

Geppetto e Frankenstein: creatori o padri?

La relazione tra creatura artificiale e creatore e il suo influsso sul comportamento della creatura in due romanzi europei dell'Ottocento

Mémoire réalisé par
Noémie Thomas

Promoteur
Prof. Dr. Costantino C. M. Maeder

Année académique 2016 - 2017
**Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale
finalité approfondie**

Université Catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

Geppetto e Frankenstein: creatori o padri?

La relazione tra creatura artificiale e creatore e il suo influsso
sul comportamento della creatura in due romanzi europei
dell'Ottocento

Mémoire réalisé par
Noémie Thomas

Promoteur
Prof. Dr. Costantino C. M. Maeder

Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale, finalité approfondie

Année académique 2016 - 2017

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato nella realizzazione della mia tesi. Senza queste persone e il loro supporto, questa tesi non esisterebbe.

Vorrei prima ringraziare il mio relatore, il professore Costantino Maeder, per il suo aiuto, il suo sostegno, la sua disponibilità, e soprattutto per il tempo che ha dedicato a leggere, rileggere, correggere e commentare il mio lavoro. Le sue osservazioni e suggerimenti così come le discussioni che ho avuto con lui erano particolarmente arricchenti e mi hanno aiutato ad acquistare più fiducia nelle mie idee e capacità.

Vorrei esprimere la mia riconoscenza alla ricercatrice Mathilde Flumian per le sue correzioni approfondite. Sono anche grata alla dottoressa Lindsay Myers, il cui corso su Pinocchio che ho seguito in Erasmus mi ha ispirato il soggetto di questa tesi.

Ringrazio con affetto la mia famiglia per il suo sostegno durante i momenti di dubbio, soprattutto mia madre per il suo appoggio morale, la sua fede in me, la sua pazienza, e per i numerosi libri fotocopiati. La mia gratitudine va anche ai miei amici che mi hanno incoraggiato e consigliato nel corso di questa tesi, più particolarmente Morgane Heidbreder e Caroline Daout che mi hanno accompagnato sin dall'inizio dei miei studi.

Infine, questa tesi si concentra grandemente sulla figura paterna, perciò vorrei dedicarla a mio padre, che sarebbe fierissimo di me e della mia realizzazione se fosse ancora qui. Ha sempre creduto a me e alle mie competenze e questa fiducia così come il suo sostegno mi hanno sempre spinto a dare il meglio di me, come l'ho fatto per questa tesi.

Indice

Ringraziamenti	1
Introduzione	5
I. Rassegna di letteratura: le creature artificiali nel contesto storico e culturale	11
1. <i>La creatura artificiale nell'Ottocento: contestualizzazione</i>	11
2. <i>La creatura artificiale nella storia letteraria e mitica</i>	16
II. Approcci storici, teorici e psicologici sulle relazioni sociali e paragone con la creatura artificiale	23
1. <i>Il bambino nell'Ottocento</i>	24
2. <i>La Theory of Mind</i>	29
III. Analisi della relazione tra creatore e creatura	39
1. <i>Dialoghi tra Pinocchio e Geppetto</i>	41
2. <i>Dialoghi tra Frankenstein e la sua creatura</i>	54
3. <i>L'importanza del linguaggio e il suo ruolo nella relazione creatore-creatura</i>	65
4. <i>Lotta per il potere e il dominio nella relazione creatore-creatura</i>	67
5. <i>Comportamento della creatura</i>	70
6. <i>La fuga della creatura e il trauma della creazione</i>	73
7. <i>Il creatore, il suo atto creatore e la sua responsabilità</i>	81
8. <i>La fine dei romanzi: influsso del creatore sull'evoluzione della creatura</i>	89
Conclusione.....	95
Bibliografia	99
Allegati.....	107

Introduzione

La tecnologia è sempre più presente nelle nostre vite, e questo fenomeno si manifesta in modo esplicito nella nostra cultura: numerosi film, serie televisive e opere letterarie hanno trattato del soggetto della creazione artificiale in questi ultimi decenni. Fra i più famosi e più recenti, notiamo la serie *Westworld* (2016) in cui degli androidi sono utilizzati come trastullo in un parco divertimenti; il film *Blade Runner* (1982) ispirato al romanzo *Do Androids Dream of Electronic Sheep?* di Phillip K. Dick (1966) che mette anche in scena tipi di androidi chiamati i replicanti; *Black Mirror* (2011), una serie distopica sulle possibili derive della tecnologia e di cui un episodio presenta un androide creato per alleviare il dispiacere di una donna il cui fidanzato è morto in un incidente; *A.I. Artificial Intelligence* (2001), in cui un bambino automa è adottato da genitori umani; ecc. Questa profusione nella cultura riflette una questione d'attualità e mostra la posta in gioco dell'intelligenza artificiale e della tecnologia oggi. Questo tema ci interessa particolarmente. Perciò abbiamo deciso di studiare le radici di questo fenomeno attraverso la letteratura. Le prime tracce di creazione artificiale nella storia mitica e letteraria risalgono a molti secoli fa, però si osserva nell'Ottocento una nuova emergenza di questo motivo, dovuta allo sviluppo tecnologico importante dell'epoca. Come lo mostreremo nel primo capitolo, molti studi sono già stati condotti sull'argomento delle creature artificiali nella letteratura, però gli autori non si concentrano mai su un aspetto specifico che abbiamo deciso di esaminare. Vogliamo infatti approfondire in questa tesi le relazioni che il creatore e la sua creatura artificiale intrattengono tra di loro.

A tal fine, abbiamo scelto, per la costituzione del nostro corpus, due famosi libri rappresentativi dell'Ottocento in Italia e in Inghilterra e che a prima vista non hanno niente in comune: il romanzo d'infanzia *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* scritto da Carlo Collodi (1818) (nato Lorenzini) nel 1883 e il romanzo gotico *Frankenstein or the modern Prometheus* di Mary Shelley (1797) uscito nel 1818. Abbiamo deciso di concentrarci principalmente sulla letteratura ottocentesca perché si può assistere durante questo periodo a una rinascita della letteratura che tratta questo motivo. La ragione della ricchezza della letteratura europea che affronta la creazione artificiale può spiegarsi dal cambiamento che prende posto nella società

dell'Ottocento: è un periodo caratterizzato dai grandi sviluppi scientifici che si incrociano con diverse correnti artistiche e letterarie. Abbiamo selezionato quelle due opere in particolare non per l'impatto enorme che hanno avuto sulle loro culture rispettive, ma perché mostrano due aspetti totalmente diversi della creazione artificiale: mentre l'una è creata a partire da cadaveri ed è stata animata con l'aiuto della scienza naturale, l'altra è di legno ed è una misteriosa magia a infonderle la vita¹. Sono anche le due che danno più considerazione alla relazione tra creatore e creatura, al contrario di altri romanzi che trattano il tema della creazione artificiale, ma senza che il lettore possa farsi un'idea precisa della dinamica interna della coppia: si pensi a *Der Sandmann* di E.T.A Hoffman (1817), a *The Island of Dr. Moreau* di H.G. Wells (1896), a *L'Ève Future* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1886) o a *La Vénus d'Ille* di Mérimée (1837). Per il seguito di questo lavoro, pensiamo che sia meglio procedere immediatamente a qualche chiarimento sui due romanzi scelti per il nostro corpus.

Il romanzo di Collodi è stato pubblicato prima nella forma di un romanzo a puntate nel periodico *il Giornale per i bambini*. È importante sottolineare che inizialmente, Collodi intendeva finire la storia alla fine del quindicesimo capitolo (più o meno alla metà del romanzo attuale), con la morte per impiccamento del burattino. I lettori erano però tanto oltraggiati e delusi dalla fine che l'autore è stato quasi costretto a scrivere un seguito alla sua storia, facendo resuscitare Pinocchio e concludendo la vicenda con un lieto fine. Considereremo nella nostra analisi principalmente il romanzo intero, come è stato pubblicato nel 1883 dalla Libreria Editrice Felice Paggi, talvolta prenderemo anche in considerazione l'intenzione originale dell'autore per osservare le differenze nello sviluppo e nel comportamento del burattino rispetto alla versione ufficiale.

Il contesto di scrittura del romanzo di Mary Shelley è assai diverso: ha cominciato a scriverlo dopo un incubo e nell'ambito di una gara di scrittura di racconti dell'orrore fra amici iniziato da Lord Byron durante vacanze vicino a Geneva. Il romanzo si struttura in tre parti che si inseriscono le une nelle altre. Comincia in forma epistolare con le lettere di Walton alla sua sorella, poi includono il racconto di Victor Frankenstein che costituisce la maggior parte del romanzo. Nel proprio racconto,

¹ Si deve notare che tecnicamente, il pezzo di legno che diventerà Pinocchio dopo la scultura da Geppetto è già vivo e cosciente prima di incontrarlo. Tuttavia, consideriamo Geppetto come il suo creatore, dato che è stato lui a veramente dargli la sua forma definitiva.

inserisce quello della sua creatura, il quale forma la terza parte della struttura a cornice del romanzo. La struttura di quello di Collodi invece è lineare, con uno stesso narratore onnisciente che determina tutta la storia.

Lo scopo di questa ricerca è di studiare il tipo di relazione che il creatore e la sua creatura condividono e le conseguenze che una tale relazione può avere sulla creatura. La prima domanda che ci poniamo è come si può definire la relazione tra il creatore e la creatura: tende ad essere positiva o negativa? La nostra ipotesi principale e questione di ricerca è che esiste una certa correlazione tra questa relazione fra il creatore e la creatura e il comportamento della creatura nel seguito del romanzo. Infatti, a prima vista, la relazione tra Pinocchio e Geppetto appare buona e affettuosa, mentre quella tra Frankenstein e la sua creatura sembra considerevolmente negativa. Pensiamo che questi fenomeni abbiano un legame con la fine delle due storie: il comportamento di Pinocchio cambia in modo positivo, mentre la creatura di Frankenstein continua a uccidere la gente vicina al suo creatore. Questa correlazione può sembrare troppo ovvia, e per questa ragione abbiamo deciso di analizzare in profondità questi due libri.

Per verificare la nostra ipotesi, adotteremo una metodologia variegata, concepita a partire da disparati campi di studio. Ricorreremo così alle nozioni e concetti delle scienze cognitive e della semantica nell'analisi dei testi e, in una prospettiva comparata, confronteremo i risultati ottenuti alla luce di studi critici e nozioni teoriche che rilevano dal campo letterario. Abbiamo scelto di basarci principalmente sulle scienze cognitive e sulla psicologia per spiegare il comportamento delle creature dato che si possa facilmente paragonarle con bambini che crescono: come bambini umani, le creature artificiali arrivano nel mondo ignoranti e devono imparare tutto. Il loro processo di sviluppo psicologico potrebbe dunque assomigliare a quello di bambini che devono anche apprendere e maturare. Utilizzeremo anche approcci teorici e psicologici per studiare le relazioni sociali e poter paragonarli con quella tra il creatore e la sua creatura. Si devono nondimeno precisare i limiti di un tale processo metodologico: importa tenere in mente durante la lettura che per spiegare il comportamento di personaggi fittizi, abbiamo trovato interessante utilizzare studi psicologici, anche se sono a volte posteriori ai romanzi scelti. Lo scopo è di paragonare i due approcci per osservare quali elementi stuzzicanti nascono di un tal confronto.

Inoltre, questi studi riguardano l'essere umano, ora spesso li applichiamo alla creatura artificiale, che non possiede la stessa natura dell'uomo. Si deve dunque mantenere uno sguardo critico e rendersi conto della possibile fragilità dei nostri paragoni.

Cominceremo la nostra indagine collocando la creatura artificiale nella storia mitica e letteraria, combinando questo con una breve rassegna di letteratura. Questa tappa risulta essenziale per osservare l'evoluzione della figura artificiale e come gli autori del nostro corpus siano stati influenzati dal mito della creazione artificiale e dalle circostanze specifiche dell'Ottocento. Osserveremo come le tradizioni cristiane, ebraiche e antiche concordano nella creazione di un mito intertestuale del tipo *master narrative* che ha perdurato nella storia, quello della creazione artificiale di un essere. Analizzeremo anche gli elementi tipici dell'Ottocento che, una volta combinati, creano un ambiente adeguato per la rinascita delle creature artificiali nella letteratura.

Il secondo capitolo sarà dedicato all'evoluzione dell'immagine infantile nel diciannovesimo secolo e alle ricerche sulla *Theory of Mind* (ToM) (Samson, 2013). In questo capitolo, con l'aiuto delle scienze cognitive e della psicologia, paragoneremo la situazione delle creature artificiali con lo sviluppo reale dei bambini per vedere come gli autori si siano ispirati a situazioni conosciute per scrivere i romanzi. Esamineremo prima come Locke (citato in Heywood, 2001 e in Pollock, 1983) e Rousseau (1973) abbiano cambiato l'immagine del bambino nell'Ottocento, poi studieremo lo sviluppo psicologico di un bambino normale in legame con la ToM. In paragone, esamineremo come la creatura artificiale si formi psicologicamente e sviluppi la sua ToM.

In seguito, nel terzo capitolo che costituisce il punto nevralgico della nostra ricerca, analizzeremo la relazione tra il creatore e la creatura in quanto tale. Cominceremo con un'analisi approfondita dei dialoghi diretti tra il creatore e la creatura per osservare ciò che i loro scambi orali rivela sul loro rapporto. Studieremo in questi dialoghi l'importanza del linguaggio nella loro relazione e il rapporto di autorità e di dominio che si sviluppa nei loro scambi. In seguito, ci interesseremo al comportamento della creatura nel romanzo, più specificamente alle azioni che effettua, e ci chiederemo se tali azioni sono piuttosto positive o negative. Poi, tenteremo di spiegare la fuga che le creature effettuano dopo l'atto creatore e in quali aspetti potrebbe risultare da un trauma. Il punto seguente tratterà del creatore in paragone

con la figura paterna e della sua responsabilità. L'ultimo punto del capitolo verterà sulla fine dei romanzi.

