista e anticonvenzionale di Mary Wollstonecraft.

Queste esperienze sensibilizzarono Mary alle ingiustizie subite dalle donne e la spinsero a cercare indipendenza attraverso l'istruzione e il lavoro. Priva di una formazione scolastica regolare, si educò in larga misura da autodidatta, costruendo una solida base culturale²². Nel 1787 Wollstonecraft pubblicò *Pensieri sull'educazione delle figlie*, in cui criticava un'educazione femminile orientata alla dipendenza e alla subordinazione; nel 1792 pubblicò poi la sua opera più famosa, *A Vindication of the Rights of Woman*, considerata uno dei testi fondativi del pensiero femminista moderno.

Mary prese posizione contro l'idea dominante del suo tempo secondo cui le donne sarebbero inferiori agli uomini per natura. La sua tesi rivoluzionaria era che l'apparente inferiorità femminile è una costruzione culturale, causata da un'educazione distorta e da un sistema che premia la bellezza e l'obbedienza, invece della ragione e della libertà. Con logica tagliente e ironia pungente, Wollstonecraft smontò pezzo per pezzo le opinioni di Rousseau e di altri pensatori del tempo, i quali sostenevano che le donne dovessero essere educate esclusivamente per piacere all'uomo. Al contrario, Mary Wollstonecraft invocava un'educazione identica per entrambi i sessi, perché solo così le donne sarebbero potute diventare vere cittadine, madri consapevoli e individui autonomi. "Non desidero che le donne abbiano potere sugli uomini, ma su se stesse", scriveva Mary²³, perché la vera virtù nasce dall'autonomia e non dall'obbedienza cieca.

Durante l'adolescenza, instaurò amicizie significative come quella con Jane Arden e Fanny Blood, che la introdussero al mondo della filosofia e della letteratura. Nel 1784, proprio insieme all'amica Fanny e alla sorella Eliza, Mary fondò una scuola femminile a Newington Green, un quartiere londinese noto per la sua comunità di dissenzienti religiosi e intellettuali progressisti. La scuola accoglieva circa venti allieve, alcune delle quali risiedevano nell'istituto con le loro madri. Sebbene non siano pervenuti registri dettagliati del curri-

²² Cfr. Tomaselli 2021: 15-28.

²³ Cfr. Wollstonecraft 1792: 10-15.

culum e dei metodi didattici adottati, è possibile ricostruirne l'approccio educativo attraverso gli scritti successivi di Wollstonecraft. L'istituto si distingueva per un'educazione improntata alla razionalità, alla moralità e all'autonomia intellettuale delle giovani donne²⁴, in contrasto con l'educazione tradizionale dell'epoca focalizzata su “arti femminili” come il ricamo e la musica. Nel suo primo libro, Mary Wollstonecraft criticava l'educazione convenzionale delle donne, che le preparava esclusivamente a ruoli domestici e ornamentali, mentre proponeva invece un'educazione in grado di preparare anche le donne a contribuire attivamente alla società.

Questo approccio educativo rifletteva le idee dei dissenzienti religiosi di Newington Green, i quali promuovevano l'istruzione come mezzo per formare individui moralmente integri e socialmente responsabili. La comunità del quartiere, con figure come il teologo Richard Price, offrirono alla Wollstonecraft un ambiente stimolante per lo sviluppo delle sue idee. L'interazione con questi pensatori radicali consolidarono le convinzioni di Mary sull'uguaglianza di genere e sull'importanza dell'educazione come strumento di emancipazione. La scuola fondata da Mary Wollstonecraft rappresentò così un'esperienza educativa innovativa che sfidava norme sociali e culturali del XVIII secolo.

La morte prematura di Fanny Blood ebbe un impatto emotivo profondo su Mary, spingendola non solo a intraprendere la carriera da scrittrice, ma soprattutto a continuare la lotta per i diritti delle donne. Nel 1792 si recò a Parigi durante la Rivoluzione Francese, entrando in contatto con i girondini e partecipando attivamente al dibattito politico e sociale. Gli ideali promossi dal pensiero illuminista e propagati durante la Rivoluzione Francese – libertà, uguaglianza e razionalità – erano tuttavia limitati spesso agli uomini, escludendo le donne dalla sfera pubblica e politica. In questo contesto, la Wollstonecraft si fece portavoce della critica all'ipocrisia di una società che proclamava l'uguaglianza ma manteneva le donne in uno stato di subordinazione²⁵.

In questo contesto rivoluzionario Mary conobbe Gilbert Imlay, con cui ebbe una relazione passionale dalla quale nacque una figlia – che Mary chiamò come la sua adorata amica defunta Fanny. La relazione extramatrimoniale con Imlay si deteriorò rapidamente, lasciando Mary in uno stato di depressione tale da portarla a tentare il suicidio.

Nel 1796 Mary incontrò un uomo che aveva conosciuto qualche anno prima e per il quale non provava molta simpatia. William Godwin era noto per il suo *Political Justice*²⁶, testo radicale che denunciava la corruzione delle istitu-

²⁴ Cfr. Wollstonecraft 1798: 23-29.

²⁵ Cfr. Vantin 2021: 145-165.

²⁶ Cfr. Godwin 1794: 12-23.

zioni politiche, sostenendo che il governo e le leggi siano fonte di corruzione morale, in quanto perpetuerebbero la dipendenza e l'ignoranza. Godwin propose che, attraverso la diffusione della conoscenza e l'espansione della comprensione umana, il governo divenga progressivamente superfluo e privo di potere; la politica sarebbe stata sostituita da una moralità personale ampliata, man mano che la verità avrebbe conquistato l'errore e la mente avrebbe dominato la materia. Godwin rifiutava l'idea della rivoluzione violenta, preferendo un cambiamento graduale attraverso l'educazione e il dibattito razionale. Credeva che la società possa evolversi verso una forma di anarchia pacifica, dove le persone vivono in comunità cooperative senza la necessità di un'autorità centrale²⁷.

Quando quell'anno Mary Wollstonecraft e William Godwin si rincontrarono, la donna era ferita e delusa da un amore con l'americano Gilbert Imlay, cercava ancora un posto per se stessa in un mondo dominato da uomini. Nonostante entrambi fossero critici delle istituzioni sociali tradizionali, incluso il matrimonio, decisero di sposarsi nel marzo 1797, dopo che Mary rimase incinta. Lo fecero per garantire alla figlia una posizione legittima nella società. Il loro matrimonio fu comunque anticonvenzionale: vivevano in case separate, scrivendosi lettere quotidianamente e rispettando le proprie autonomie intellettuali.

