L'ORDINE DEI DISCORSI

Lutto e melanconia

Frankenstein di M. Walsh, T.M. Griffin.

di *Gioele Cima* — 21 Aprile 2025

La storia di come Mary Shelley ha concepito il suo *Frankenstein* è, per certi versi, persino più inquietante del racconto vero e proprio. A quanto pare, Shelley si trovava in vacanza con il marito Percy in Svizzera, ospite di alcuni amici. Durante una di quelle sere, bloccati in casa da una tempesta improvvisa, i nostri decidono di ingannare il tempo con una sfida: ciascuno di loro avrebbe dovuto inventare una storia dell'orrore con cui terrorizzare gli altri. Tra tutti, alla fine, fu solo Shelley a prendere così sul serio la faccenda da riuscire a terminare la sua storia. Nondimeno, la questione non filò proprio liscia.

L'immaginazione, si sa, se stimolata troppo rischia di fare brutti scherzi. E difatti, nel tentativo di trovare ispirazione per la sua storia, Shelley precipita in una sequenza di pensieri a dir poco sgradevoli. Le torna dapprima in mente un esperimento di Erasmus Darwin (nonno del più celebre Charles) di cui aveva letto tempo addietro: un pezzo di lombrico conservato in un vaso che, in un modo o nell'altro, aveva ripreso a muoversi di sua sponte. Uno scenario che, a sua volta, e per qualche sinistra analogia, la conduce alle teorie di Galvani sull'elettricità animale. E poi, ancora, ecco profilarsi un'ipotesi, stavolta originale, ma decisamente più indecente dei pensieri precedenti: e se a

riprendere vita non fossero semplici brandelli di insetto, bensì le membra di un essere umano? **E se questo essere umano non fosse composto da un corpo unico, ma da un collage di tanti e diversi cadaveri?**

Per sua stessa ammissione, Shelley rimase troppo turbata da quell'intuizione per concentrarsi sulla sua storia. Si sforzò di non pensarci più, e magari di togliersi anche dalla testa quella sciocchezza dello scrivere un racconto dell'orrore. Non fosse che, quella stessa notte, ebbe come una visione, una sorta di sogno lucido, di quelli talmente vividi che ti obbligano a far loro da spettatore, che tu lo voglia oppure no.

> Vidi … il pallido studioso di arti profane inginocchiato vicino alla cosa che aveva assemblato. Vidi l'orrenda sagoma di un uomo disteso, poi, all'entrata in funzione di un qualche potente macchinario, lo vidi dar segni di vita e fremere con un movimento impacciato, vivo solo a metà. Doveva sembrare spaventoso, perché spaventoso sarebbe stato l'effetto di ogni sforzo umano di scimmiottare lo stupendo meccanismo del Creatore del mondo. Il successo avrebbe terrorizzato l'artista, che sarebbe fuggito colmo d'orrore dall'orrido manufatto … Avrebbe sperato che quella cosa che aveva ricevuto un'imperfetta animazione sarebbe tornata a essere materia inerte.
> (Shelley 2016, pp. 9-10)

Quella specie di sogno a occhi aperti, alla fine, era esattamente ciò che cercava: quel che aveva spaventato lei – pensò in un misto di genialità e sadismo – avrebbe terrorizzato anche gli altri. Era tempo di rimettere mano alla storia dell'orrore che non era riuscita a scrivere. E di farne, a sua insaputa, un'opera eterna.

Frankenstein è un classico indiscusso della letteratura gotica. È, per parafrasare una pungente formula di Pierre Bayard, un libro di cui si può parlare pur non avendolo mai letto (come dimostra il fatto che, nell'immaginario collettivo, ci ostiniamo a chiamare Frankenstein la creatura, e non il suo creatore). Ma cos'è esattamente un classico? L'idea che si tratti di un'opera inerte, sempre uguale a se stessa, è tanto inesatta quanto ingenua. A rendere un classico tale non è la sua semplice persistenza, quanto piuttosto la sua capacità di poter essere – passatemi il termine – letto ogni volta in modo diverso.

È un'opera che, pur rimanendo inalterata nei contenuti, muta a ogni consultazione. **Se volessimo azzardare una definizione psicoanalitica di cosa sia un classico, diremmo**

che si tratta di qualcosa che si ripete proprio perché non la capiamo fino in fondo. Qualcosa che, nonostante sia parte integrante del nostro patrimonio culturale, continua a essere segnata da un "non so che" di inspiegabile, da un eccesso che la cultura non riesce ad assimilare del tutto. Il classico è allora un'opera segnata da un resto irrisolto, che ci affascina proprio perché ci resiste. E, così facendo, ci offre la possibilità non solo di rileggerlo, ma anche di riscriverlo.

Ed è proprio questa la sensazione che si prova di fronte al *Frankenstein* di Michael Walsh e Toni Marie Griffin, il graphic novel che Saldapress ha pubblicato in una collana di pregio, il cui titolo è proprio in odor di classico: "Universal Monsters", una formula che, oltre a essere l'etichetta degli immortali film horror prodotti dall'omonima casa di produzione tra gli anni trenta e cinquanta dello scorso secolo, ha anche tutto il sapore di una dichiarazione di intenti. **Del resto, non è forse vero che "mostri" del calibro di Dracula e Frankenstein funzionano come una sorta di mitologia moderna? Non sono i mostri gli eredi odierni di ciò che un tempo erano i miti?** E i miti, ci diceva Lacan, non servono a spiegarci le cose. Semmai, sono dei segnaposto, narrazioni che si collocano al confine con l'ignoto, per segnalarci che, da lì in poi, la realtà potrebbe apparirci meno sensata del solito. Mostro, in questo senso, non è più sinonimo di orrido, strambo o innaturale, ma diventa un altro nome per qualificare una parte di realtà non (ancora) analizzata. È lo stesso discorso che facevano i cartografi del medioevo, quando piazzavano queste pittoresche creature sui bordi delle mappe per designare terre ignote.