A partire dai risultati delle nostre analisi, saremo capaci di definire la relazione tra il creatore e la sua creatura, l'evoluzione comportamentale della creatura attraverso il romanzo e la possibilità di stabilire un legame tra questi due fattori per verificare la nostra ipotesi. In funzione dello svolgimento della nostra ricerca, è possibile che la nostra conclusione sarà più sfumata e complessa di quella cui ci aspettiamo.

I. Rassegna di letteratura: le creature artificiali nel contesto storico e culturale

La creatura artificiale è lungi dall'essere nuova nell'Ottocento: è il prodotto meticcio di un'eredità storica e letteraria e di un complesso miscuglio di correnti letterarie e scientifiche nonché di circostanze sociali proprie al diciottesimo e al diciannovesimo secolo. Numerosi critici hanno già proposto una sintesi generale ricapitolando i diversi fattori che hanno permesso alla figura artificiale di riemergere nell'Ottocento. La maggioranza di questi teorici ha studiato l'argomento in due modi diversi: sia loro esaminano la creatura artificiale nella sua continuità storica e letteraria, riassumendo le diverse forme che ha preso nella storia (Cohen, 1968; Breton, 1995; Heudin, 2008); sia loro osservano le circostanze culturali che, una volta combinate, hanno portato alla riapparizione e alla situazione dominante che la creatura artificiale occupa sulla scena ottocentesca (Reichardt, 1994; Belleau, 1972; Smith, 1994; Rey, 2002; Bousquet, 2006; Boylan, 2006; Del Principe, 2006; Klopp, 2006; Lawson Lucas, 2012; Dalleau, 2014). Coordineremo dunque una rassegna di letteratura con le circostanze culturali e il retaggio storico che hanno ispirato gli autori a dare origine alle loro creature artificiali. Esamineremo prima l'importanza e l'influsso che i progressi scientifici, la situazione politica e i grandi correnti come l'Illuminismo o il Romanticismo hanno avuto nella creazione artificiale; dopo di che sintetizzeremo l'evoluzione e lo sviluppo della figura artificiale attraverso i secoli e i racconti mitici: dalla Genesi all'automa meccanica, passando dal golem ebreo.

1. La creatura artificiale nell'Ottocento: contestualizzazione

Questa 'riapparizione' di creature artificiali non accade nell'Ottocento a caso. Il contesto storico, sociale e soprattutto scientifico è strettamente legato al mito di creazione artificiale che si diffonde sempre di più nella letteratura dell'epoca.

Stéphanie Dalleau (2014) evidenzia una contraddizione tipica dell'Ottocento: mentre si potrebbe pensare che il positivismo e la celebrazione della scienza e dei suoi progressi mettano al secondo piano il discorso mitico, accade piuttosto il fenomeno contrario. Come lo riassume Raymond Trousson:

On a cru, de prime abord, que la science, l'universelle connaissance des phénomènes et de leurs lois, répondraient aux aspirations les plus profondes de l'être humain, dissiperaient tous les mystères. Et voilà que les sciences, en se perfectionnant, marquaient elles-mêmes leurs propres limites et laissaient intact le vide noir de l'inconnaissable d'où, après tant d'espoirs, un sentiment renaissant d'impuissance et de découragement. (Trousson, citato da Dalleau, 2014, p. 75).

Il ritorno del mito della creatura fabbricata sarebbe dunque legato a un pessimismo di fine secolo nato dall'incapacità della scienza a razionalizzare il mondo interamente, e associato alla coscienza dei pericoli di una sete di conoscenza inesauribile, o come lo chiama Stéphanie Dalleau, la "*libido sciendi*".

La créature monstrueuse (...) est l'incarnation parfaite de l'échec des tentatives de rationalisation du monde et de connaissance de l'humanité. La faillite de la raison nourrie par les angoisses fin-de-siècle sur la dégénérescence de l'humanité en cette période du tournant du siècle prend ainsi forme sous les traits du monstre artificiel. (Dalleau, 2014, p. 77).

Secondo André Belleau (1972), se la creatura artificiale (ri)compare all'inizio dell'Ottocento, è a causa di un complesso miscuglio di razionalismo francese, di scienza romantica e del rinnovato interesse per la magia e l'occultismo. Sottolinea che la creatura artificiale era già presente prima del diciannovesimo secolo ma non occupava un ruolo principale e non aveva nessun autonomia: era raramente protagonista. Belleau distingue tre tipi di creature artificiali, e lega l'origine di ogni tipo al contesto storico di quel secolo. L'origine dell'esplosione delle creature artificiali del primo tipo, quello 'meccanico', nell'Ottocento è in parte legato alle realizzazioni di meccanica orologiera del secolo precedente. Due nomi si distinguono: Jacques Vaucanson e Jacquet-Droz. Con le loro invenzioni, hanno lanciato la moda degli automi alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento. Però, prima di Vaucanson e di Jacquet-Droz, Olivier Rey (2002) ricorda che altri artisti hanno cominciato ad interessarsi a oggetti animati e hanno costituito una fonte d'ispirazione per loro, prima in Italia e poi in Francia e nel resto dell'Europa. Infatti, Leonardo da Vinci ha creato un leone animato per il re Louis XII; i giardini del cardinale di Ferrara a Tivoli erano decorati con falsi uccelli che cantavano grazie a piccole flauti e con organi che erano suonati grazie all'azione dell'acqua; e Descartes, ispirato alla famiglia dei Francini, ha disegnato una pernice artificiale. Poi, Vaucanson ha creato la famosissima anatra meccanica che riproduceva i gesti e azioni dell'animale e che poteva digerire del grano. Rey nota che a partire da Vaucanson, l'obiettivo non era più estetico o decorativo ma era di "tendre vers une identité" (Rey, 2002, p. 26). Gli orologiai Jacquet-Droz, padre e figlio, hanno

tutti e due creato una serie di bambole animate: un automa può scrivere un testo, un altro può disegnare e una terza è capace di suonare il pianoforte. Uno dei loro impiegati, Henri Maillardet, ha creato anche lui un automa che è in grado di disegnare e di scrivere poemi in francese e in inglese. Queste invenzioni meccaniche hanno soprattutto ispirato gli autori di automa di tipo meccanico, come Hadaly in *L'Eve Future* di Villiers de l'Isle-Adam e Olimpia in *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann.

La seconda varietà di automa è di tipo biologica e trova piuttosto la sua ispirazione nelle tradizioni mitiche come quella del golem, una creatura di argilla creata artificialmente da un rabbino. Esistono diverse variazioni della leggenda del golem. Secondo Belleau, Mary Shelley conosceva quella polacca in cui il golem cresce, sfugge al controllo del suo creatore e diviene troppo pericoloso e ci si è ovviamente ispirata. Con questo tipo di creatura artificiale biologica è spesso coinvolta la magia o l'alchimia e le opere letterarie con quelle sono più fantastiche.

Il terzo gruppo di automa secondo Belleau è più particolare: comprende parecchi automi di tipo meccanico, però qui la "symbiose homme-machine y est poussée si loin que c'est la société tout entière qui devient un automate, avec ses organes de commande, d'action, de vérification." (Belleau, 1972, p. 123). Non ci attardiamo su questo tipo perché non si integra veramente nella nostra ricerca.

Poi, similmente a come l'ha fatto Dalleau, Belleau si attarda sul carattere scientifico che si trova nei romanzi di fianco a elementi mitici: "les romans d'automate apparaissent comme le lieu d'un double discours, scientifique et mythique, qui leur confère une essentielle ambiguïté ; il s'agit moins ici de la structure du récit que de son énonciation" (Belleau, 1972, p. 126). Il mostro di Frankenstein è creato seguendo un metodo scientifico razionale e rigoroso, comunque si confronta con un discorso mitico: sono presenti gli elementi della notte, del temporale, del fuoco e della cima.

Per quel che riguarda l'Italia, il caso è ancora più particolare. Nell'Ottocento, il paese non è solamente testimone dei cambiamenti scientifici e meccanici ma anche di una rivoluzione culturale e politica: il Risorgimento. L'identità nazionale era al centro delle preoccupazioni del periodo e Collodi era implicato nella volontà di unificare il paese e di conferire un'identità comune al popolo italiano. Molti critici hanno percepito nel suo *Pinocchio* la celebrazione dei valori del Risorgimento, come la famiglia,

l'importanza dell'educazione e del lavoro. Amy Boylan osserva però che: "While *Pinocchio* has often been heralded as a mouthpiece for post-Risorgimento values, on closer examination it conveys skepticism towards the necessary sacrifice of personal freedom for the good of society" (Boylan, 2006, p. 19). Boylan sostiene che Collodi era assai disilluso dal governo e quindi ha dotato il suo romanzo di caratteristiche non completamente positive²: da una parte, è molto presente la povertà e la fame e, dall'altra, l'educazione del burattino è più efficace nelle sue avventure che negli insegnamenti ricevuti a scuola. Finalmente, Collodi distrugge anche il valore della famiglia cancellando la figura della madre e la procreazione naturale. David del Principe (2006) adotta un altro punto di vista a proposito dell'influsso della situazione politica sul romanzo. Il teorico stabilisce un'analogia tra Pinocchio e il Risorgimento italiano:

Pinocchio's impaired body elides transgressive representations of the (political) body with an aberrational birth (Risorgimento) – a manifestation of the author's growing estrangement from the sociopolitical body and commitment to individual rights. The puppet figures as a geopolitical expression on a subnational level, mirroring Italy's emergence from tyranny as an orphan state and the problematics of its (truant) pursuit of true revolution and independence. (Del Principe, 2006, p. 23)

La creazione artificiale di Pinocchio farebbe dunque riferimento alla creazione, o piuttosto all'unificazione, anche artificiale, dell'Italia: da un corpo di legno imperfetto e disobbediente diviene un vero bambino perfetto che rappresenterebbe i valori guida del Risorgimento.

Charles Klopp (2006, p. 30) condivide questa visione: "*Pinocchio* expresses not the passionate idealism of a Leopardi but the anti-Romanticism and disillusionment of Italian culture during the years following the Unification. Collodi's novel shares a sense of pessimism and disappointment". Oppone questa visione con il Romanticismo quanto mai presente in *Frankenstein*. Infatti, il romanzo è stato scritto e pubblicato quando questa corrente letteraria si sviluppa sulla scena internazionale ed è chiaramente impregnato del pensiero dei grandi romantici dell'epoca: "many of the Creature's laments about his immense loneliness in a cold and indifferent world recall Leopardi's complaints about his abandonment in an unresponsive and empty, though beautiful,

² Cinzia Gallo (2014, p. 537) sottolinea la delusione presente negli anni ottanta del diciannovesimo secolo, durante il periodo post-unitario, materializzata da "allusioni negative ai fatti dell'Unità o al governo cui l'unificazione ha dato vita".

universe” (Klopp, 2006, p. 30)³. Anche Philippe Breton (1995) non manca di notare l’influsso che il pensiero romantico ha avuto sul romanzo di Shelley: secondo lui, gli autori influenzati dal pensiero romantico percepivano la creatura artificiale come “le symbole de la dégradation de l’humain” (Breton, 1995, p. 94) e “leur mise en scène d’une créature monstrueuse constituera une arme de guerre idéologique contre les prétentions de la science, mais aussi contre la modernité des Lumières” (Breton, 1995, p. 98). Infatti, il Romanticismo era soprattutto una reazione alla rivoluzione industriale, all’Illuminismo e alla razionalizzazione grandemente presenti in questo periodo. Shelley spinge oltre quest’ “anti-illuminismo” rifiutando la scienza con il rappresentare l’umano “condanné à la solitude dès l’instant qu’il s’en remet à la science” (Breton, 1995, p. 98). A partire da questo momento, la creatura artificiale comincia ad essere rappresentata in modo negativo, per mostrare le deviazioni che i progressi in scienza possono innescare (Bousquet, 2006).

Per Crosbie Smith (1994), il romanzo di Mary Shelley illustra una tensione tra il razionalismo dell’Illuminismo e gli aspetti più oscuri della natura del Romanticismo. Smith lega il contesto scientifico e intellettuale al processo di ricerca scientifica di Frankenstein. Espone ad esempio il cambiamento di Frankenstein dal razionalismo dell’Illuminismo e delle scienze naturali allo stato di scienziato pazzo. Il creatore viaggia dalla stabilità della sua infanzia, marcata dal pensiero illuministico, all’instabilità romantica delle sue ricerche scientifiche seguenti.

Through that story Mary Shelley expressed in prose fiction a dramatic shift from late eighteenth-century Enlightenment philosophies of Nature, society and man that emphasized Nature’s balance, stability and perfection, to early nineteenth-century Romantic perspectives that probed beneath the tranquil face of Nature and man to confront the dark and passionate powers therein (Smith, 1994, p. 58-59)

La teorica si riferisce anche al sogno di un uomo nuovo e perfetto che non dipenderebbe più dalla classe sociale, dalla religione o dalla sua ricchezza, altra caratteristica di questa corrente d’idee naturali. Secondo la Smith, all’origine la creatura era supposta rappresentare quest’idea.

Altri progressi scientifici hanno ispirato Shelley e probabilmente altri autori. Tra quelli, le scoperte di Erasmus Darwin (nonno del famoso naturalista) che apre il

³ In questa citazione, non condividiamo l’opinione di Klopp per quanto riguarda Leopardi: la sua opera si iscriveva già in un movimento pessimistico, specialmente con il suo concetto di infelicità.

sentiero a suo nipote con idee già evoluzioniste. Nella sua introduzione, Shelley conferma che prima della scrittura del suo libro, è stata testimone di una discussione tra suo marito e Lord Byron sugli esperimenti di Darwin. Un altro scienziato dell'epoca è l'italiano Galvani che compie ricerche sull'elettricità e sul suo effetto sugli animali, specialmente la rana: così ha scoperto la cosiddetta elettricità animale. Non dobbiamo ricordare l'importanza dell'elettricità nel romanzo di Shelley, lei stessa dichiara nella sua introduzione: "perhaps a corpse would be reanimated; galvanism had given token of such things: perhaps the component parts of a creature might be manufactured, brought together, and endued with vital warmth" (Shelley, Author's introduction to the standard novels edition (1831), 2003, p. 8). Anche intorno al Settecento appare sulla scena scientifica il vitalismo: avrà la sua importanza nel dualismo creativo che descriveremo nel prossimo punto. Secondo questa visione, esiste una forza vitale che dà la vita alla materia, e questo principio s'oppona alla visione meccanica delle cose, rappresentata da Descartes.