Il legame fra i due fu anche un profondo incontro filosofico. La Wollstonecraft portava avanti la causa dei diritti delle donne, mentre Godwin sviluppava idee profonde sulla giustizia e sull'anarchismo morale. Sebbene le loro idee non coincidessero perfettamente, entrambi credevano nella razionalità, nella libertà individuale e nell'educazione come strumento di emancipazione. Wollstonecraft fu un'anticipatrice degli studi pedagogici che sarebbero stati condotti in futuro, sostenendo che le donne sono inferiori agli uomini non per natura, ma perché un sistema pedagogico perverso le condanna indebitamente a uno stato di minorità e sottomissione. Diceva infatti che la condotta e i costumi della donna, in verità, dimostrano in modo chiaro che la loro mente non è sana; perché, proprio come nei fiori piantati in un terreno troppo ricco, la loro forza e la loro utilità sono sacrificate in nome della bellezza; e i petali lussureggianti, dopo aver allietato lo sguardo degli schizzinosi, appassiscono, a dispetto dello stelo, molto prima della stagione in cui dovrebbero raggiungere la maturità. Attribuiva quindi la prima causa di questa sterile fioritura a un errato sistema educativo.

Il 30 agosto 1797 Mary Wollstonecraft diede alla luce colei che sarebbe diventata l'autrice di *Frankenstein*. Dieci giorni dopo morì a causa di una gra-

²⁷ Cfr. Godwin 1793: 34-41.

ve infezione puerperale, in un contesto medico in cui le pratiche igieniche risultavano ancora largamente insufficienti. Il dottor Poignand²⁸ aveva cercato di intervenire manualmente per estrarre i residui placentari²⁹, ma sarebbero dovuti passare ancora decenni prima che la medicina comprendesse il ruolo decisivo dell'igiene nella prevenzione di queste infezioni³⁰.

La tomba nel cimitero londinese divenne meta di pellegrinaggio per molti ammiratori. I più fanatici arrivarono persino a recarsi alla sua abitazione, desiderosi di vedere la figlia che portava lo stesso nome della madre, considerandola quasi una reliquia vivente dell'autrice di *Rivendicazione dei diritti delle donne*.

2.2 Tra formazione razionale e deprivazione affettiva

Non è affatto strano che io, figlia di due persone di chiara fama letteraria, abbia pensato molto presto di scrivere.

Mary Shelley

Quando Mary aveva appena 19 giorni, il padre la portò nello studio del dottor Nicholson chiedendogli di eseguire un esame fisiognomico sulla figlia, una sorta di esame che prendeva in considerazione i tratti del viso per capire se la bambina sarebbe stata intelligente e dotata di memoria. Nicholson era uno scienziato serio, si occupava di elettrolisi e per lui l'esame fisiognomico era una pratica poco affidabile. Nonostante fosse impegnato in ricerche importanti, Godwin era un suo grande amico, così accettò comunque di esaminare la bambina. Godwin era convinto che le facoltà mentali che si presenteranno nel futuro siano già incise nel passato dell'embrione, come fossero dei presagi; secondo lui, alcuni tratti del neonato contenevano i moti dell'anima. E fu proprio dalla dimensione dalla forma della testa di Mary che Nicholson ipotizzò che la bambina sarebbe diventata intelligente e con una grande memoria ma con un carattere irritabile e rapidità di associazione. Nicholson augura all'amico che la figlia fosse il più possibile simile a ciò che si aspettava da lei³¹.

Fin dall'infanzia, il rapporto tra Mary Shelley e il padre William Godwin si rivelò problematico, e a tratti ambivalente. Dopo la morte della madre, Mary

²⁸ Medico assunto dalla famiglia Godwin.

²⁹ Cfr. Gordon 2005: 321-359.

³⁰ Cfr. Todd 2000: 365-420.

³¹ Cfr. St Clair 1989: 32-49.

crebbe in una casa che, sebbene intellettualmente stimolante, risultava emotivamente fredda e rigidamente razionale. Godwin, filosofo radicale e sostenitore dell'educazione razionale, influenzò profondamente la formazione intellettuale di Mary. Tuttavia, le sue aspettative e le sue convinzioni entrarono spesso in conflitto con le aspirazioni e le esperienze personali della figlia. Mary Shelley, cresciuta nell'ombra ingombrante della madre, cercò di conciliare le proprie ambizioni letterarie e la realtà di una società patriarcale³².

La sua opera più celebre, *Frankenstein*, riflette le tensioni derivanti da questo rapporto padre-figlia, esplorando temi di creazione, abbandono e responsabilità. Attraverso la figura del dottor Frankenstein e della creatura, Mary Shelley metteva in discussione le dinamiche di potere e le aspettative sociali imposte alle donne, offrendo una critica velata ma incisiva del patriarcato incarnato dal padre. Nonostante le difficoltà, Mary mantenne un legame con Godwin, cercando la sua approvazione e il suo riconoscimento, ma affermando al contempo la propria identità e autonomia di scrittrice e pensatrice.

La situazione familiare si complicò ulteriormente tramite il matrimonio di Godwin con Mary Jane Clairmont, che portò in casa i suoi figli. Mary percepiva una preferenza della matrigna per i propri figli, il che alimentava sentimenti di esclusione e solitudine – dinamiche che contribuirono a sviluppare in Mary un senso di insicurezza e una ricerca costante di approvazione, soprattutto da parte del padre. Nel 1811 il padre mandò la figlia a Ramsgate, poi nel 1812 la spedì in Scozia presso la famiglia Baxter, un ambiente più sereno e affettuoso rispetto alla sua casa londinese. Questa esperienza le offrì un modello alternativo di relazione familiare, basato su calore e supporto emotivo, che contrastava con la freddezza percepita nella sua famiglia d'origine³³.

L'adolescenza di Mary Shelley fu quindi segnata in modo decisivo da questi due allontanamenti del padre. L'assenza di una figura materna e il comportamento ambivalente e distaccato del padre ostacolarono la formazione di quello che verrà definito anni dopo dagli studiosi della psicologia dello sviluppo attaccamento sicuro, con possibili ripercussioni sullo sviluppo dell'identità e sull'autonomia emotiva della giovane.

Nel suo diario, Godwin non si mostrava particolarmente coinvolto affettivamente nella vita della figlia. Emblematico è il passaggio di una lettera inviata a Mary Jane Clairmont, scritta mentre la piccola Mary era malata, in cui diceva che, malgrado le apparenze sfavorevoli, confidava ancora che Mary potesse diventare una donna assennata e, per di più, buona e felice. Il tono è

³² Cfr. Powers 1972: 67-81.

³³ Cfr. Mellor 1989: 56-71.

formale, distaccato e privo della tenerezza che ci si aspetterebbe da un genitore di fronte alla malattia della figlia. Dai diari e dalle corrispondenze emerge una visione di Mary come “proprietà culturale”³⁴, un riflesso delle aspettative patriarcali dell’epoca. In lei Godwin non vede solo una figlia, ma una sorta di estensione intellettuale di sé, una creazione da modellare secondo un ideale razionale, e al contempo, da temere per la sua forza creativa autonoma. Questo dualismo produceva comportamenti contraddittori: da un lato freddezza e distanza dall’altro controllo e possesso.