Walsh e Griffin il "mito" di Frankenstein lo rimaneggiano per bene. Ne sovvertono la storia e i personaggi, cambiando l'ordine di priorità della trama tradizionale e aggiungendovi un personaggio inedito in veste di protagonista. Dimenticatevi pertanto il Victor Frankenstein come Prometeo della modernità, il rampollo ambizioso che sfrutta gli eccessi blasfemi della scienza per sfidare a viso aperto le leggi della creazione. Qui, il nostro dottore non si chiama nemmeno più Victor. Diventa un Henry qualunque, forse un impostore, senza dubbio uno smidollato. E il mostro, in Shelley voce del soggetto razionale che sconta su di sé le nefandezze dell'umana superbia, si riduce a un poco più di un bellimbusto, uno spudorato MacGuffin che, in una dozzina di tavole, si rivela subito per quello che è: puro diversivo.

Il prometeismo viene sacrificato per fare spazio a una meditazione intima, se non addirittura struggente, sul significato del lutto e della perdita. La storia conserva come sfondo le vicende del dottor Frankenstein, ma si focalizza su un personaggio estraneo al codice: un ragazzino rimasto orfano di padre che scopre che i resti di quest'ultimo sono stati devoluti al perverso proposito di costruire un abominio. **Al posto del dottore**

divorato dai sensi di colpa che rincorre il suo mostro da un capo all'altro del globo, e che lo fa fino a confondersi in tutto e per tutto con esso, Walsh e Griffin ci mostrano un innocente che tenta di ricongiungersi con quel che rimane del proprio padre.

Del resto, la psicoanalisi ci ricorda che il lutto consiste nell'autentificare una perdita reale «pezzo per pezzo» (Lacan 2008, p. 431), no? Elaborare il lutto significa separarsi a poco a poco dall'oggetto scomparso, imparare a vivere di nuovo nonostante e al di là della perdita. E quale migliore occasione per evitare un simile procedimento, perdonate il brutalismo, se non di mettersi al seguito dei pezzi staccati della persona che abbiamo perduto? Quale migliore escamotage per aggirare il lutto dell'indugiare nella fantasia di un oggetto che vive oltre la morte, per quanto estraneo esso sia diventato?

L'elettricità galvanica che aveva ispirato Mary Shelley agisce in questo caso a rovescio: ad attirare il nostro protagonista (il ragazzino) non sono le scintille di una vita che stravolge il corso della natura, quanto le luci cadaveriche dell'oggetto morto. **Il lutto pretende che l'oggetto scomparso (la creatura-padre) continui a comunicare con noi come quando era in vita, o che esso ci dia almeno un segnale della sua presenza, come a dire "sono ancora qui", "sono ancora io"**. Eppure, questo segnale non arriva. L'aldilà, se esiste, non parla. Inseguendo il padre morto, il ragazzino reimpara a farsi largo nel mondo dei vivi, riesce ad accettare il silenzio di chi non può più rispondergli e capisce quanto il proposito di negare la morte possa rivelarsi catastrofico.

Nondimeno, la storia non è tutta qui. Non è solo il lutto a catturare la scena in questo *Frankenstein*. Per mostrarci il peso di un simile, difficile procedimento, Walsh e Griffin si affidano anche al suo intramontabile partner freudiano, la melanconia. Se nel loro *Frankenstein* è un ragazzino qualunque a dover compiere il viaggio dell'eroe, d'altro canto c'è anche chi questo viaggio si rifiuta di intraprenderlo sin da subito. È il precario Henry Frankenstein, che pur di sbarazzarsi dell'idea della morte, pur di sottrarsi all'incontro inevitabile con il lutto, decide di affidarsi allo stratagemma melanconico per eccellenza: seminare la morte dovunque pur di allontanarla da sé, anticipare la perdita dell'oggetto sacrificandovi il mondo intero.

Laddove il Frankenstein shelleyano ruotava attorno al tema di una vita eccessiva, ai lamenti di una creatura che maledice il suo creatore per averla messa al mondo contro la propria volontà, qui è la morte a giocare la parte di eccesso scabroso. È l'interminabilità del lutto a gettare un'ombra sul mondo dei vivi.

L'aspetto più interessante dell'opera, tuttavia, consiste proprio nel suo rifiuto di scendere a patti con qualsiasi compromesso morale: con la sparizione del mostro, il

ragazzino non elabora la scomparsa del padre ma, tutt'al contrario, riconosce che il processo del lutto è *interminabile*. Che, in un certo senso, non è mai completamente possibile staccarsi di dosso l'ombra dell'oggetto perduto. La sua avventura gli consente di sollevarsi dal sepolcro del padre, di non diventare tutt'uno con la sua tomba. Eppure, anche una volta sventata la minaccia del mostro, ovunque egli guardi non vede altro che il ricordo del padre. E, forse, è proprio questo il risvolto veramente etico dell'intera faccenda: fare i conti con la morte significa imparare a portare con sé le ferite e i vuoti della perdita dell'Altro, tenere in vita la prova che l'Altro è esistito. Alla fine, ha ragione Teemu Nikki: la morte è un problema dei vivi.

Riferimenti bibliografici

J. Lacan, *Il seminario. Libro VIII. Il Transfert 1960-1961*, Einaudi, Torino 2008.
M. Shelley, *Frankenstein*, Einaudi, Torino 2016.

Michael Walsh, Toni Marie Griffin, *Frankenstein*, Saldapress, Reggio Emilia 2025.