Marie-Claire Kerbrat (1997) spiega che il percorso scientifico di Victor Frankenstein riflette quello storico: il progresso della scienza occidentale. Lei presenta il processo scientifico del dottore in tre tappe: prima si interessa all'alchimia e all'occultismo, poi alla matematica e finalmente alle scienze naturali, biologica, fisica e chimica. Questa struttura riproduce il progresso della scienza occidentale: prima gli alchimisti nel Medioevo, poi la matematica nel Rinascimento e finalmente le scienze naturali dal Seicento al Novecento.

2. La creatura artificiale nella storia letteraria e mitica

Tuttavia, la riapparizione del tema delle creature artificiali nell'Ottocento non è solamente dovuta al progresso scientifico e culturale dell'epoca, fa anche parte di una continuità storica che inizia secoli prima. Molti critici hanno studiato le creature artificiali nell'ambito di un percorso storico, riassumendo le diverse forme sotto le quali la creatura artificiale è apparsa. Per spiegare questa genealogia, seguiremo lo schema di Breton (1995) dal basso verso l'alto (cfr. allegato 1). Breton distingue tre fonti anziane appartenenti a diverse culture e zone geografiche che possono essere all'origine del mito della creatura artificiale come lo conosciamo e che si situano più o meno al primo secolo A.C.: le statue egiziane, l'antichità greco-romana e il mito biblico della creazione.

Difatti, gli egiziani avevano costruito statue con sistemi meccanici che permettevano di muoverle e credevano che lo spirito di un morto continuasse a vivere attraverso queste statue. La differenza tra queste statue e le creature dei racconti più moderni è che la 'creatura' egiziana non è autonoma: teoricamente, è lo spirito di un dio o di una persona morta che l'aziona.

L'Antichità greca e romana ha anche svolto un ruolo fondamentale nel mito della creazione. Breton menziona il mito di Prometeo con le creature di Efesto e Pandora e la storia di Pigmalione e Galatea. Alcuni elementi nel mito di Prometeo sono legati alla tradizione della creazione artificiale. Prima, secondo alcune versioni, Prometeo ha creato gli umani con acqua e argilla con l'aiuto della dia Atena (Kerbrat, 1997). Oltre a questo, Efesto ha fabbricato la famosa Pandora, anche in argilla, per punire Prometeo e gli umani di aver rubato il fuoco divino. È anche stato riportato da Omero che Efesto aveva delle domestiche artificiali in oro. Qui, la differenza con le storie più recenti si trova nella natura del creatore che è un dio (o un titano) e non un semplice umano. Ovviamente, le creature artificiali non sono gli unici aspetti interessanti che leghino il mito di Prometeo a quello della creazione artificiale: come lo indica il sottotitolo dell'opera di Shelley, l'altro elemento comune è l'*hybris*, l'orgoglio di pensarci uguali a Dio e di voler elevarsi sopra la propria condizione. Per Prometeo l'atto di orgoglio risiedeva nel furto del fuoco divino per offrirlo agli uomini; per i creatori, sostituire Dio per creare un essere vivente è l'atto che provocherà la punizione di Nemese. Quanto al mito di Pigmalione e Galatea raccontato da Ovidio, il posto della creazione artificiale è chiaro: Pigmalione realizza una statua così bella che se ne innamora. Chiede a Afrodite di darle la vita, e la dea esaudisce il suo augurio: la statua s'anima e Pigmalione la sposa. La scultura della creatura fa chiaramente pensare al suo successore Pinocchio, fatto di legno e non d'avorio.

Finalmente, Breton, come molti altri critici, rinvia alla Genesi come ultima base al mito della creazione artificiale. Il testo è probabilmente quello che ha avuto il più grande influsso sulla cultura occidentale, e dunque sta anche alla base del mito creatore. Vi troviamo due versioni della creazione di Adamo e degli uomini. La prima è la versione in cui Dio crea il mondo in sette giorni: "E Dio disse: 'Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza: d'omini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutti gli animali selvatici e su tutti i rettili che strisciano

sulla terra'. E Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò." (Genesi 1:26-27 CEI). La seconda versione è quella che accade nel giardino d'Eden: "Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente" (Gen. 2:7). Nella prima versione, l'uomo è perfetto, creato all'immagine di Dio; nella seconda, invece, l'uomo è imperfetto e disobbediente. Questa differenza può essere interpretata in due modi: sia perché diversi autori hanno contribuito alla scrittura della bibbia, non è l'opera di un autore unico; sia perché le due versioni sono complementari, mentre l'una è più generale, l'altra è più precisa e dettagliata. In ogni caso, non dobbiamo dimenticare che Adamo è stato chiamato dalla propria materia da cui è stato creato: in ebreo, *adamah* significa 'terra'⁴. Ancora una volta, la materia usata per creare la forma della creatura artificiale appare importantissima. Anche nel Corano, Allah crea l'uomo a base d'argilla e gli insuffla la vita: "[Ricorda] quando il tuo Signore disse agli angeli: 'Creerò un essere umano con l'argilla. Dopo che l'avrò ben formato e avrò soffiato in lui del Mio Spirito, gettatevi in prosternazione davanti a lui'" (Corano 38:71-72).

Notiamo una differenza considerevole tra il mito cattolico, o musulmano, della creazione e la tradizione letteraria. Quando Dio ha creato l'uomo alla sua immagine, la somiglianza si effettua più al livello dell'intelletto, della personalità e della virtù che al livello dell'apparenza, perché Dio non può essere rappresentato. Gli dà alcune qualità come l'amore, il libero-arbitrio, la misericordia, la conoscenza, l'intelligenza, la volontà, ecc., ma ovviamente non nella loro totalità: l'analogia consiste piuttosto in un riflesso dei valori infiniti di Dio. Nei romanzi del corpus, al contrario, quando i creatori tentano di creare artificialmente un essere, si basano prima sull'apparenza: l'obiettivo è avvicinarsi al massimo all'apparenza umana e imitare i 'meccanismi' fisiologici che contrassegnano l'uomo. All'origine lo scopo non era riprodurre lo spirito umano, quest'idea era secondaria. Per Frankenstein, per esempio, il metodo è più importante del risultato: creare un uomo artificialmente è una sfida scientifica, non si attarda necessariamente a pensare a cosa farà dopo la nascita della creatura. Per Geppetto, al contrario, è l'obiettivo che prevale sul metodo di creazione: non scolpisce Pinocchio

⁴ Altre versioni affermano che *adam* significa 'uomo' in ebreo, e che era usato come un nome comune all'inizio della Bibbia (Dubarle, n.d.)

per il piacere di lavorare il legno o per avvicinarsi al massimo all'immagine dell'umano ma semplicemente per avere un burattino con cui percorrere il mondo.

Breton nota che questi tre grandi assi mitici mostrano già il dualismo tipico della creatura artificiale: in un primo tempo è sempre formata dal creatore con materia prima come l'argilla, e in un secondo tempo un'intervenzione esteriore e divina gli dà il 'soffio della vita'. La natura di quest'aiuto cambierà nel corso della storia per lasciare posto a un sapere scientifico. Anche nella Bibbia l'uomo compare in due tempi: prima la polvere, poi il soffio della vita. Questo doppio movimento creatore fa parte di una tipologia della creazione artificiale che Breton ha suggerito per poter legare i diversi racconti su questo tema. Propone una struttura ricorrente ternaria: la creatura è sempre creata da materie naturali (argilla, avorio, ingranaggi, cadaveri); l'uomo creatore conferisce una forma umana alla creatura, la fabbrica artigianalmente riunendo o plasmando la materia prima ma senza dare vita; e finalmente l'uomo si fa aiutare da un intervento esteriore che darà vita alla creatura (per esempio Afrodite nel mito di Pigmalione, o la scienza naturale nella storia del dottore Frankenstein). Jean-Claude Heudin (2008) raggiunge ancora una classificazione delle creature artificiali secondo i temi più ricorrenti: l'apprendista stregone e la maledizione del creatore; l'amante androide come donna ideale; il percorso iniziatico verso l'umanità e la ricerca mitica; la macchina intelligente e dominatrice; i robot e la rivolta delle macchine.

Il mito seguente nella storia che ha anche grandemente influito i racconti posteriori è quello del golem. Si inserisce nella mitologia ebraica e talmudica. È una pratica mistica che ha dato origine alle numerose leggende della storia. Dal terzo secolo al tredicesimo secolo, alcuni ebrei si ispirano al *Sefer Yetsirah*, o 'Libro della Creazione' per ideare questa creatura simbolica con un gran numero di riti misteriosi (Bousquet, 2006). Questo libro non menziona esattamente una creatura artificiale ma fornisce precise istruzioni per riprodurre l'atto di creazione: i primi commenti all'opera l'hanno interpretata come un manuale pratico (Breton, 1995). Poi le pratiche misteriose hanno lasciato spazio ai racconti che hanno tutti una base comune: un rabbino crea per diverse ragioni (generalmente per proteggere una comunità) una massa d'argilla di forma umana e le dà vita scrivendo sulla fronte della creatura la parola ebraica *EMET*, verità; in altre versioni, scrive i nomi di Dio su un pezzo di foglio e glielo mette nella bocca. Poi arriva sempre un momento in cui il rabbino è costretto a togliere la vita alla

creatura, di solito perché cresce troppo e diviene pericolosa, e per fare questo cancella una lettera dell'iscrizione sulla fronte in modo che resti solo la parola *MET* (morte) e così la creatura ridiviene polvere. La creatura ha una forza straordinaria ma non possiede un'anima: è muta, non pensa e segue gli ordini come uno schiavo. La versione più famosa è quella del rabbino Löw di Praga: avrebbe creato un golem per proteggere la città di attacchi antisemitici ed è stato obbligato a distruggerlo a causa del pericolo che rappresentava dato la sua forza (in alcune versioni, comincia a uccidere la gente, in altre cresce troppo). Contrariamente alla visione del periodo romantico, la creazione nella tradizione ebraica non è associata a valori negativi: il creatore perde raramente il controllo della sua creatura, è sempre capace di 'disattivarla'.

Il golem ha anche il suo posto nella Bibbia. La parola golem appare una sola volta nella Bibbia e designa una massa informe e incompiuta (cfr. le diverse traduzioni della parola nell'allegato 2). Alcuni ebrei legano la leggenda del golem al mito della creazione di Adamo: per loro, Adamo è un golem fatto di polvere e creato in 12 ore (Cohen, 1968). Un'altra versione racconta che Dio ha creato un Adamo immenso: "Dieu a créé Adam comme golem; il s'étendait d'un bout à l'autre du monde, de la terre au firmament. Dans cette figure de géant, Dieu insuffla une âme" (Cohen, 1968, p. 36). La figura del golem è dunque onnipresente nella storia letteraria e soprattutto religiosa.

Un'altra figura artificiale occupa un posto importante nella storia. Si tratta dell'omuncolo, che appare nella metà del Cinquecento in un saggio del medico ed alchimista Paracelso. In *De generatione rerum naturalium* (Paracelsus, 1581), descrive la 'ricetta' esatta per creare questa versione miniatura di un uomo, che include seme e sangue umano e sterco di cavallo. La nozione di omuncolo è anche legata alla credenza della preformazione: troviamo già una struttura preesistente nell'uovo, prima di svilupparsi nell'embrione. Altre creature artificiali sono presenti nella cultura non occidentale: per esempio, la *tulpa* nella religione buddista tibetane è un'entità spirituale invocata da monaci; e nella mitologia inuit, il *tupilak* è un essere creato da parti animali al fine di uccidere una persona specifica.

Insomma, troviamo due grandi assi più famosi che si succedono nella storia delle creature artificiali: il golem e l'automa. La transizione dall'uno all'altro rivela un cambiamento primordiale nella società: con il golem, la magia e la religione predominavano; però con l'automa, è onorata la scienza. Siamo dunque testimoni di

una laicizzazione della società che si estende alla creazione artificiale: progressivamente, la scienza prende il sopravvento sulla fede e sui dogmi religiosi. Gli uomini si staccano progressivamente da Dio e cominciano a esplorare altre possibilità. L'intervento esteriore che dà il 'soffio di vita' finale nella creazione artificiale non è più Dio ma si basa su tecniche scientifiche e meccaniche avanzate. I due libri del nostro corpus illustrano questo contrasto. Mentre Frankenstein procede in modo totalmente scientifico, Pinocchio è creato grazie a un tipo di magia misteriosa: non sappiamo perché questo pezzo di legno sia animato e parli, ma siamo sicuri che non si tratta di un exploit scientifico. Collodi riviene dunque alla creazione all'antica, rifiutando l'intervento della scienza nel processo di creazione, mentre Shelley usa l'esempio della scienza per denunciarne i pericoli.

II. Approcci storici, teorici e psicologici sulle relazioni sociali e paragone con la creatura artificiale

Nei romanzi di creazione artificiale studiati, anche se spesso si tratta di fantascienza, gli autori si sono basati su situazioni che conoscono: l'infanzia, l'adolescenza e il rapporto tra genitore e prole. Come i bambini normali, le creature artificiali sono gettate in un mondo sconosciuto che devono scoprire e capire. Non nascono già intelligenti e maturi ma devono crescere e sviluppare le loro competenze per adattarsi alla società in cui si ritrovano. Poi, come gli adolescenti, devono accettare il loro proprio corpo, a maggior ragione perché sono diversi da quelli umani, e devono integrarsi nella società da cui, a volte, sono esclusi. Questo processo può generare sofferenza se la creatura prova difficoltà a integrarsi, come il mostro di Frankenstein, o allegrezza se, come Pinocchio, s'integra facilmente nella società. Possiamo dunque paragonare il processo di crescita intellettuale delle creature artificiali al processo di sviluppo umano, dall'infanzia all'adolescenza. È dunque logico basarci sui bambini come equivalenza per poter studiare la psicologia e la differenza di una creatura artificiale rispetto all'essere umano: paragoneremo la creatura artificiale con il bambino normale perché vivono una situazione assai simile. Però, alcune precauzioni sono indispensabili: non dobbiamo dimenticare, prima, che un paragone tra esseri veri studiati dalle scienze cognitive e personaggi letterari non può essere completamente accurato; poi, che bambini e creature artificiali non vivono la stessa esperienza di vita; e finalmente, che ogni creatura artificiale si ritrova in una situazione diversa da quelle delle altre, le creature sono tutte uniche. Tuttavia, è comunque interessante paragonare lo sviluppo psicologico normale e le relazioni sociali e familiari di un bambino con quelli delle creature artificiali, tanto più che il paragone è un'attività analitica tipicamente umana in cui si confronta con la propria esperienza⁵.