In chiave femminista, questo conflitto riflette il nodo centrale della soggettività femminile nell’Ottocento: la tensione tra interiorizzazione delle norme patriarcali e desiderio di autodeterminazione. Mary Shelley reagì a questa ambivalenza non con il rifiuto del padre, ma attraverso una trasformazione simbolica.

La situazione si complicò ulteriormente nel 1814, quando Godwin reagì con profonda disapprovazione e senso di tradimento alla fuga della figlia con Percy Bysshe Shelley. Nonostante le sue precedenti posizioni radicali contro l’istituzione del matrimonio, Godwin si oppose fermamente alla relazione di Mary con Shelley, che all’epoca era ancora sposato con Harriet Westbrook. Godwin cercò di impedire la relazione e di preservare la “fama immacolata” della figlia, mostrando un atteggiamento più conservatore rispetto alle proprie idee giovanili. Dopo la fuga, Godwin ruppe i rapporti con Mary, rifiutandosi di avere contatti con lei al suo ritorno in Inghilterra. Tuttavia, nonostante la rottura col padre, dopo la morte di Shelley, Mary si riavvicinò molto al padre, che morì ottantenne di bronchite il 7 aprile 1836³⁵ e venne sepolto sotto sua richiesta accanto all’amata Mary Wollstonecraft.

2.3 *Psicoanalisi e modelli familiari: una lettura in chiave di genere*

Il femminismo non deve rifiutare la psicoanalisi, ma usarla per comprendere come l’oppressione si radica nell’inconscio.

Juliet Mitchell

È ampiamente riconosciuto che Sigmund Freud abbia esercitato un’influenza straordinaria sulla comprensione moderna della psiche³⁶; tuttavia molte delle sue teorie, sebbene rivoluzionarie per la prima metà del XX secolo, sono state messe in discussione, specie dal versante del movimento femminista, per

³⁴ Cfr. *ibi*: 78-83.

³⁵ Godwin 1997: 30.

³⁶ Cfr. in particolare Freud 1970: 21-26.

quanto riguarda il modo in cui affrontano il genere, la sessualità e il ruolo della donna nella società. L'approccio freudiano alla psiche è stato spesso accusato, non senza ragione, di riflettere e rinforzare le strutture patriarcali.

Una delle teorie più emblematiche e controverse è quella del complesso di Edipo, introdotto da Freud per descrivere una fase dello sviluppo psicosessuale in cui il bambino sviluppa desideri inconsci verso il genitore del sesso opposto e rivalità nei confronti del genitore dello stesso sesso. Questo concetto ha avuto un impatto significativo sulla comprensione della psicologia infantile e delle dinamiche familiari³⁷. Tuttavia, nel corso del tempo, il movimento femminista ha evidenziato le implicazioni patriarcali e sessiste insite nella teoria freudiana. Il complesso di Edipo, interpretato da Freud come una fase normale dello sviluppo psicosessuale del bambino³⁸, quindi come decisivo per la formazione dell'identità sessuale e la risoluzione di conflitti inconsci, è stato criticato non solo per la sua universalità presunta, ma anche perché normalizza una visione della famiglia fondata su dinamiche di desiderio, autorità e competizione che ricalcano strutture patriarcali, rinforzando ruoli di genere rigidi e gerarchici.

Particolarmente problematica è risultata l'idea freudiana dell'invidia del pene, in base alla quale la donna, una volta scoperta la propria mancanza rispetto all'uomo, svilupperebbe un senso di inferiorità che può spingerla a desiderare un figlio maschio o a sublimare questa mancanza attraverso la maternità o l'unione con un uomo. Freud sostiene che il primo impulso della bambina verso il padre nasce dal desiderio di colmare una mancanza percepita: appunto quella del pene, che ritiene la madre le abbia negato. Questo desiderio iniziale non sarebbe altro che un tentativo di ottenere dal padre ciò che le è stato sottratto. Ma la femminilità vera e propria si affermerebbe solo nel momento in cui questo desiderio si trasforma: il pene simbolico sostituito dal desiderio di avere un figlio. In questo processo, il bambino diventa simbolicamente ciò che prima era rappresentato dal pene, secondo una logica di sostituzione radicata nella simbolica freudiana. Freud aggiunge che questo desiderio di maternità non è nuovo: già nella fase fallica precoce e non ancora disturbata, la bambina manifestava tale desiderio, che si esprimeva, ad esempio, nel gioco con le bambole, attività che rappresentava simbolicamente la volontà di avere un bambino. Questa visione ha alimentato per decenni una rappresentazione della donna come incompleta, riducendo la sua identità a una risposta mancante rispetto al modello maschile.

³⁷ Cfr. Lacan 1974: 34-35.

³⁸ Cfr. Freud 1978: 61-68.

Altro punto critico riguarda il dualismo pulsionale freudiano, che contrappone le pulsioni di vita (Eros) a quelle di morte (Thanatos), riflettendo indirettamente una visione binaria e rigida delle identità sessuali di genere. L'associazione stereotipata di pulsione attive e assertive al maschile e quelle passive e conservative al femminile ha favorito letture culturali fortemente binarie delle differenze di genere.

Una parte importante del pensiero femminista ha criticato l'impianto freudiano per il modo in cui costruisce il femminile in relazione al modello maschile.

Karen Horney è stata tra le prime a contestare questa visione, proponendo che l'invidia del pene fosse in realtà un'invidia del potere³⁹ e del privilegio sociale maschile, piuttosto che un desiderio anatomico.

Nancy Chodorow, nel suo studio *The Reproduction of Mothering*⁴⁰, ha analizzato come le strutture familiari e le dinamiche di cura contribuiscono alla riproduzione dei ruoli di genere, criticando aspramente l'enfasi freudiana sul padre come figura centrale nello sviluppo psichico. Chodorow sostiene che le donne diventano madri non solo per motivi biologici, ma perché crescono identificandosi con la propria madre, interiorizzando il ruolo materno come parte della loro identità. Questo processo avviene soprattutto nelle figlie, che mantengono un legame stretto con la madre rispetto ai figli maschi. Invece i figli maschi, per sviluppare la propria identità, si distaccano dalla madre e si identificano con il padre. Questo spiega perché, nelle società patriarcali, le donne siano spesso relegate alla sfera domestica. Chodorow evidenzia come questa struttura sociale rafforzi la divisione sessuale del lavoro e la subordinazione femminile. Per cambiare, la sua proposta per il cambiamento consiste in una riorganizzazione della cura dei figli, coinvolgendo attivamente anche gli uomini.