Prima, tenteremo di trovare fonti dell'Ottocento per identificare come i bambini venivano percepiti in quest'epoca: come dovevano comportarsi, quale immagine del

⁵ Questo concetto è stato spiegato sotto il termine di *parable* ("parabola") da Mark Turner nel suo libro *The literary mind: The Origins of Thought and Language* (Turner, 1998). Definisce questa parola dalla proiezione di una storia dalla mente umana nell'obiettivo di costruire senso.

bambino era tipica e se oggi si nota un cambiamento. Esamineremo l'evoluzione del concetto d'infanzia e della visione dei bambini nel diciannovesimo secolo. Questo ci permetterà di vedere quanto gli autori siano stati influenzati dal pensiero del periodo e come abbiano applicato questa visione del bambino nelle loro opere. Osserveremo anche quali relazioni il bambino medio dell'Ottocento aveva con i genitori o con le figure d'autorità in genere. Già a questo punto, tenteremo di paragonare il processo di crescita dei bambini con lo sviluppo simile che le creature artificiali mettono in posto per adattarsi al mondo e alla società. Dopo questo, vedremo l'importanza della *Theory of Mind* (Samson, 2013) per capire lo sviluppo psicologico di un bambino e il suo influsso sulle relazioni sociali. Poi, tenteremo di applicare la ToM in *Pinocchio* e in *Frankenstein*, sia sul piano della finzione (osservare come le creature artificiali usino la ToM), sia sul piano del processo di lettura dal lettore (come la ToM sia indispensabile alla letteratura di finzione).

1. Il bambino nell'Ottocento

Proviamo adesso a vedere in che senso il momento del processo di scrittura si integra nelle scoperte dell'epoca a livello della scienza e della psicologia. Come sono stati influenzati gli autori di romanzi sulla creazione artificiale da libri dell'epoca, dall'avanzamento della scienza, dall'educazione tipica del secolo, dai rapporti tra genitori e prole?

Si deve ricordare che i bambini non sono sempre stati considerati come oggi. Solo a partire dal Seicento e Settecento, il pensiero evolve e si pensa progressivamente che l'infanzia non abbia lo stesso statuto dall'età adulta (Sharnette, 2017). Non si considera più il bambino come una piccola versione dell'adulto: non possiede lo stesso livello di maturità e dunque ha bisogni diversi da quelli dell'adulto. Qualche secolo dopo, Charles Darwin è il primo a riconoscere che l'infanzia svolge un compito importante nello sviluppo dell'essere umano da un punto di vista scientifico. Il primo ricercatore a pubblicare un saggio sullo sviluppo infantile sarebbe William Preyer nel 1882: in *Die Seele des Kindes*, descrive lo sviluppo di sua figlia durante due anni. Negli anni 1890, i primi giornali scientifici sulla psicologia dello sviluppo del bambino appaiono: Granville Stanley Hall fonda *Pedagogical Seminary* nel 1891 e Alfred Binet lancia *L'Année Psychologique* nel 1894. All'epoca, l'immagine del bambino cambia e gli autori letterari sono sicuramente stati influenzati da questi mutamenti, soprattutto

Collodi che scrive il suo libro nel bel mezzo di questo periodo di cambiamento scientifico.

Come era visto il bambino in quel periodo, come deve comportarsi, quale immagine dell'infanzia era accettata? Già a partire dal Settecento, John Locke è stato uno dei primi filosofi ad avere un influsso sull'immagine che si ha del pensiero infantile. Per Locke, come lo riassume Heywood (2013) e Pollock (1983), il bambino viene al mondo neutro, come una tabula rasa. Però, anche se Locke raccomanda un'attitudine simpatetica verso i bambini (il che non era un consiglio grandemente diffuso nel periodo), Heywood sottolinea che il filosofo propone comunque una visione piuttosto negativa dell'infanzia: "With their characteristic inadvertency, carelessness and gaiety, children needed help: they were 'as weak People under a natural Infirmary'" (Heywood, 2013).

Jean-Jacques Rousseau è il secondo e più importante autore dell'epoca a influenzare il modo di percepire i bambini: ha realmente cambiato la visione dell'infanzia. Infatti, Rousseau riconosceva il bambino come tale, non come una versione miniatura dell'adulto, e difendeva dunque un diritto per lui a comportarsi come un bambino (Marcheschi, 2012): "aimez l'enfance, favorisez ses jeux, ses plaisirs, son aimable instinct" (Rousseau, 1973). Per lui, il bambino è nato innocente, idea che si oppone alla tradizionale visione del peccato originale (Heywood, 2013). Riprendendo il concetto di tabula rasa di Locke, il filosofo francese argomenta che l'essere umano nasce puro e si fa corrompere dalla società e dalle istituzioni:

Qu'il sache que l'homme est naturellement bon, qu'il le sente, qu'il juge de son prochain par lui-même ; mais qu'il voie comment la société déprave et pervertit les hommes ; qu'il trouve dans leurs préjugés la source de tous leurs vices (Rousseau, 1973, p. 112)

Riporta la colpa degli uomini sul mondo esteriore: l'umano sarebbe naturalmente innocente (Starobinski, 1978). In *Emile ou de l'Éducation*, mostra una visione del bambino libero e indipendente: quest'ultimo esplora il mondo, costruisce e si forma con le proprie esperienze. L'educazione si compie in modo naturale, con la Natura che sia "il precettore migliore" (Marcheschi, 2012). La visione di Rousseau si mostrerà particolarmente importante nel nostro studio poiché vedremo nel terzo capitolo che le sue teorie si adattano perfettamente alle due creature artificiali analizzate.

Questa concezione del bambino innocente e libero si prolunga nelle opere dei romantici. I poeti come Wordsworth e Blake usano abbondantemente la figura del bambino per mostrare un ideale vicino alla natura, innocente e libero. Però, Christopher Rovee (2014) sottolinea il contrasto con la dura realtà: la difficoltà del parto, delle malattie infantili e degli aborti spontanei. Come prove di queste dure esperienze di vita, basta esaminare la vita di Mary Shelley: sua madre è morta partorendola, lei stessa ha subito un aborto spontaneo, uno dei suoi bambini è nato morto e due altri sono morti a uno e tre anni. Secondo Rowhanimanesh (2011), i poeti romantici non hanno un modo unico di rappresentare l'infanzia. Non immaginano soltanto un'ideale infantile, ma rappresentano anche abusi e oppressioni che subiscono, come in *The Chimney Sweeper* di William Blake:

When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue
Could scarcely cry " 'weep! 'weep! 'weep! 'weep!"
So your chimneys I sweep & in soot I sleep. (Blake, 1789)

Tutti i poeti romantici inglesi trattano dell'infanzia in modi diversi: Wordsworth difende l'idea che i bambini abbiano la capacità di godersi la bellezza della natura in un modo diverso dagli adulti; Coleridge spera che l'infanzia del proprio figlio sarà vicina alla natura e anche Percy Shelley si rammenta della propria infanzia in modo positivo (Rowhanimanesh, 2011).

L'immagine del bambino si è evoluta nel seguito del secolo sia in Inghilterra che in Italia. I britannici vittoriani accettano sempre di più l'idea dei romantici e di Rousseau: i bambini sono innocenti e devono godersi la loro infanzia. Così, a partire dagli anni 1830, cominciano a elaborare leggi per proteggere i bambini (Gubar, 2014). I protettori dei bambini dovevano comunque lottare contro un grande tasso di mortalità infantile, il lavoro minorile, l'assenza d'educazione, nonché la credenza che i bambini non avessero bisogno di protezione. Sfortunatamente, non sono riusciti a eliminare completamente il lavoro infantile a causa del costo basso di questo tipo di manodopera. Ovviamente, questa situazione non accadeva in tutte le classi sociali: solo le classi più povere erano colpite. Tuttavia, alla fine del secolo, il 90% dei bambini andavano a scuola per almeno sette anni mentre un secolo prima, un terzo dei bambini non avevano mai ricevuto un'educazione; il che spiega anche l'esplosione della pubblicazione di libri per bambini nella seconda metà dell'Ottocento.

La situazione in Italia non è tanto diversa. Franco Cambi (2013) descrive tre diversi tipi d'infanzia in funzione delle classi sociali: il patriziato, le borghesie medie e piccole e il popolo (operai e contadini). Nel patriziato, l'infanzia è controllata da figure non parentali: bambinaie, precettori, confessori. I bambini devono rappresentare la famiglia, il suo ruolo sociale e il lignaggio. Nella borghesia, il bambino occupa un posto centrale: rappresenta il futuro della famiglia e la sua eventuale promozione sociale ed è dunque fortemente controllato e protetto per preservare la sua integrità morale. A livello del popolo, mentre i bambini sono sicuramente più liberi, sono anche trascurati e vittime di sfruttamento, maltrattamenti e malattie. Come in Inghilterra, molti bambini delle classi sociali basse lavorano per sostenere la loro famiglia.

Quest'evoluzione della visione dell'infanzia nell'Ottocento in Europa ha sicuramente influenzato gli autori e il loro modo di scrivere e di inventare personaggi. Per esempio, si ritrova nei nostri romanzi la visione della Natura come educatore principale iniziata da Jean-Jacques Rousseau. Infatti, Daniela Marcheschi (2012) paragona questa visione del bambino con quella presente in *Pinocchio*: il burattino rappresenta queste libertà e indipendenza del bambino dell'Ottocento che esplora e si forma attraverso la sua esperienza di vita invece di andare a scuola. Riguardo a *Frankenstein*, Rovee (2014) suggerisce che l'idea di *natural innocence* presente nel pensiero di Rousseau si ritrova nella creatura di Frankenstein, 'nata' con buone intenzioni ma che è influenzata e corrotta dall'oscura natura umana e dalla società pervertita. La creatura stessa lo ammette:

I was benevolent and good; misery made me a fiend. (Shelley, 2003, p. 103);
I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn.
(Shelley, 2003, p. 172);
My heart was fashioned to be susceptible of love and sympathy; and when
wrenched by misery to vice and hatred, it did not endure the violence of the
change, without torture such as you cannot even imagine (Shelley, 2003, p.
222).

Anche il creatore lo concede: "I thought of the promise of virtues which he had displayed on the opening of his existence and the subsequent blight of all kindly feeling by the loathing and scorn which his protectors had manifested towards him" (Shelley, 2003, p. 150). Non è solo il caso della creatura, ma anche quello del fratello minore di Frankenstein, di cui potrebbe diventare un compagno per la creatura secondo quest'ultima:

Suddenly, as I gazed on him, an idea seized me that this little creature was unprejudiced and had lived too short a time to have imbibed a horror of deformity. If, therefore, I could seize him and educate him as my companion and friend, I should not be so desolate in this peopled earth. (Shelley, 2003, p. 144).

In tutti questi casi è presente l'idea di un essere che arriva nel mondo vergine di tutto pregiudizio e vizio, come Rousseau lo sosteneva.

Pinocchio riflette anche la visione dell'infanzia contadina di Cambi (2013). Rappresenta la libertà ma anche le condizioni di vita non sempre facili: la povertà, la fame, le insidie e gli imbrogli. Cambi dimostra che Collodi, nei suoi diversi libri, ha voluto rappresentare tutti e tre tipi d'infanzia. Più che riflettere l'infanzia del popolo, *Pinocchio* simboleggia l'infanzia in generale, il *puer aeternus*: "Lì è l'archetipicità dell'infanzia che viene in primo piano e con tutte le sue contraddizioni. Rispetto alla famiglia, alle regole sociali, ai rischi dell'autonomia e della fuga. *Pinocchio* è il bambino *for ever*" (Cambi, 2013, p. 79).

Le relazioni tra bambini e genitori nel diciannovesimo secolo si ritrovano nel bel mezzo di una transizione che comincia nel Seicento e continua fino ad oggi. Durante il Settecento e l'Ottocento, la relazione che una volta era formale tra genitori e prole diviene progressivamente quella informale e affettuosa che conosciamo oggi. Passiamo da una situazione in cui i genitori non tengono conto dei bambini a una situazione in cui i bambini sono divenuti essenziali nella vita familiare. Pollock (1983) riassume le cinque ragioni che i diversi teorici hanno messo in discussione per giustificare questo cambiamento fondamentale per la società: l'emergenza di un sistema d'educazione, cambiamenti nella struttura della famiglia, l'ascesa del capitalismo, la maturità crescente dei genitori e l'emergenza di uno spirito di benevolenza. Qualunque sia la ragione esatta di questi cambiamenti, importa sapere che i romanzi del corpus sono stati scritti in un periodo in cui la famiglia in senso largo si è ristretta a quella nucleare. Quest'ultima s'esclude progressivamente dalla vita sociale e, al suo interno, il bambino diviene sempre più importante. La relazione tra genitore e prole rappresenta quindi un elemento essenziale in quel periodo e questo si riflette nei due romanzi scelti. Per esempio, in *Pinocchio*, la relazione tra Geppetto e *Pinocchio* si avvicina di più a quelle che conosciamo oggi e che implica amore, affezione, ecc. Ovviamente, questo dipende anche dalla classe sociale e dal fatto che il romanzo sia stato pubblicato alla fine dell'Ottocento e non all'inizio.

2. La Theory of Mind

Dopo aver dato un'occhiata alla visione dell'infanzia e della famiglia nell'Ottocento, ci concentreremo adesso su teorie più moderne e psicologiche sullo sviluppo del bambino, tra cui quella della *Theory of Mind* (o ToM). Nel suo saggio, Dana Samson (2013) riassume le scoperte e i dibattiti legati alla ToM durante questi ultimi anni e descrive alcune prospettive nuove in questo settore. Al fine di pertinenza, ci riferiremo qui solo alla prima parte che sintetizza le ricerche sulla ToM.

Secondo Samson (2013), la *Theory of Mind* è "the ability to ascribe mental states to others (and also to oneself) in order to explain and predict behaviour". Il concetto è stato sviluppato e popolarizzato da Premack e Woodruff nel loro saggio in cui ipotizzano che gli scimpanzé posseggano una ToM (1978). Abitualmente i bambini cominciano a sviluppare la loro ToM intorno ai quattro anni. A partire da questo periodo, i bambini sono capaci di attribuire stati mentali agli altri, per esempio "convinzione", e capiscono che una persona può essere falsa o può ingannare altre persone. Questo sviluppo è essenziale nel processo di sviluppo della ToM in un bambino e marca un cambiamento dopo il quale la sua ToM diviene più simile a quella degli adulti.

Questo cambiamento si osserva grazie a un esperimento creato da Wimmer and Perner nel 1983. In questo esperimento, si mostra a un bambino una storia in cui un ragazzino chiamato Maxi mette un oggetto in una scatola blu e poi esce. Mentre gioca fuori, sua madre prende l'oggetto nella scatola blu e lo mette in una verde, poi esce. Maxi torna per prenderlo e, in quel momento, si chiede al bambino che guarda la scena in quale casella Maxi cercherà l'oggetto. A partire dai quattro anni, i bambini cominciano a dare la buona risposta: Maxi cercherà nella casella blu perché ha visto l'oggetto a questo posto l'ultima volta, anche se esso si trova in realtà nella casella verde. Ovviamente, esistono molte variazioni di questo paradigma che si chiama il paradigma della falsa credenza. È stato criticato per due ragioni principali. Prima, è complesso, e non riuscire l'esperimento non significa che il bambino non capisca il funzionamento del paradigma delle credenze; di fronte a questo criticismo, il paradigma è stato migliorato. La seconda critica è che non riuscire il paradigma non vuol dire che il bambino non posseda nessuna ToM.

Nel 1985, si scopre che l'autismo e altri disturbi dello sviluppo possono essere legati a una difficoltà nella formazione della ToM. Infatti, i ricercatori Baron-Cohen hanno realizzato nel 1985 uno studio in cui paragonavano la performance nel paradigma della falsa credenza tra bambini con autismo e altri bambini. Il risultato ha mostrato che nei bambini autisti, solo il 20% sono riusciti a rispondere in modo corretto.

La ToM suscita alcuni dibattiti, uno di questi riguarda la ragione per la quale siamo capaci di leggere nella mente degli altri. Due visioni si oppongono: la prima è la *teoria della teoria della mente (the Theory Theory position)*, secondo la quale abbiamo nella nostra mente una teoria sul funzionamento della mente; la seconda alternativa è la *teoria della simulazione (the Simulation Theory position)*, secondo la quale ci mettiamo nei panni di qualcun altro per scoprire quale reazione, emozione o decisione avremmo avuto se fossimo stati in questa situazione. Un altro dibattito concerne la ragione perché il cambiamento più importante nello sviluppo della ToM accade tra i tre e cinque anni. Una proposizione è la posizione del cambiamento concettuale: si basa sull'ipotesi che questo cambiamento dipende dalla comprensione dal bambino del funzionamento della mente. Un'altra ipotesi argomenta che il bambino ha sempre capito come la mente funziona ma che il cambiamento si fa al livello della capacità a utilizzare questa conoscenza per meglio predicare il comportamento degli altri.

Un ultimo dibattito, quello che ci interessa di più per la nostra ricerca, è formulato sotto la domanda 'la ToM riguarda solo gli umani?'. Si potrebbe pensare che la ToM sia una dimensione tipica degli umani, però è stato dimostrato che non è necessariamente il caso. Ovviamente, la Samson tratta solamente degli animali nel paragrafo del suo saggio che tratta di questa domanda, e più particolarmente degli scimpanzé, però magari potremmo estendere quest'idea alle creature artificiali. Premack and Woodruff (1978) hanno mostrato che i scimpanzé hanno una ToM, anche se sarebbe probabilmente diversa da quella degli umani. L'hanno scoperto facendo degli esperimenti durante i quali i scimpanzé potevano risolvere problemi in cui si doveva tener conto dell'intenzione, dell'obiettivo, della conoscenza e della percezione di qualcun altro. Però, non hanno passato un compito di falsa credenza, e non si deve dimenticare che risolvere un problema di ToM non prova che abbiano attribuito stati mentali per risolverlo. La ToM degli scimpanzé sarebbe più centrata su percezioni e

obiettivi di credenze e desideri, secondo Call e Tomasello (2008). Riguardando altri animali, è possibile che uccelli abbiano una ToM elementare. Se perfino gli animali possono avere una *Theory of Mind*, allora una creatura creata nell'obiettivo di essere il più simile all'umano dovrebbe averne una, anche se fosse forse diversa. È stato provato che lo sviluppo della ToM di un bambino è legato direttamente alla sua vita sociale. Dato che non esiste ancora un saggio che tratta della ToM delle creature artificiali, tenteremo di analizzarla basandoci su questa correlazione. Dopo una breve presentazione delle ricerche tra relazioni sociali e ToM, esamineremo come le creature artificiali reagiscono nella vita quotidiana e soprattutto se la loro ToM abbia un legame con la relazione che intrattengono con la gente, la società e soprattutto con il loro creatore.

Le creature artificiali devono adattarsi nel mondo in due modi diversi. Prima, in quanto persona appena "arrivata" nel mondo, devono capire il modo in cui la società e gli umani funzionano, come tutti i bambini devono farlo durante la loro crescita. Però, hanno anche un altro livello d'adattamento: devono acclimatarsi in quanto creatura artificiale in un mondo d'umani diversi da loro. Di conseguenza, le creature hanno un bisogno ancora più grande di applicare la ToM per sopravvivere in un mondo che non è adattato loro.

Possiamo considerare due approcci al legame tra relazioni sociali e ToM. Il primo approccio osserva come la ToM interviene nelle relazioni sociali. Molti studi hanno dimostrato una correlazione tra lo sviluppo positivo o negativo della ToM dei bambini e il comportamento sociale. Come l'hanno riassunto Mizokawa e Koyasu (2014), "children's ToM abilities relate to positive peer relations and popularity amongst peers, and greater engagement in pro-social and empathic behaviours". Senza dubbio, possiamo quindi affermare che appare un gioco d'influsso tra il processo psicologico e la socializzazione del bambino. Anche a livello dell'adulto, la ToM è essenziale nella vita sociale. Paal e Bereczkei (2007) sostengono che la capacità di 'leggere la mente' aiuta nelle relazioni sociali a due livelli: prima, facilita la cooperazione con altri, poi, permette di manipolare gli altri per realizzare i propri obiettivi. Il secondo approccio adotta una prospettiva inversa: studia l'influenza delle relazioni sociali sullo sviluppo della ToM. Nel loro saggio, Hughes e Leekam (2004) hanno considerato le ricerche realizzate riguardanti la ToM dei bambini in legame con

il loro sviluppo sociale e relazionale. Esaminando numerosi fonti, ricerche e studi passati, hanno riassunto lo stato delle ricerche sulla ToM dei bambini in legame con aspetti della loro vita sociale: prima chiedendosi se lo sviluppo della ToM trasformi la vita sociale dei bambini, e poi chiedendosi il contrario, se le relazioni sociali trasformino la ToM dei bambini.

Per la prima questione, hanno organizzato la loro risposta in quattro fasi dell'infanzia: *infancy*, *toddlerhood*, *pre-school*, *school age*. Nel periodo dell'*infancy*, bambini riconoscono agenti e azioni che sono intenzionali. Il periodo seguente non ha ricevuto molta attenzione da parte dei ricercatori ma hanno comunque lavorato sul *pretend play*, sullo sviluppo della lingua e sulla regolazione emozionale. Però, riguardando le emozioni, è solo nel periodo *prescolastico* che i bambini sviluppano una comprensione più precisa degli stati mentali e delle emozioni, il che permette loro di diventare più qualificati nella lettura della mente e quindi di migliorare le loro relazioni sociali. Finalmente, il periodo della *school age* mostra che i bambini dopo quattro anni continuano a sviluppare la loro ToM, in modo positivo, ma anche per manipolare situazioni. Hughes e Leekam concludono questa sezione con l'affermazione che l'influsso dello sviluppo della ToM dei bambini sul loro mondo sociale può essere assai complesso.

Il punto più notevole della seconda questione riguarda la famiglia e le relazioni inter-individuali. Per esempio, è stato dimostrato che i bambini provenienti da famiglie numerose possiedono una comprensione più veloce del paradigma della falsa credenza. Interessante è il paragrafo successivo:

Young children's first and almost universally most important relationship is with their primary caregiver (or attachment figure). The importance of this attachment relationship for children's developing theory of mind has been stressed by a number of researchers who have demonstrated significant longitudinal associations between attachment security in infancy and false-belief comprehension in the pre-school years. (Hughes & Leekam, 2004).

Il passaggio sottolinea l'importanza, per la creatura, della relazione con il creatore, che a priori è il loro tutore e la prima figura di attaccamento. Inoltre, la sicurezza dell'attaccamento è anche legato alle caratteristiche del bambino, come per esempio il temperamento. Questo potrebbe spiegare il comportamento del mostro di Frankenstein che non prova nessuna sicurezza relazionale e affettionale.

Hughes e Leekam, nella conclusione, insistono sul fatto che la varietà della vita sociale (soprattutto positive influenze) sarebbe importante nello sviluppo della ToM in un bambino. Questa scoperta potrebbe spiegare il fatto che in *Frankenstein*, il mostro prima non ha le capacità di capire come la gente reagisce, perché essa fugge vedendolo e perché essa lo picchia. Lui non capisce questi fatti perché non può mettersi nei panni della gente e capire che essa è infatti spaventata dalla sua apparenza. A differenza di un bambino normale, il mostro non ha una figura di riferimento come i genitori che influenzano il suo sviluppo psicologico: “No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing” (Shelley, 2003, p. 124). L’unico momento in cui sia il più vicino ad avere relazioni sociali durante il suo processo di sviluppo psicologico sono i mesi che abbia passato spiando una famiglia nella sua casa. È il periodo durante il quale osserva e impara la lingua francese, i codici della società umana, come le relazioni umane funzionano e tante altre cose che fanno della creatura ignorante di prima un essere intelligente e colto. Grazie all’esempio che i De Lacey gli danno senza saperlo, la creatura acquisisce un’educazione morale (Kerbrat, 1997): “Such was the history of my beloved cottagers. It impressed me deeply. I learned, from the views of social life which it developed, to admire their virtues and to deprecate the vices of mankind” (Shelley, 2003, p. 130). È dunque logico presumere che il mostro acquista la sua ToM in quel periodo, osservando come altri esseri umani si comportano in società e imparando dal loro esempio. Però, questo processo a senso unico non è uno sviluppo normale e quindi quest’assenza di vita sociale ordinaria può avere un’influenza sul fatto che non prova empatia quando uccide le sue future vittime.

Al contrario, Pinocchio intrattiene con il suo creatore una relazione che gli permette uno sviluppo psicologico relativamente normale, anche se non ha vissuto la crescita normale di un bambino. La sua relazione con Geppetto è all’inizio della storia a senso unico: Geppetto bada a lui, lo ama, si sacrifica per lui, ecc. Pinocchio agisce comunque come se non avesse a che fare con suo ‘padre’ e prosegue egoisticamente la propria via e i propri consigli. Questo cambia nel corso della storia. Nondimeno, Pinocchio sembra di provare difficoltà a far funzionare la sua ToM. È estremamente ingenuo e non sembra di capire che alcune persone possano ingannare altre persone. Normalmente, un bambino che ha acquisito la ToM capisce la distinzione tra verità e

inganno (Wellman, 1990), Pinocchio non ne sembra capace. L'esempio più flagrante è l'episodio con il Gatto e la Volpe. Nel capitolo 12, Pinocchio incontra sulla strada il Gatto e la Volpe che fingono di essere invalidi e che gli fanno credere che siano gentili. Avrebbero un'astuzia per moltiplicare il suo denaro. Al burattino non viene in mente che i due animali possano voler ingannarlo. Se consideriamo l'intenzione iniziale dell'autore, Pinocchio muore e la storia finisce a causa di loro. Pinocchio vuole credere che il Gatto e la Volpe abbiano delle buone intenzioni, anche se un merlo e il grillo-parlante l'avvertano che non è il caso. Tuttavia, nel corso della storia e delle sue avventure, acquisisce progressivamente questa conoscenza che gli mancava. Alla fine della storia, Pinocchio incontra di nuovo il Gatto e la Volpe, però questa volta non si fa ingannare: "Addio, mascherine! – rispose il burattino. – Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più." (Collodi, 1981, p. 205).

Tuttavia, l'elemento che ci interessa è la relazione tra il creatore e la creatura. Come utilizzano la ToM tra di loro? Nel caso di Frankenstein e la sua creatura, esiste un tipo d'incomprensione tra i due. Il mostro non capisce le ragioni che abbiano spinto Frankenstein a crearlo, non capisce perché l'abbia abbandonato subito dopo la creazione (in pratica, ha letto il suo diario, quindi sa perché ma non capisce veramente), o perché non voglia creargli una compagna. "Cursed, cursed creator! Why did I live?" (Shelley, 2003, p. 138); "'Hateful day when I received life!' I exclaimed in agony. 'Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even YOU turned from me in disgust?'" (Shelley, 2003, p. 133). Non riesce a concepire i motivi di Frankenstein, la sua inestinguibile attrazione alla scienza naturale e la sete del potere di creazione che ha acquisito. Capisce solo che Frankenstein è la ragione per la quale la sua vita è così miserabile e non cerca veramente a mettersi nei panni del suo creatore.