Le teorie di Juliet Mitchell, che in *Psychoanalysis and Feminist* propone una rilettura della psicoanalisi freudiana in chiave femminista⁴¹, offrono una cornice utile per leggere alcune dinamiche familiari che attraversano l'esperienza di Mary Shelley. Mitchell sostiene che la psicoanalisi, essendo nata in un contesto patriarcale, offre strumenti per comprendere come le strutture familiari e sociali plasmino l'identità di genere e perpetuino l'oppressione delle donne.

Mary Shelley visse fin dalla nascita una realtà familiare complessa. La morte della madre pochi giorni dopo il parto la privò di una figura materna, mentre

³⁹ Cfr. Horney 1971: 85-89.

⁴⁰ Cfr. Chodorow 1978: 12-17.

⁴¹ Cfr. Mitchell 1974: 27-31.

il padre, sebbene intellettualmente stimolante, mostrava un'affettività distaccata. La successiva unione di Godwin con Mary Jane Clairmont introdusse ulteriori tensioni, con Mary che si sentì spesso emarginata e in conflitto con la matrigna. Secondo Mitchell, la famiglia è il luogo dove si interiorizzano le norme di genere e si forma l'identità psichica. Nel caso di Mary, l'assenza materna e la freddezza paterna possono aver contribuito a un senso di abbandono e a una ricerca costante di approvazione paterna. La sua relazione con Percy Bysshe Shelley, iniziata quando lui era ancora sposato, può essere vista come un tentativo di sfuggire alle restrizioni familiari e di affermare la propria autonomia. Attraverso le sue opere, Mary Shelley esplora temi come la creazione, l'abbandono e la responsabilità, riflettendo spesso indirettamente le sue esperienze personali. Così in *Frankenstein*, la figura del creatore che rifiuta la sua creatura può essere interpretata come una metafora del genitore che non riconosce il proprio ruolo affettivo, rispecchiando il rapporto di Mary con il padre.

La lettura delle dinamiche familiari di Mary Shelley attraverso la psicoanalisi femminista consente di mettere a fuoco il peso delle strutture patriarcali nella formazione dell'identità femminile. Mary Shelley, sia nella sua vita che nella sua produzione letteraria, incarna la tensione tra la ricerca di autonomia e le limitazioni imposte dalle norme familiari e sociali del suo tempo.

3.

Autonomia e costruzione di sé nella vita adulta di Mary Shelley

3.1 Anime ribelli: un amore oltre la convenzione

Nel 1814 Mary Godwin conobbe Percy Bysshe Shelley nel contesto della frequentazione di casa Godwin, dove il poeta si recava anche per il rapporto intellettuale con William Godwin. Da questo incontro prese avvio uno dei legami più complessi del Romanticismo inglese, segnato insieme da trasgressione, intensa prossimità intellettuale e ricerca di autonomia⁴².

Quando Mary e Percy si conobbero, lei aveva sedici anni e lui ventuno. Shelley, già sposato con Harriet Westbrook e padre di un figlio, era un fervente ammiratore delle idee radicali del padre di Mary, e cominciò a frequentare assiduamente casa dei Godwin, in un primo momento perché ispirato dal filosofo William, ma in un secondo momento accecato dall'amore per Mary. Tra Mary e Percy nacque subito un'intensa attrazione intellettuale ed emotiva, alimentata da interessi comuni e lunghe discussioni letterarie.

Nonostante la consapevolezza del matrimonio di Percy, Mary fu profondamente affascinata dalle sue idee progressiste e dalla sua personalità carismatica ma, allo stesso tempo, incredibilmente sensibile e sofisticata. Il loro amore si sviluppò in un contesto di trasgressione delle norme sociali dell'epoca, che vedevano il matrimonio come un'istituzione sacra e indissolubile. La loro relazione dapprima clandestina si intensificò, portandoli a incontrarsi segretamente sulla tomba della madre di Mary, Mary Wollstonecraft, nel cimitero di Saint Pancras, dove il 26 giugno 1814 si dichiararono reciprocamente il loro amore.

Quando William Godwin scoprì la relazione clandestina fra la figlia e Shelley, si oppose fermamente, temendo per la reputazione della figlia. Mary e Percy decisero allora di fuggire insieme in Francia il 28 luglio 1814, accompagnati dalla sorellastra di Mary, Claire Clairmont. La loro fuga rappresentò un atto di ribellione contro le convenzioni sociali e un'affermazione della loro libertà individuale.

In chiave femminista, la scelta di Mary di intraprendere una relazione con un uomo sposato e di fuggire con lui può essere vista come un'affermazione

⁴² Cfr. Sampson 2018: 72-80.



Fig. 4 Mary Godwin Shelley e Percy Bysshe Shelley

della sua autonomia e del suo diritto di scegliere il proprio destino, in un'epoca in cui le donne erano spesso soggette alla volontà paterna o coniugale. La sua decisione di seguire il proprio cuore, nonostante le pressioni sociali e familiari, riflette l'influenza delle idee progressiste dei suoi genitori, in particolar modo della madre, che sappiamo essere stata pioniera del pensiero femminista⁴³.

Tuttavia la relazione con Percy non fu priva di difficoltà. Shelley era sostenitore dell'amore libero, così incoraggiava Mary a intrattenere relazioni con altri uomini, idea che lei non condivideva pienamente⁴⁴. Questa divergenza evidenzia le tensioni tra le teorie radicali sull'amore e la realtà emotiva delle relazioni umane, soprattutto per le donne, che spesso si trovavano a dover conciliare ideali di libertà con il desiderio di stabilità e affetto esclusivo. Quello che Percy non capì mai di Mary fu che per lei la vera libertà era scegliere l'affetto esclusivo anche potendosi permettere altri uomini.

⁴³ Cfr. Shelley 1817: 12-16.

⁴⁴ Cfr. Failla 2024: 4-6.

I viaggi degli Shelley furono esperienze formative che influenzarono profondamente la loro produzione letteraria e il loro pensiero. Dopo aver visto la Francia devastata dalla guerra, raggiunsero la Svizzera, ma la mancanza di fondi li costrinse a tornare in Inghilterra dopo poche settimane⁴⁵. Nel 1816, Mary e Percy si recarono a Ginevra, soggiornando vicino a Villa Diodati, dove Lord Byron aveva preso una residenza; durante quell'estate piovosa, parteciparono a una sfida di scrittura che è passata alla storia come la volta in cui una giovane ragazza prodigio scrisse il romanzo precursore del genere horror. Nel 1818 si trasferirono in Italia, vivendo a Milano, Napoli, Venezia, Roma, Firenze e Pisa. Durante questo periodo, Percy scrisse alcune delle sue opere più importanti, mentre Mary compose romanzi come *Matilda* e *Valperga*. A Napoli affittarono una casa nel golfo di Chiaia, e visitarono Paestum, Pompei, Ercolano, Procida, Ischia, Sorrento, Salerno e Posillipo. A Pisa, tra il 1820 e il 1822, si unirono a un circolo di poeti e letterati britannici, tra cui Lord Byron, formando il cosiddetto Circolo pisano. Quindi si stabilirono a Villa Magni, vicino Lerici⁴⁶.

Il 1° luglio dello stesso anno Percy, insieme all'amico Edward Williams e al mozzo Charles Vivian, salpò da Livorno a bordo della sua goletta, l'Ariel, diretta a Lerici, dove lo attendevano Mary Shelley e il loro figlio. Durante il viaggio una tempesta improvvisa colpì il Golfo di La Spezia. La barca si capovolse e affondò, portando con sé i tre uomini. I loro corpi furono ritrovati dieci giorni dopo sulla spiaggia di Viareggio. Shelley fu identificato grazie a un volume di poesie di Keats trovato in tasca. Le leggi sanitarie italiane dell'epoca imponevano la cremazione dei corpi recuperati dal mare. Il 16 agosto 1822, sulla spiaggia di Viareggio, fu allestita una pira funeraria organizzata da Edward John Trelawny, con la presenza di Lord Byron e Leigh Hunt. Il celebre episodio del cuore non consumato dal fuoco⁴⁷ contribuì in modo decisivo alla costruzione memoriale della morte di Percy Shelley. Custodito poi da Mary, quel reperto divenne parte della mitografia romantica che circondò la coppia⁴⁸.

⁴⁵ Cfr. Shelley 1817: 34-35.

⁴⁶ Cfr. Brody 2013: 15-45.

⁴⁷ Cfr. Mercer 2019: 45-88.

⁴⁸ Cfr. Seymour 2000: 61-85.

3.2 Psicodinamiche relazionali e femminismo

Ogni teoria del soggetto si trova sempre ad essere appropriata al maschile, e così la donna non ha ancora avuto luogo.

Luce Irigaray

La psicodinamica relazionale, sviluppatasi a partire dalla psicoanalisi⁴⁹ e dalla teoria dell'attaccamento⁵⁰, considera l'identità come il risultato di relazioni primarie interiorizzate che continuano a influenzare aspettative affettive e modelli di legame nell'età adulta. In questa prospettiva, i contributi di Bowlby⁵¹ e Stern risultano utili soprattutto perché mostrano come esperienze di accudimento, riconoscimento e sintonizzazione incidano sulla formazione del sé. Più che come excursus clinico generale, tale cornice interessa qui nella misura in cui consente di interrogare la vita di Mary Shelley e, in particolare, il nesso tra deprivazione affettiva, relazioni amorose e costruzione della soggettività femminile.

Assunta in questo senso, la psicodinamica relazionale permette di leggere i legami amorosi non come spazi in cui si riproducono dinamiche di dipendenza, idealizzazione e negoziazione del riconoscimento. È su questo terreno che il dialogo con il femminismo risulta particolarmente produttivo.

In *The Bonds of Love*, Jessica Benjamin analizza le relazioni amorose come terreni in cui spesso si riproduce la dialettica tra soggetto e oggetto, tra colui che domina e colei che è dominata. Secondo Benjamin, il desiderio femminile è storicamente costruito come desiderio di essere desiderata, anziché come desiderio attivo⁵². La sua proposta è di un'intersoggettività matura, dove entrambi i partner possano essere soggetti desiderati, capaci di riconoscere l'altro come autonomo. Questo suggerisce come le relazioni romantiche siano attraversate da retaggi culturali, psichici e storici che il femminismo e la psicodinamica cercano di tematizzare criticamente.

In *Speculum de l'autre femme*, Luce Irigaray propone una critica radicale della filosofia occidentale e della psicoanalisi, mostrando come entrambe abbiano storicamente costruito la soggettività femminile attraverso una lente maschile, relegando la donna a una posizione derivata o mancante⁵³.

⁴⁹ Cfr. Rispoli 1993: 92-100.

⁵⁰ Cfr. Novellino 2004: 56-68.

⁵¹ Cfr. Bowlby 1972: 354-371.

⁵² Cfr. Benjamin 1988: 222-231.

⁵³ Cfr. Irigaray 2017: 20-40.

Il pensiero di Luce Irigaray consente di leggere sotto una luce specifica le dinamiche relazionali tra Mary e Percy Bysshe Shelley, evidenziando come le strutture patriarcali influenzino profondamente le relazioni amorose. Mary Shelley, figlia di una storica femminista e anticonformista, si trovò a navigare una relazione complessa con Percy Shelley. Nonostante condividessero ideali progressisti, la loro relazione rifletteva tipiche dinamiche di potere del contesto patriarcale dell'epoca. Mary spesso subordinava le proprie esigenze a quelle di Percy, rispecchiando la tendenza descritta da Irigaray e da Benjamin, in cui la donna è definita in relazione all'uomo, piuttosto che come individuo autonomo.

La scrittura può allora essere letta, in Mary Shelley, anche come spazio di elaborazione soggettiva e di negoziazione con i discorsi dominanti sul femminile. Questo gesto è interpretabile come un tentativo di rompere con la rappresentazione speculare della femminilità, affermando la propria identità al di fuori delle aspettative maschili. In linea col pensiero di Irigaray, Mary ha cercato di esprimere una soggettività femminile autonoma, sfidando le strutture discorsive che la relegavano a "l'altra".

3.3 *Frankenstein come figura dell'inconscio*

La vita e la morte mi apparvero come confini ideali, che prima o poi sarebbero stati varcati; un nuovo genere di essere mi benedisse come suo creatore e fonte; molti esseri felici e meravigliosi mi devono la loro esistenza.

Frankenstein

La storia editoriale di *Frankenstein* è tanto affascinante quanto significativa per comprendere la condizione femminile e autoriale di Mary Shelley.

Quando il romanzo venne pubblicato per la prima volta nel 1818, il nome di Mary non compariva: l'opera uscì in forma anonima, ma con una dedica firmata da Percy Bysshe Shelley. Questo elemento fece sì che molti lettori, all'epoca, attribuissero il romanzo a lui. La scelta dell'anonimato non fu casuale: Mary Shelley era una giovane donna, e scriveva un romanzo gotico e filosofico, con tematiche tanto oscure quanto radicali, non ritenuto socialmente accettabile per una donna dell'epoca. Percy Shelley, oltre a essere suo marito, aveva maggiore credibilità nel mondo letterario e fu lui a curare, in parte, l'introduzione e la pubblicazione con l'editore Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones⁵⁴.

⁵⁴ Cfr. Shelley 2003: 5-10.