Per quanto riguarda il creatore stesso, la sua comprensione della creatura non è ideale neanche: "But I was bewildered, perplexed, and unable to arrange my ideas sufficiently to understand the full extent of his proposition" (Shelley, 2003, p. 147). Possiamo già ipotizzare il perché della difficoltà per il creatore e la creatura di capirsi: magari questa viene dal fatto che la creatura non è completamente umana, possiamo quasi considerarla come un'altra specie e quindi la ToM non funzionerebbe tra specie diverse (per prendere un esempio estremo: uno scimpanzé non capirebbe le ragioni d'agire di un uccello). Vedremo se quest'ipotesi vale anche per Pinocchio e Geppetto.

Però, sembra che Frankenstein capisca meglio e con maggiore facilità la sua creatura che il contrario. Dopo aver ascoltato la storia del mostro, il scienziato capisce che si sente davvero solo, isolato, infelice e rigettato dalla società, ed è per questa ragione che accetta in un primo luogo di creare una compagna. La ToM funzionerebbe quindi in un senso unico: dato che il creatore ha plasmato e dato vita alla sua creatura, sembra logico che capisca come funziona, riflette e agisce, almeno in parte.

Consideriamo adesso come Pinocchio e il suo creatore Geppetto applicano la ToM reciprocamente. Pinocchio è, soprattutto all'inizio della storia, una creatura egoista e impertinente. Non ha nessun rispetto per gli antenati e soprattutto per il suo creatore: chiama Geppetto "Polenta" anche se dispiace tantissimo questo soprannome a quest'ultimo, gli ride in faccia, prende la sua parrucca, tira fuori la lingua e non gli obbedisce. Non sembra interessarsi al fatto che sia così pestifero che fa piangere Geppetto:

A quel garbo insolente e derisorio, Geppetto si fece tristo e melanconico, come non era stato mai in vita sua: e voltandosi verso Pinocchio, gli disse:
— Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!
E si rasciugò una lacrima. (Collodi, 1981, p. 13)

In questa piccola scena, Pinocchio non reagisce e non risponde. Sembra che non sia ancora capace di osservare la pena del creatore e di capire che sia lui la causa di questa tristezza. Qualche capitolo più tardi, Pinocchio sembra già capire meglio come funziona la mente altrui: sa già manipolare Geppetto con lacrime affinché Geppetto gli costruisca nuovi piedi. Un altro elemento che colpisce è che sa mentire: prima, dichiara che è colpa del gatto se non ha più piedi, e poi fa finta di dormire. Ora, se un bambino sa ingannare, allora è in grado di capire che la gente può anche ingannare, e questa consapevolezza mostra la sua ToM. Questo fatto s'illustra alla fine dell'ottavo capitolo nel momento in cui Pinocchio capisce che Geppetto sta mentendo quanto dice che ha venduto la giacca perché gli faceva caldo (mentre nevicava fuori). È anche capace di condividere l'emozione di Geppetto, cosa che non era in grado di fare nel terzo capitolo: "E Pinocchio, sebbene fosse un ragazzo allegrissimo, si fece tristo anche lui: perché la miseria, quando è miseria davvero, la intendono tutti: anche i ragazzi." (Collodi, 1981, p. 34). Alla fine della storia, quando ritrova suo padre dopo molte avventure e più di due anni, è completamente cambiato. Abbiamo già visto che è cambiata la relazione con il Gatto e la Volpe, ma anche con Geppetto si comporta in tutt'altro modo. È più protettore, fa

attenzione a lui e alle sue reazioni: “Tremava di freddo o di paura? Chi lo sa?... Forse un po’ dell’uno e un po’ dell’altra. Ma Pinocchio, credendo che quel tremito fosse di paura, gli disse per confortarlo: — Coraggio, babbo!” (Collodi, 1981, p. 202). È più attento a come Geppetto si sente, e questo mostra un’evoluzione della sua capacità a utilizzare la ToM. Quest’evoluzione si spiega dal fatto che nel frattempo, Pinocchio ha incontrato un gran numero di persone e ha avuto molti contatti sociali, e come l’abbiamo menzionato precedentemente, questa vita sociale ha una grande importanza nello sviluppo della ToM.

Per quanto riguarda Geppetto, lui ha sempre provato una facilità a capire le reazioni della sua creatura. Non sembra stupirsi delle sue azioni, e quando riceve un calcio inatteso, dice che è colpa sua: “Me lo merito! — disse allora fra sè. — Dovevo pensarci prima! Oramai è tardi!” (Collodi, 1981, p. 13). Qualche pagina più tardi, sa anticipare la reazione di Pinocchio quando mangia le pere. Sa che, anche se Pinocchio non vuole mangiare le bucce e i torsoli sul momento, dopo aver finito i frutti avrà ancora fame per il resto. Non è mai sorpreso dalla reazione della creatura, neanche alla fine quando il burattino si trasforma in un bambino. L’ipotesi secondo la quale la ToM non funziona bene tra il creatore e la creatura a causa della differenza di ‘specie’ non è dunque completamente coerente. Sembra un problema piuttosto tipico al libro di Shelley, che non possiamo generalizzare a quello di Collodi.

Lisa Zunshine (2006) applica la ToM a un altro livello. Lei si interessa alla nostra utilizzazione della ToM in quanto lettori: quando leggiamo opere di finzione, applichiamo gli stessi processi di lettura della mente degli altri. Senza questo elemento della nostra psicologia, la letteratura non sarebbe possibile, non potremmo immaginare e identificarci con personaggi di finzione. Anche questo livello è usato dal mostro di Frankenstein nella sua scoperta del mondo letterario. Durante il primo incontro tra la creatura e un libro, esclama:

I can hardly describe to you the effect of these books. They produced in me an infinity of new images and feelings, that sometimes raised me to ecstasy, but more frequently sunk me into the lowest dejection. (...) As I read, however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar yet at the same time strangely unlike to the beings concerning whom I read and to whose conversation I was a listener. I sympathized with and partly understood them, but I was unformed in mind; I was dependent on none and related to none. (Shelley, 2003, p. 130-131).

L'aspetto sorprendente nel brano appena citato è che la creatura non ha avuto veramente l'occasione di praticare la ToM con altre persone, e questo primo rapporto con i libri è probabilmente la prima volta che l'applica. La creatura legge queste storie, si identifica con i personaggi e poi paragona la sua situazione con quella di questi personaggi e si rende conto che la sua situazione è abbastanza unica. Questa presa di coscienza lo spinge a porsi domande sulla sua natura. Pinocchio non intrattiene questo rapporto con la letteratura, che percepisce piuttosto come uno strumento utilizzato a scuola.

La ToM è dunque una componente essenziale nello studiare il comportamento delle creature con il loro creatore e viceversa. Abbiamo visto che anche se esse non sono umane, hanno comunque quest'aspetto tipico dell'umano e che, come bambini normali, imparano a utilizzare questa capacità nei loro rapporti sociali. Se all'inizio Pinocchio non riesce a capire il comportamento delle persone che lo circondano, alla fine è capace di riconoscere la disonestà del Gatto e della Volpe. Anche con Geppetto la sua relazione si migliora, specialmente grazie alla sua attenzione per il suo creatore. In *Frankenstein*, al contrario, il creatore e la creatura non riescono mai a capirsi e quest'incomprensione porta alla serie di sfortune che si succedono nella storia. La ToM è insomma al cuore della problematica della relazione tra creatore e creatura.

III. Analisi della relazione tra creatore e creatura

Questo capitolo verterà sull'analisi in profondità della relazione tra creatore e creatura. Studieremo più precisamente se Geppetto e Frankenstein vanno d'accordo con le loro creature e se è presente dell'affezione nei loro rapporti. Parecchi punti diversi saranno considerati per poter paragonare i due libri e provare a identificare un modello comune ai due. Questi elementi ci aiuteranno anche a rispondere alla nostra questione di ricerca, cioè se la relazione tra il creatore e la sua creatura abbia un impatto sul comportamento positivo o negativo della creatura artificiale.

Cominceremo analizzando in modo sistematico ed esaustivo i dialoghi diretti tra il creatore e la sua creatura artificiale. La ragione di questa scelta si giustifica grazie all'importanza innegabile degli atti comunicativi per giudicare diversi fattori che hanno un posto fondamentale nella relazione sociale, come per esempio i rapporti di potere e dominio. Molti critici come Searle (1969), Austin (1978) e Grice (citato in Cosenza, 2002) hanno studiato il linguaggio e il suo uso per dimostrare l'importanza che occupa nella vita quotidiana. Nel nostro caso, speriamo che i dialoghi faranno trasparire lo stato della relazione tra il creatore e la creatura.

Inizieremo con i dialoghi in *Pinocchio*, poi passeremo a quelli in *Frankenstein*, dopodiché insisteremo sull'importanza del linguaggio per studiare la dinamica dei dialoghi attraverso i quali potremo osservare l'evoluzione della loro relazione.

Dopo questo, nel punto quattro, studieremo la lotta tra il creatore e la sua creatura per prendere possessione del potere nella relazione, soprattutto considerando i rapporti di forza che si rivelano nei dialoghi tra i due. Esamineremo in che senso l'orizzonte d'attesa del lettore si fa distruggere dalla figura d'autorità, che è sopposta essere il creatore o padre. Per fare questo, analizzeremo le parole usate nelle loro conversazioni e vedremo a quale registro di lingua si associano. Tutto questo ci aiuterà a considerare quale influsso il creatore vuole avere sulla creatura e quale influsso esercita veramente in paragone con la creatura.

In seguito, osserveremo nel quinto punto il comportamento delle due creature artificiali attraverso i romanzi. Questo punto è essenziale per essere capace di stendere un legame con la relazione con il creatore e dunque per rispondere alla nostra ipotesi di base. Osserveremo quale azioni effettua e soprattutto se queste si definiscono come positive o negative. A partire da questo, giudicheremo dell'attitudine generale della creatura e della sua evoluzione nel romanzo. Riutilizzeremo per questo le teorie di Jean-Jacques Rousseau (1973) sull'educazione ideale di un bambino e sull'uomo che nasce naturalmente buono.

Poi, nel sesto punto, interpretando la fuga della creatura subito dopo la sua creazione come un segno di un possibile trauma, cercheremo quali potrebbero essere le cause di un tale turbamento. Cominceremo ponendo le basi teoriche del trauma con l'aiuto di critici come Kaplan (2005), Rothschild (2008), Lebigot (2006) e Ferenczi (2006). In seguito, per analizzarne le ragioni possibili, ci baseremo su vari teorie psicologiche tra le quali quella del trauma della nascita (Rank, 1968) e quella del silenzio in quanto reazione al trauma (Ritter, 2014). Esamineremo anche le ragioni possibili per spiegare la fuga della creatura: la possibilità del dolore di Pinocchio (legata alla teoria dell'anima preesistente), il rifiuto della creatura di Frankenstein ad essere creata, l'assenza di figura materna, il motivo mitico dell'*hybris* e la volontà d'autonomia legata alla natura della creatura.

Il punto seguente tratterà della figura del creatore in quanto padre. Dopo un breve argomento sulla figura del creatore e quella del padre e la differenza tra queste due, paragoneremo il suo personaggio con la figura paterna tipicamente ottocentesca e vedremo come si iscrive nella continuità storica. Come elemento di paragone, ci baseremo sulle idee di Quilici (2013) e di Bailey (2010). Esamineremo poi come assume le sue responsabilità di padre e creatore nei confronti della sua creatura.

Per concludere, ci concentreremo sulla fine dei romanzi: osserveremo se la creatura presenta qualunque evoluzione rispetto al suo statuto iniziale, e se quest'evoluzione è negativa o positiva. Tenteremo dopo di stendere una correlazione tra la figura del creatore, la sua relazione con la creatura e l'evoluzione di questa. Proveremo così a rispondere in fine alla nostra questione di ricerca.

1. Dialoghi tra Pinocchio e Geppetto

Noteremo attraverso i loro dialoghi l'evoluzione dei due personaggi e della loro relazione. Possiamo già osservare che nel romanzo, le occorrenze di comunicazione tra Geppetto e Pinocchio sono abbastanza rare. Infatti, *Pinocchio* è piuttosto un romanzo d'iniziazione, di maturazione e di crescita. Pinocchio fugge e afferma la sua indipendenza, lontano dal suo 'padre'. Si può dunque segmentare il libro in tre parti per quel che riguarda il rapporto tra Geppetto e la sua creatura: l'inizio, prima, durante e subito dopo la creazione (capitoli I-VIII); la fine, dopo tutte le peregrinazioni del burattino (capitoli XXXV-XXXVI); tra i due, le avventure di Pinocchio che vive da solo, percorrendo il paese e incontrando molta gente, e in cui Geppetto non è presente (capitoli IX-XXXIV). In questa struttura tripartita solo la prima e la terza ci interessano per la nostra analisi.

La prima interazione accade subito dopo che Geppetto ha detto al maestro Ciliegia perché vuole un pezzo di legno. Pinocchio, che per ora è solo un pezzo di legno non scolpito, si rivolge a Geppetto insultandolo:

— Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno: ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?
— Bravo Polendina! — gridò la solita vocina, che non si capiva di dove uscisse. (Collodi, 1981, p. 8)

Pinocchio dà il tono sin dall'inizio della loro relazione: insulta il suo futuro creatore, non gli mostra rispetto e annuncia che almeno all'inizio, avrà una posizione dominante su Geppetto. La seconda interazione è a senso unico: Geppetto si rivolge al burattino che non risponde. Non sappiamo se Geppetto aspetta una risposta o no, comunque il lettore sa che il burattino è capace di parlare.

— Occhiacci di legno, perché mi guardate? —
Nessuno rispose. (...)
La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo.
— Smetti di ridere! — disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro.
— Smetti di ridere, ti ripeto! — urlò con voce minacciosa.
Allora la bocca smesse di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua. (...)
— Pinocchio!... rendimi subito la mia parrucca! — (...)
— Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male! — (Collodi, 1981, p. 12-13).