Nel 1831, Mary Shelley pubblicò una seconda edizione rivista, firmandola finalmente con il suo nome. In questa edizione aggiunse anche una prefazione, in cui raccontava le circostanze in cui era nato il romanzo, descrivendo la famosa sfida tra amici a Villa Diodati nell'estate 1816. Mary ci tenne però a sottolineare che l'idea e la scrittura erano interamente sue, chiarendo l'equivoco che ancora aleggiava sul nome dell'autore⁵⁵.

Questa vicenda riflette il clima culturale dell'epoca: una donna intellettuale e scrittrice era ancora vista con sospetto, e spesso aveva bisogno del supporto o della copertura di una figura maschile per poter pubblicare e farsi leggere. Tuttavia, il successo duraturo dell'opera e il riconoscimento postumo del genio creativo di Mary Shelley costituiscono una rivendicazione femminista *ante litteram*⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. Mellor 1989: 113-145.

⁵⁶ Cfr. Bennett 1988: 54-79.

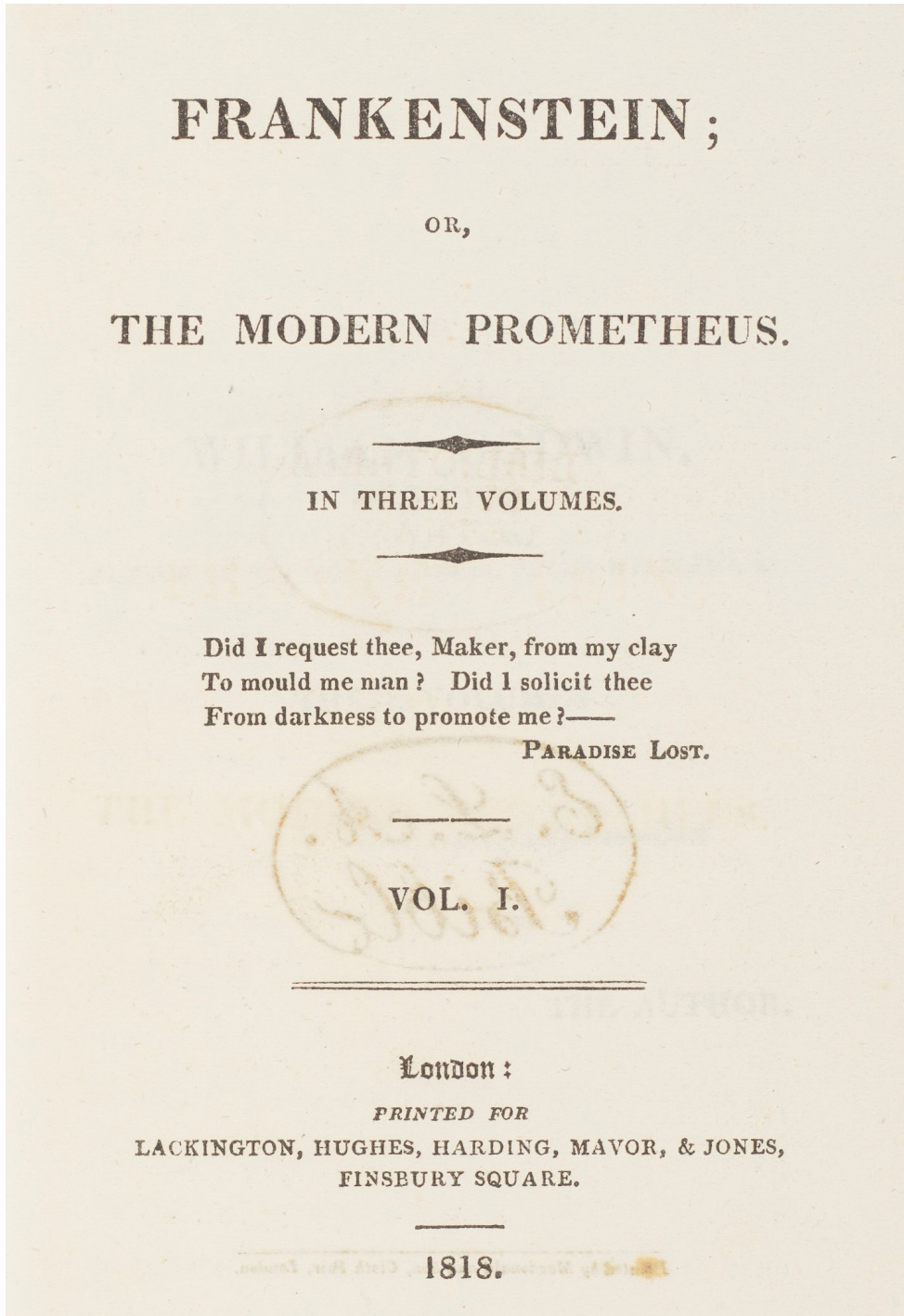


Fig. 5 Prima edizione di *Frankenstein*, 1818

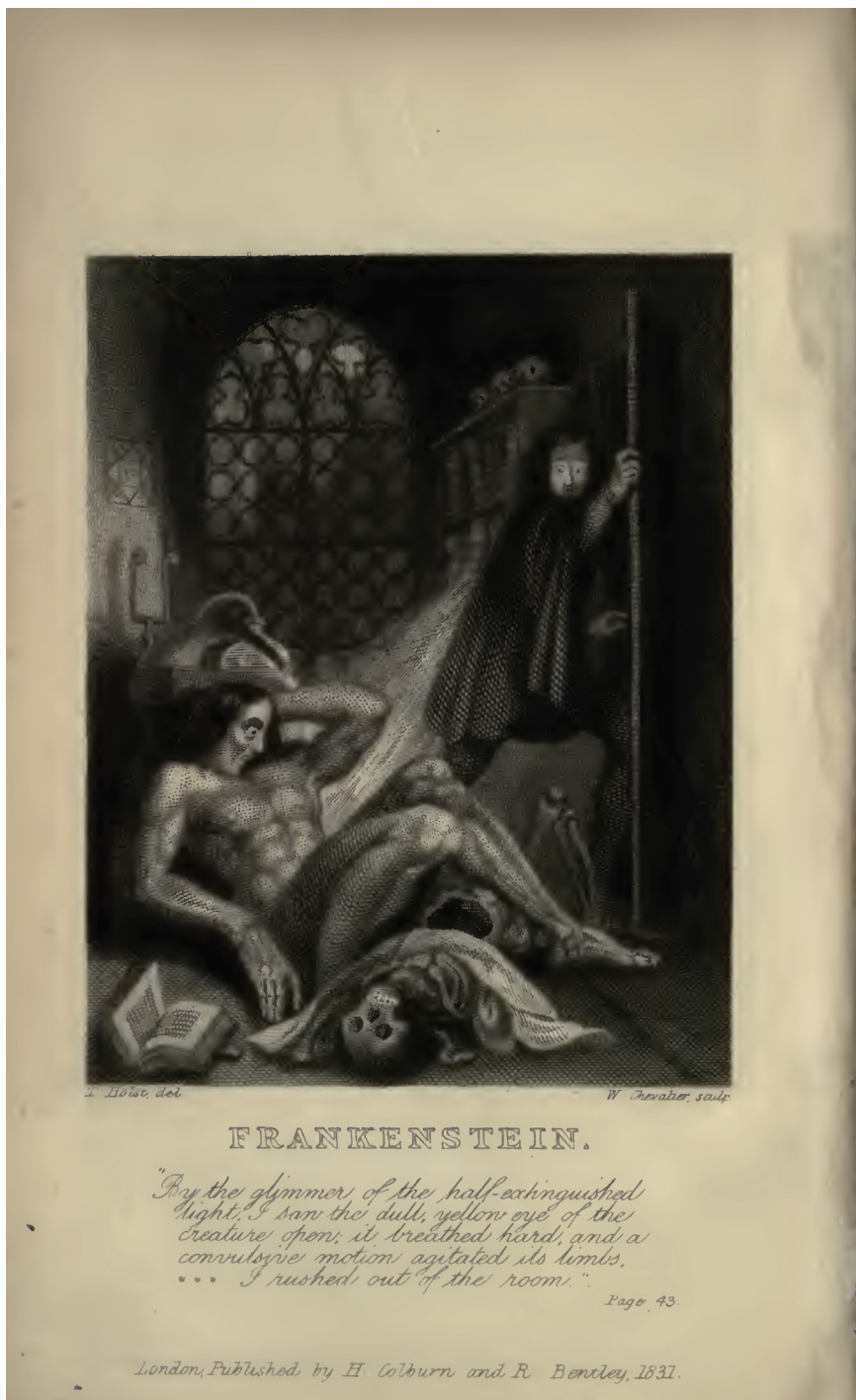


Fig. 6 Frontespizio dell'edizione del 1831 di *Frankenstein*, incisione di Theodore von Host

In *Frankenstein* può essere letta una dimensione psichica e simbolica che interroga anche la costruzione culturale del femminile. Mary Shelley, scrivendo un romanzo gotico, mette in scena insieme questioni del proprio tempo e tensioni riconducibili alla propria esperienza biografica⁵⁷. La Creatura, fatta di frammenti e rifiuti, può così essere interpretata non solo come mostro letterario, ma anche come figura dell'alterità esclusa entro una cultura patriarcale. Generata fuori dal corpo materno da un padre solitario e ossessionato, essa incarna un'esistenza priva di riconoscimento, di nome e di legami affettivi. In questa prospettiva, la Creatura diventa una figura utile per riflettere sulla marginalità e sull'esclusione.

Il romanzo può essere letto come uno spazio in cui emergono paure e rimozioni legate al femminile, alla generazione e all'autonomia. In tal senso, oltre all'inconscio individuale, *Frankenstein* riguarda anche un immaginario culturale che fatica a pensare la madre e il corpo femminile come luoghi di potere simbolico. La posizione di Mary Shelley – figlia di Mary Wollstonecraft, moglie di Percy Shelley e autrice in un contesto fortemente patriarcale – rende particolarmente significativa questa tensione.

Come sostiene Sandra Gilbert, Mary Shelley costruisce una genealogia letteraria alternativa, in cui la donna scrittrice trova una possibilità di voce attraverso figure eccentriche, eccessive o marginali⁵⁸. In questa chiave, il mostro può essere letto come dispositivo narrativo che rende visibili ferite interiori e fratture sociali, senza che il romanzo debba essere ridotto a una semplice allegoria biografica.

Anche il richiamo a Luce Irigaray consente di mettere a fuoco il tema del rimosso materno. Se il patriarcato tende a costruire il femminile come assenza o mancanza, la nascita della Creatura senza madre rende particolarmente evidente la violenza simbolica di questa cancellazione. Il romanzo lascia così emergere gli effetti dell'assenza di riconoscimento: isolamento, risentimento e desiderio di relazione⁵⁹.