Il creatore prova a farsi obbedire, invano. Il burattino non fa che rifiutare di rispondere, ma anche di obbedire. Il prossimo scambio tra i due è ancora a senso unico, dopo che Geppetto gli ha dato la caccia:

— Andiamo subito a casa. Quando saremo a casa, non dubitare che faremo i nostri conti! (Collodi, 1981, p. 15)

Questa volta ancora, Pinocchio non risponde con parole ma con azioni: si butta a terra e rifiuta di muoversi. Le prime volte che Pinocchio parla in quanto burattino, non è con Geppetto ma con il grillo-parlante. Questo diniego di parlare nei primi rapporti con il creatore mostra un rifiuto della comunicazione: è un mutismo volontario, perché abbiamo la prova che è capace di parlare e perfino di cantare (“La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo” (Collodi, 1981, p. 13)). Al contrario del mutismo selettivo di un bambino classico⁶, non si tratta di un’incapacità: è piuttosto l’espressione di un’opposizione o di una provocazione (Denis, Jacquart, & Pitchot, 2013), è un’assenza di volontà. La domanda che si pone allora è: perché? Secondo Emmanuelle de Becker (2015), un mutismo segue un evento traumatico per il bambino. Il solo evento che precede questo silenzio è il processo della creazione, durante il quale Geppetto parla e il burattino comunica con il suo corpo solo. La creazione sarebbe dunque traumatica per la creatura che non vuole o non è più capace di comunicare verbalmente. L’unica comunicazione possibile che lui rimanga è quella non-verbale, quella del corpo: mostra la sua disobbedienza e il suo rifiuto scocciando Geppetto che sta per crearlo.

Dopo due capitoli di separazione tra i due, la loro relazione orale sembra essere diventata più normale: non è più unilaterale. Pinocchio parla e risponde al suo creatore, non lo nega più. Non inizia comunque il dialogo, è ancora Geppetto che lo fa:

— Chi è? — domandò [Pinocchio] sbadigliando e stropicciandosi gli occhi.
— Sono io! — rispose una voce.
Quella voce era la voce di Geppetto. (Collodi, 1981, p. 26)

Non possiamo veramente considerare che Pinocchio si rivolga consapevolmente a Geppetto: non si rende conto che è il suo creatore dietro la porta, pensa che sia uno straniero. Rappresenta comunque la transizione tra l’assenza completa di dialogo

⁶ La definizione di mutismo è l’“Incapacità d’usare il linguaggio locutorio” (Treccani); o l’“incapacité à s’exprimer par la parole dans certains contextes et dans certaines circonstances (de Becker, 2015, p. 33).

reciproco e le conversazioni seguenti in cui Pinocchio partecipa interamente. Il vero primo discorso reciproco accade subito dopo, nel settimo capitolo:

- Aprimi! — intanto gridava Geppetto dalla strada.
- Babbo mio, non posso — rispondeva il burattino piangendo e ruzzolandosi per terra.
- Perché non puoi?
- Perché mi hanno mangiato i piedi.
- E chi te li ha mangiati?
- Il gatto — disse Pinocchio, vedendo il gatto che colle zampine davanti si divertiva a far ballare alcuni trucioli di legno.
- Aprimi, ti dico! — ripeté Geppetto — se no, quando vengo in casa, il gatto te lo do io!
- Non posso star ritto, credetelo. Oh! povero me! povero me, che mi toccherà a camminare coi ginocchi per tutta la vita!... — (Collodi, 1981, p. 27-28)

Un aspetto interessante da notare in questo passaggio è che la prima volta che Pinocchio si rivolge a suo padre, lo chiama direttamente 'babbo mio', riconoscendo dunque il suo creatore come padre. Indica un intenso contrasto con la prima volta che si è rivolto al creatore prima di essere creato in senso proprio, quando era solo un pezzo di legno. Dall'insulto passa al vocativo affettuoso.

Tuttavia, passa immediatamente a una bugia. Dice che è stato il gatto a mangiargli i piedi, allorché sono stati bruciati dal fuoco. Ovviamente, Geppetto non lo crede. Una possibilità è che abbia parlato così affettuosamente a Geppetto per ammansirlo affinché lo creda: ciò mostra un aspetto manipolatore del burattino. O semplicemente, come un bambino normale, non vuole ammettere ai suoi genitori che è colpa sua: avrebbe dovuto far attenzione al fuoco. È anche possibile il fatto che non menta, perché crede veramente che sia il gatto ad avergli mangiato i piedi. In ogni caso, Geppetto è sicuro che Pinocchio mente. Poi, il burattino si autocommisera, mostrando l'aspetto egoista della sua personalità: non importa che Geppetto stia aspettando fuori nel caldo: la sua situazione è più importante. Ancora una volta, non obbedisce al suo creatore/padre: per quanto Geppetto provi a imporre la propria autorità, Pinocchio non lo ascolta.

Geppetto entra finalmente nella casa, vede che Pinocchio ha davvero perso i propri piedi e s'intenerisce subito:

- Pinocchiuccio mio! Com'è che ti sei bruciato i piedi?
- Non lo so, babbo, ma credetelo che è stata una nottata d'inferno e me ne

ricorderò fin che campo. [Poi racconta in modo confuso quello che gli è accaduto quando Geppetto era assente] (Collodi, 1981, p. 28)

Il creatore usa il suffisso diminutivo ‘-uccio’ per mostrare la sua affezione a Pinocchio e probabilmente anche per compensare il fatto che non l’abbia creduto all’inizio. Poi, il burattino comincia a spiegare tutta la notte che ha passato senza Geppetto e le avventure che ha vissuto. Non gli chiede una sola volta come va, non si scusa per averlo mandato in prigione: ancora una volta, mostra l’aspetto egocentrico e immaturo del suo carattere. Comunque, questa caratteristica è forse un elemento comune ai bambini, specialmente quando sono figli unici⁷: hanno l’abitudine di ricevere molta attenzione, amore, e di essere al centro del mondo dei loro genitori. Però, dato che Pinocchio è nato solo due giorni prima, non possiamo veramente considerare che sia già abituato a qualcosa. Come l’abbiamo già detto, Pinocchio non è capace di far funzionare la sua ToM al massimo, ora, la ToM permette una certa empatia per gli altri: il suo egocentrismo sarebbe una conseguenza della sua incapacità a usare la ToM. Oltre a questo, è argomentato da Schinz (1898) che i bambini nascono naturalmente egocentrici:

(...) il va de soi que dans ces premières sensations l’enfant ne connaît que son existence personnelle à lui – conséquemment jusqu’ici ses premiers sentiments ne peuvent être autres qu’égocistes. Pour arriver à être seulement en état d’éprouver des sentiments qui ne soient pas nécessairement égoïstes, il faut encore un développement considérable. (Schinz, 1898, p. 278).

L’egocentrismo di Pinocchio (a differenziare dall’egoismo⁸) è dunque dovuto al suo statuto di bambino appena ‘nato’, combinato alla sua inabilità a utilizzare correttamente la ToM.

— Queste tre pere erano la mia colazione: ma io te le do volentieri. Mangiale, e buon pro ti faccia.

— Se volete che le mangi, fatemi il piacere di sbuciarle.

— Sbuciarle? — replicò Geppetto meravigliato. — Non avrei mai creduto, ragazzo mio, che tu fossi così boccuccia e così schizzinoso di palato. Male! In questo mondo, fin da bambini, bisogna avvezzarsi abboccati e a saper mangiar di tutto, perché non si sa mai quel che ci può capitare. I casi son tanti!...

— Voi direte bene — soggiunse Pinocchio — ma io non mangerò mai una frutta, che non sia sbucciata. Le bucce non le posso soffrire. —

⁷ Fenomeno constatato tra l’altro dal filosofo Schinz che lo trova perfettamente normale: “leur égoïsme si bien favorisé par les circonstances n’est vraiment pas si coupable” (Schinz, 1898, p. 292)

⁸ “Ce n’est que quand nous savons nous placer dans la situation de notre prochain et que nous comprenons que ses besoins sont en désaccord avec les nôtres, qu’on peut parler d’égoïsme. Le comportement des enfants qui sont incapables de se poser dans la situation d’autrui et d’envisager une question d’un autre point de vue que celui qui leur est propre est tenu pour preuve d’égocentrisme plutôt que d’égoïsme.” (Ossowska, 1950, p. 270)

(...)

— Non lo buttar via: tutto in questo mondo può far comodo.

— Ma io il torsolo non lo mangio davvero!... — gridò il burattino, rivoltandosi come una vipera.

— Chi lo sa! I casi son tanti!... — ripeté Geppetto, senza riscaldarsi.

(...)

— Ho dell'altra fame!

— Ma io, ragazzo mio, non ho più nulla da darti.

— Proprio nulla, nulla?

— Ci avrei soltanto queste bucce e questi torsoli di pera.

— Pazienza! — disse Pinocchio, — se non c'è altro, mangerò una buccia. —

(...)

— Ora sì che sto bene!

— Vedi dunque — osservò Geppetto — che avevo ragione io quando ti dicevo che non bisogna avvezzarsi né troppo sofisticati né troppo delicati di palato. Caro mio, non si sa mai quel che ci può capitare in questo mondo. I casi son tanti!... (Collodi, 1981, p. 29-31)

In questo brano, Geppetto sacrifica il suo cibo per Pinocchio, ma quest'ultimo non è capace (o non vuole) vedere questo sacrificio come tale: per lui è normale. Oltre a ciò, Pinocchio fa lo schizzinoso e Geppetto tenta di spiegargli che non si deve comportare così. Ancora una volta, il creatore ripete la parola "male" per educare il bambino/burattino a riconoscere la differenza tra il bene e il male. È veramente un ruolo di padre e di educatore affettuoso che adotta nel suo rapporto con Pinocchio. Non siamo in una relazione fredda e distaccata come quella di Frankenstein con la sua creatura di cui discuteremo nel punto seguente. Contro l'autorità del 'padre', Pinocchio si ribella "come una vipera", in modo violento, ma Geppetto mantiene la calma, senza innervosirsi, sapendo che Pinocchio avrà così fame che alla fine accetterà di mangiare i resti delle pere.

Il capitolo seguente è l'ultimo in cui Geppetto e Pinocchio si frequentano, prima che Pinocchio parta all'avventura e che cambi il suo carattere.

— E perché dovrei rifarti i piedi? Forse per vederti scappar di nuovo da casa tua?

— Vi prometto — disse il burattino singhiozzando — che da oggi in poi sarò buono...

— Tutti i ragazzi — replicò Geppetto — quando vogliono ottenere qualcosa, dicono così.

— Vi prometto che anderò a scuola, studierò e mi farò onore...

— Tutti i ragazzi, quando vogliono ottenere qualcosa, ripetono la medesima storia.

— Ma io non sono come gli altri ragazzi! Io sono più buono di tutti, e dico sempre la verità. Vi prometto, babbo, che imparerò un'arte, e che sarò la consolazione e il bastone della vostra vecchiaia — (Collodi, 1981, p. 32-33)

Sia per manipolazione, sia a caso, Pinocchio riesce a identificare il punto debole di Geppetto. Infatti, la prima ragione per la quale ha creato il burattino, secondo lui, è usarlo al fine di viaggiare e guadagnare soldi; nel dialogo citato Pinocchio allude a questa ragione: “imparerò un’arte” per essere “il bastone della vostra vecchiaia” (Collodi, 1981, p. 33). Sa che questo è l’obiettivo ultimo della sua vita e usa questa conoscenza per ottenere ciò che vuole: nuovi piedi. Mostra un aspetto compassionevole della sua personalità al posto dell’egoismo abituale, e questa compassione tocca Geppetto e lo spinge a rifare i piedi al burattino. Tuttavia, Geppetto non sembra totalmente manipolato da Pinocchio, anche lui lo manipola per fargli dire che non è un ragazzo normale: con il ripetere “tutti i ragazzi”, induce Pinocchio a rispondere che non è come gli altri ragazzi, il che è l’assoluta verità. È come se Geppetto volesse sottolineare il fattore artificiale della sua nascita, e allo stesso tempo, testare Pinocchio per vedere cosa risponderà. Ripetendo “tutti i ragazzi, quando vogliono ottenere qualcosa, dicono così/ripetono la medesima storia” (Collodi, 1981, p. 32), mostra che in verità non si fa abbindolare da Pinocchio: è ben consapevole del fatto che il burattino stia provando a manipolarlo. L’ovvia bugia di questo (“dico sempre la verità”) dimostra a Geppetto, se non l’avesse già capito, che prova a ammansirlo anche dicendo bugie: sappiamo che non è vero, ha già mentito, sta mentendo dicendo questo e ricomincerà a mentire. Un altro elemento è interessante in questo brano: quando Geppetto si riferisce alla loro casa, dice “casa tua” e non “casa nostra” o “casa mia”. Mette in risalto il fatto che Pinocchio appartenga a questa casa, ma anche la dominanza che Pinocchio sembra avere su Geppetto. Vedremo, nel seguito di questo punto, quanto il motivo della casa mostri un certo dominio da parte di Pinocchio.

- Per ricompensarvi di quanto avete fatto per me — disse Pinocchio al suo babbo — voglio subito andare a scuola.
- Bravo ragazzo.
- Ma per andare a scuola ho bisogno d’un po’ di vestito. —
[Geppetto gli fabbrica un vestito di carta]
- Paio proprio un signore!
- Davvero, — replicò Geppetto — perché, tienlo a mente, non è il vestito bello che fa il signore, ma è piuttosto il vestito pulito.
- A proposito, — soggiunse il burattino — per andare alla scuola mi manca sempre qualcosa: anzi mi manca il più e il meglio.
- Cioè?
- Mi manca l’Abbecedario.
- Hai ragione: ma come si fa per averlo?
- È facilissimo: si va da un libraio e si compra.
- E i quattrini?