Nel romanzo la scienza, affidata quasi esclusivamente a figure maschili, appare inseparabile da una logica di appropriazione e dominio. L'ambizione prometeica di Victor Frankenstein si rovescia in tragedia proprio perché tenta di separare la creazione dalla relazione, dalla cura e dall'alterità. Il mostro non incarna semplicemente il terrore della violenza, ma anche il trauma dell'abbandono e della mancata responsabilità.

⁵⁷ Cfr. Mellor 1989: 115-126.

⁵⁸ Cfr. Gilbert 1979: 213-247.

⁵⁹ Cfr. Irigaray 2017: 10-22.

In questa prospettiva, *Frankenstein* può essere letto anche come una riflessione sulla maternità non biologica, sull'etica della responsabilità e sull'empatia come condizione del legame umano. Più che una metafora univoca della condizione femminile, il romanzo offre una figura complessa dell'esclusione, del giudizio e della mostruosità culturale.

Haidee Kotze propone una lettura del romanzo attraverso la psicoanalisi lacaniana, mettendo in relazione desiderio, genere, potere e linguaggio⁶⁰. In termini molto sintetici, la sua interpretazione insiste sulla tensione tra immaginario e simbolico: la Creatura nasce in uno spazio privo di riconoscimento linguistico, ma l'apprendimento del linguaggio la introduce progressivamente alla coscienza della propria esclusione. Qui la cancellazione o la repressione del femminile – si pensi anche alla soppressione della compagna richiesta dalla Creatura – diventa un segnale della struttura patriarcale dell'ordine simbolico. Il romanzo mostra così come identità, desiderio e accesso al linguaggio siano condizionati da rapporti di potere che producono esclusione e marginalità.

⁶⁰ Cfr. Kotze 2000: 54-56, 59.

Conclusioni

Il percorso qui proposto ha cercato di rileggere Mary Shelley oltre le riduzioni biografiche e oltre le interpretazioni che ne hanno attenuato la centralità autoriale. Collocata all'incrocio tra genealogia materna, strutture familiari, scrittura e differenza di genere, la sua figura emerge come punto di condensazione di tensioni culturali, affettive e simboliche che trovano in *Frankenstein* una forma particolarmente complessa di elaborazione. In tal senso il romanzo, oltre a mettere in scena un mito moderno della creazione, apre anche uno spazio in cui possono essere interrogati perdita, esclusione, responsabilità e soggettività femminile.

La rilettura filmica di James Whale ha mostrato, da parte sua, come il mito di *Frankenstein* continui a trasformarsi proprio attraverso le sue riscritture. Il prologo di *The Bride of Frankenstein*, con la centralità assegnata a Mary Shelley e con la sua tensione tra ironia, autocoscienza e messa in scena dell'autorialità, rende visibile un nodo che il saggio ha posto al centro: il rapporto tra creazione, genere e legittimazione simbolica della parola femminile. Più che offrire una semplice traduzione cinematografica del romanzo, il film consente di riflettere sulla persistenza del mito e sulla possibilità di reinscrivere al suo interno la figura della sua autrice.

In questa prospettiva, la Creatura può essere letta come una figura simbolica della marginalità, dell'esclusione e della difficoltà di riconoscimento che attraversa la costruzione culturale del femminile. Generata fuori dal corpo materno, priva di nome e di legami, essa rende visibile tanto il trauma dell'abbandono, quanto anche la violenza simbolica di un ordine che produce alterità e poi la respinge. Per questo *Frankenstein* continua a mostrarsi come un testo capace di interrogare insieme inconscio, differenza di genere, linguaggio e potere. Il valore della scrittura di Mary Shelley non sta allora in una semplice anticipazione di temi moderni, ma nella sua capacità di dare forma narrativa a fratture che restano ancora oggi criticamente leggibili.

Bibliografia citata

- Amedei, G. - Cavanna, D. - Zavattini, G. C. 2015. *Psicologia dinamica*, Il Mulino, Bologna.
- Benjamin, J. 1988. *The Bonds of Love*, Knopf Doubleday, London.
- Bennett, B.T. 1980-1988. *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- 1988. *Mary Wollstonecraft Shelley: An Introduction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bertetto, P. 2012. *Introduzione alla storia del cinema*, UTET, Torino.
- Bowlby, J. 1972. *Attaccamento e perdita*, vol. 1: *L'attaccamento alla madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brody, P. 2013. *Frankenstein in Love: The Marriage of Percy Bysshe Shelley and Mary Shelley*, CreateSpace, Charleston.
- Céline, L.-F. 1991. *Il dottor Semmelweis*, Adelphi, Milano.
- Chodorow, N. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, California.
- Curtis, J. 2003. *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Egan, G. 2009. *Radical Moral Authority and Desire: The Image of the Male Romantic Poet in Frontispiece Portraits of Byron and Shelley*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Everson, W.K. 1971. *The Complete History of American Film Criticism*, H. W. Wilson, New York.
- Failla, R. 2024. *Mary e Percy: un amore libero dal finale gotico*, Il Club del Libro, Italia.
- Freud, S. 1970. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1978. *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fricke, J. 1996. *The Monster and the Magician: The Lives and Films of James Whale*, University of California Press, California.
- Gilbert, S. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven.
- Godwin, W. 1793. *An Enquiry Concerning Political Justice*, Joseph Johnson, London.
- 1798. *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, Joseph Johnson, London.
- 1794. *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*, B. Crosby, London.
- 1997. *L'eutanasia dello Stato*, a cura di P. Marshall, elèuthera, Milano.

- Gordon, C. 2015. *Romantic Outlaws: The Extraordinary Lives of Mary Wollstonecraft and Mary Shelley*, Windmill Books / Penguin, London.
- Gordon, L. 2005. *Vindication: A Life of Mary Wollstonecraft*, Little, Brown, London.
- Hay, D. 2010. *Young Romantics: The Shelleys, Byron and Other Tangled Lives*, Bloomsbury, London.
- Horney, K. 1971. *Nuove vie in psicoanalisi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Irigaray, L. 2017. *Speculum*, Feltrinelli, Milano.
- Jones, F.L. 1947. *Mary Shelley's Journal*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Kotze, H. 2000. *Desire, Gender, Power, Language: A Psychoanalytic Reading of Mary Shelley's Frankenstein*, "Literator", 21(1), pp. 53-68.
- Lacan, J. 1974. *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Lansdown, R. 2015. *Byron's Letters and Journals: A New Selection*, Oxford University Press, Oxford.
- London, B. 1993. *Mary Shelley, Frankenstein, and the Spectacle of Masculinity*, Modern Language Association of America, New York.
- MacQueen, S. 1993. *Bride of Frankenstein: Original Story and Screenplay*, Hyperion, New York.
- Mellor, A.K. 1989. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York.
- Mercer, A. 2019. *The Collaborative Literary Relationship of Percy Bysshe Shelley and Mary Wollstonecraft Shelley*, Routledge, London.
- Mitchell, J. 1974. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*, Vintage Books, London.
- Novellino, M. 2004. *Psicoanalisi transazionale. Manuale di psicodinamica relazionale per psicoterapeuti e counsellor*, Franco Angeli, Milano.
- Powers, K.R. 1972. *The Influence of William Godwin on the Novels of Mary Shelley*, University of Tennessee, Tennessee.
- Rispoli, L. 1993. *Psicologia funzionale del sé*, Astrolabio, Roma.
- Rogers, C. 2000. *La terapia centrata sul cliente*, Psycho, Firenze.
- Rognoni, F. 1995. *Opere*, Einaudi, Torino.
- Rossetti, W.M. 1911. *The Diary of Dr. John William Polidori: 1816, Relating to Byron, Shelley, etc.*, Elkin Mathews, London.
- Sampson, F. 2018. *La ragazza che scrisse Frankenstein: Vita di Mary Shelley*, Profile Books, London.
- Satir, V. 1973. *Psicodinamica e psicoterapia del nucleo familiare*, Armando, Roma.
- Seymour, M. 2000. *Mary Shelley*, John Murray, London.
- Shelley, M. 1817. *History of a Six Weeks' Tour*, T. Hookham, Paris.
- 2003. *Frankenstein*, Penguin Classics, London.
- Shelley, P.B. 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. by F.L. Jones, Clarendon Press, Oxford.
- Skal, D.J. 1993. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Faber and Faber, London.

- 2001. *Universal Horrors: The Studio's Classic Films 1931–1946*, Dover Publications, New York.
- Spark, M. 1951a. *Child of Light: Mary Shelley*, Tower Bridge Publications, London.
- 1951b. *Mary Shelley*, Constable, London.
- St Clair, W. 1989. *The Godwins and the Shelleys: The Biography of a Family*, Faber & Faber, London.
- Sunstein, E. 1989. *Mary Wollstonecraft Shelley: Romance and Reality*, Little, Brown and Company, New York.
- Todd, J. 2000. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*, Columbia University Press, London.
- Tomaselli, S. 2021. *Wollstonecraft: Philosophy, Passion and Politics*, Princeton University Press, Princeton.
- Vantin, S. 2021. *La Rivoluzione e il Diritto: Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft*, ETS, Pisa.
- Weaver, T. 2001. *Universal Terrors: The Studio's Classic Horror Films 1931–1946*, McFarland & Company, Jefferson, NC.
- Weinstock, J. 2013. *Critical Approaches to Frankenstein*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wilson, E. 1998. *Versace: The Art of High Fashion*, Rizzoli International Publications, New York.
- Wollstonecraft, M. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*, Joseph Johnson, London.
- 1798. *Maria; or, The Wrongs of Woman*, Joseph Johnson, London.