- Io non ce l'ho.
- Nemmeno io — soggiunse il buon vecchio, facendosi tristo.
- (...)
- Pazienza! — gridò Geppetto tutt'a un tratto rizzandosi in piedi;
- [Geppetto se ne va e ri viene con un abbecedario ma senza casacca]
- E la casacca, babbo?
- L'ho venduta.
- Perché l'avete venduta?
- Perché mi faceva caldo. — (Collodi, 1981, p. 33-35)

Pinocchio ovviamente considera la scuola come un sacrificio per fare piacere al suo 'babbo' ma non come un'iniziativa utile per lui, accetta di andarci per "ricompensar[lo]". È una concessione che fa per il suo creatore, ma Geppetto deve sacrificare oggetti suoi per la sua creatura: in questo caso, la sua casacca. È ancora una prova della relazione che sembra essere a senso unico in cui Geppetto bada a Pinocchio, mentre Pinocchio bada a sé stesso. Come molti genitori, Geppetto si sacrifica per il benessere di suo figlio, atto di cui il bambino si renderà conto solo più tardi quando sarà cresciuto (Wicclair, 1990). Inoltre siamo testimoni di un'inversione di ruolo: Geppetto ammette la sua ignoranza o incapacità di ottenere l'abbecedario ("come si fa per averlo?"), e Pinocchio gli risponde come se stesse educando il suo creatore ("è facilissimo: si va da un libraio e si compra" (Collodi, 1981, p. 34)). La penultima frase "perché l'avete venduta?" è una domanda retorica: Pinocchio sa esattamente perché, fa finta di non sapere. La stessa cosa accade con la risposta di Geppetto: "perché mi faceva caldo" è una bugia, tutti e due lo sanno, ma fanno finta di crederla. Riconoscendo questa bugia per verità, Pinocchio accetta implicitamente il sacrificio del suo creatore per lui.

Ora, osserviamo come Geppetto si rivolge a Pinocchio in questa prima parte del libro, quali nomi o soprannomi usa e viceversa: come Pinocchio chiama il suo creatore. Nei tre capitoli in cui sono insieme e hanno dei scambi verbali, Geppetto usa cinque soprannomi per interpellare Pinocchio, oltre al suo nome: "Birba di un figliuolo", "Ragazzo mio", "Pinocchiuccio mio", "Caro mio", "Ragazzo". La maggioranza di questi soprannomi sono molto affettuosi e esprimono tutto l'amore che prova per la sua creatura. Per quanto riguarda Pinocchio, usa solamente "Babbo" o "Babbo mio" per chiamare Geppetto. Ha anche usato "Polendina", però l'ha chiamato così prima di essere davvero 'creato/scolpito' e di avere questa relazione filiale con il suo creatore, dunque non lo prendiamo in considerazione. Con "babbo", manifesta un'affezione per il suo creatore e un riconoscimento del suo statuto di padre, più che di creatore.

La volta seguente in cui Geppetto e Pinocchio si ritrovano e si scambiano si trova alla fine del libro, quando i due si incontrano nel pescecane.

— Oh! babbino mio! finalmente vi ho ritrovato! Ora poi non vi lascio più, mai più, mai più!

— Dunque gli occhi mi dicono il vero? — replicò il vecchietto, stropicciandosi gli occhi — Dunque tu se' proprio il mi'caro Pinocchio?

— Sì, sì, sono io, proprio io! E voi mi avete digià perdonato, non è vero? Oh! babbino mio, come siete buono!... e pensare che io, invece... Oh! ma se sapeste quante disgrazie mi son piovute sul capo e quante cose mi sono andate a traverso! (Collodi, 1981, p. 196)

Poi, si raccontano entrambi le avventure vissute quando erano separati: Pinocchio, in una lunghissima frase, riassume tutto quello che gli è accaduto e Geppetto racconta come ha sopravvissuto nel pescecane per due anni. Non prendiamo in considerazione questa parte perché non ci sono molti elementi interessanti. In questo estratto, Pinocchio sembra felicissimo di ritrovare il suo babbo, e non sembra sentirsi colpevole di averlo lasciato durante due anni. Per di più, presuppone il perdono di Geppetto, senza veramente chiederlo: “voi mi avete digià perdonato, non è vero? Oh! Babbino mio, come siete buono” (Collodi, 1981, p. 196). Si accorda il perdono a sé stesso, presumendo che Geppetto non lo contraddirà. Poi, come nel settimo capitolo, fa il riassunto delle sue peripezie, però questa volta s'interessa di più a quelle del suo creatore:

— E quant'è che siete chiuso qui dentro? — domandò Pinocchio.

— Da quel giorno in poi, saranno oramai due anni: due anni, Pinocchio mio, che mi son parsi due secoli!

— E come avete fatto a campare? E dove avete trovata la candela? E i fiammiferi per accenderla, chi ve li ha dati? (Collodi, 1981, p. 198)

Pone domande, s'interessa alla vita di suo 'padre', non è più egocentrico come era all'inizio. Attraverso le sue avventure, è diventato più curioso e interessato all'altro. Anche a livello dell'intraprendenza, Pinocchio è cambiato:

— E dopo?...

— E dopo, caro mio, rimarremo tutt'e due al buio.

— Allora, babbino mio — disse Pinocchio — non c'è tempo da perdere. Bisogna pensar subito a fuggire...

— A fuggire?... e come?

— Scappando dalla bocca del Pesce-cane e gettandosi a nuoto in mare.

— Tu parli bene: ma io, caro Pinocchio, non so nuotare.

— E che importa?... Voi mi monterete a cavalluccio sulle spalle e io, che sono un buon nuotatore, vi porterò sano e salvo fino alla spiaggia.

— Illusioni, ragazzo mio! — replicò Geppetto, scotendo il capo e sorridendo malinconicamente. — Ti par egli possibile che un burattino, alto appena un

metro, come sei tu, possa aver tanta forza da portarmi a nuoto sulle spalle?
— Provatevi e vedrete! A ogni modo se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire, avremo almeno la gran consolazione di morire abbracciati insieme. —
(...)
— Venite dietro a me, e non abbiate paura. — (Collodi, 1981, p. 199)

Vediamo che Pinocchio prende l'iniziativa: mentre all'inizio era sempre Geppetto a trovare le soluzioni, Pinocchio questa volta prende in mano la situazione. Si mostra coraggioso e impavido davanti a Geppetto per rassicurarlo; si posta davanti a Geppetto come se gli mostrasse la via giusta. È ancora un'inversione dei ruoli: usualmente è il bambino che segue il padre, non il contrario. È così valoroso che è pronto a morire per salvare sé stesso e suo padre. La frase "A ogni modo se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire, avremo almeno la gran consolazione di morire abbracciati insieme" (Collodi, 1981, p. 199) fa pensare ai guerrieri dei vecchi tempi che credevano al destino e che si mostravano intrepidi perché non avevano paura di morire.

— Questo è il vero momento di scappare — bisbigliò allora voltandosi al suo babbo. — Il Pesce-cane dorme come un ghiro: il mare è tranquillo e ci si vede come di giorno. Venite dunque, babbino, dietro a me, e fra poco saremo salvi.—
(...)
— E ora?... — domandò Pinocchio facendosi serio.
— Ora, ragazzo mio, siamo bell'e perduti.
— Perché perduti? Datemi la mano, babbino, e badate di non sdruciolare!...
— Dove mi conduci?
— Dobbiamo ritentare la fuga. Venite con me e non abbiate paura. —
(...)
— Montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io. — (Collodi, 1981, p. 200-201)

Anche quando ci sono problemi nella loro fuga e che si ritrovano nel fondo dello stomaco del pescecane senza candela, Pinocchio non abbandona. È determinato e si prende cura di Geppetto che è perso e non sa cosa fare. Sfrutta la sua condizione di burattino per aiutare il creatore: sa che siccome è fatto di legno, corre meno rischio di affogare, contrariamente a un umano.

— Coraggio, babbo! Fra pochi minuti arriveremo a terra e saremo salvi.
— Ma dov'è questa spiaggia benedetta? — domandò il vecchietto, diventando sempre più inquieto, e appuntando gli occhi, come fanno i sarti quando infilano l'ago. — Eccomi qui, che guardo da tutte le parti e non vedo altro che cielo e mare.
— Ma io vedo anche la spiaggia — disse il burattino. — Per vostra regola io sono come i gatti: ci vedo meglio di notte che di giorno. —
(...)
— Babbo mio... aiutatemi... perché io muoio!... — (Collodi, 1981, p. 202-203)

Questa volta, Pinocchio mente per un'altra ragione. Le due altre volte che ha detto delle bugie a Geppetto ("E chi te li ha mangiati? — Il gatto" (Collodi, 1981, p. 27); "dico sempre la verità" (Collodi, 1981, p. 33)), era sia per proteggersi (accusare il gatto per non farsi rimproverare della sua negligenza); sia poiché voleva ammansire Geppetto per ottenere ciò che voleva, cioè nuovi piedi. Nei due casi, il suo obiettivo era egoista, agiva solo per sé stesso. In questo brano, al contrario, la situazione è diversa: la sua bugia è altruista. Sa che Geppetto sta perdendo la speranza e che almeno uno dei due deve incoraggiare l'altro. Se Geppetto perdesse la speranza, potrebbe morire; perciò la piccola bugia della sua creatura gli salva probabilmente la vita. Notiamo però che quando ogni speranza è persa perché Pinocchio è troppo stanco per portarli entrambi alla spiaggia, allora si rivolge d'istinto al suo creatore e padre per aiuto. La situazione difficile e pericolosa e l'approssimarsi della morte permettono loro di avvicinarsi l'uno dell'altro e di ritrovarsi nonostante i due anni di separazione: sono più uniti che mai.

Anche dopo che il pericolo è scartato, Pinocchio continua a prendersi cura del suo creatore.

— Appoggiatevi pure al mio braccio, caro babbino, e andiamo. Cammineremo pian pianino come le formicole, e quando saremo stanchi, ci riposeremo lungo la via.

— E dove dobbiamo andare? — domandò Geppetto.

— In cerca di una casa o d'una capanna, dove ci diano per carità un boccon di pane e un po' di paglia che ci serva da letto. — (Collodi, 1981, p. 204)

Ancora una volta, Pinocchio prende in mano le redini della situazione e decide cosa fare e dove andare. Sa esattamente di cosa ha bisogno suo padre ed è deciso a ottenerlo. In tutti gli scambi orali che Pinocchio e Geppetto hanno avuto sin dal loro ritrovarsi, Pinocchio mostra la sua determinazione nelle sue parole. Non è solo determinato ma anche attento: propone di camminare lentamente così non è troppo faticoso per Geppetto.

Le parole "per carità" mostrano che Pinocchio non ha ancora imparato la lezione del lavoro: per avere soldi, mangiare e avere una casa, si deve lavorare. Questo lo imparerà più tardi, quando dovrà lavorare tutti i giorni per dare un bicchiere di latte al suo creatore. Ha l'abitudine di ottenere beni per carità, per esempio dalla Fata. Geppetto non lo corregge, sebbene sappia come funziona il mondo. Sembra che abbia abbandonato la sua funzione di padre educatore affinché Pinocchio badi a lui.

La storia continua con Pinocchio che lavora tutti i giorni senza sosta per curare il suo creatore.

Una mattina disse a suo padre:

— Vado qui al mercato vicino, a comprarmi una giacchetta, un berrettino e un paio di scarpe. Quando tornerò a casa — soggiunse ridendo — sarò vestito così bene, che mi scambierete per un gran signore. —

(...)

Quando Pinocchio tornò a casa, il suo babbo gli domandò:

— E il vestito nuovo?

— Non m'è stato possibile di trovarne uno che mi tornasse bene. Pazienza!...

Lo comprerò un'altra volta. — (Collodi, 1981, p. 210-212)

Pinocchio mente un'ultima volta al suo creatore. Non gli dice che ha dato i soldi alla Lumaca per la Fata, gli dice solo che non ha trovato un vestito. La ragione per la quale non dice la verità a Geppetto è assai misteriosa: potrebbe ammettere che ha dato il denaro per salvare la sua buona Fata, non si deve vergognare. Ha probabilmente voluto risparmiare a suo padre la preoccupazione del denaro, perché a partire da questo momento, dovrà lavorare di più per prendere cura non solo di Geppetto ma anche della Fata. In ogni caso, Pinocchio non mente per ragioni egoiste come all'inizio. Come la sua bugia durante la loro fuga dal pescecane, il burattino altera la verità per una buona ragione: ciò dimostra che anche se continua a mentire, lo fa adesso per ragioni più nobili. È presente una vera evoluzione nelle sue frottole: dalla bugia detta per ragioni egoiste, passa alla bugia pietosa, segno che Pinocchio è cresciuto nel frattempo. Infatti, l'evoluzione della sua menzogna prova la sua evoluzione, perché le bugie sono un segno del progresso del bambino: "cela va nous amener à considérer différemment le mensonge en fonction de l'âge de l'enfant et donc de son évolution. Ainsi, pour que le mensonge s'inscrive dans une volonté délibérée de tromper, l'enfant doit déjà être grand." (Myquel, 2000, p. 416). D'altronde, le bugie sono anche legate al comportamento dei genitori e dell'ambiente (Myquel, 2000): all'inizio della storia, Geppetto mostra l'esempio di una bugia pietosa per non colpevolizzare Pinocchio (quando vende la giacca per comprare un abbecedario), e Pinocchio fa lo stesso più tardi con Geppetto per non colpevolizzarlo di essere un peso per la sua creatura, che sia durante la fuga del pescecane o durante il periodo della sua malattia. La sua bugia è dunque una prova della sua evoluzione in quanto bambino che cresce, ma anche dell'influsso che Geppetto ha avuto nell'educazione di Pinocchio.

L'ultimo dialogo tra il creatore e la creatura in *Pinocchio* accade dopo la trasformazione del burattino in un vero bambino. Si tratta anche delle ultime righe del romanzo.

- Levatemi una curiosità, babbino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso? — gli domandò Pinocchio saltandogli al collo e coprendolo di baci.
- Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo — disse Geppetto.
- Perché merito mio?...
- Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie.
- E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?
- Eccolo là — rispose Geppetto (...)
- Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!... — (Collodi, 1981, p. 213-214)

Geppetto non sembra sorpreso dalla trasformazione di Pinocchio in bambino, è persino capace di spiegarla al burattino. Però, non è coinvolto in questa trasformazione: il suo ruolo di creatore concerneva solo la trasformazione da pezzo di legno a burattino ma non di burattino a bambino. Il creatore possiede i suoi limiti di creazione e trasformazione. Un elemento interessante da notare è che Pinocchio parla prima alla terza persona del suo vecchio 'io', come se non riconoscesse un legame tra il lui-bambino e il lui-burattino. In seguito però, usa la prima persona per ridere del suo corpo precedente: pare confuso per quanto riguarda la sua identità. Mescola l'uso della prima e della terza persona singolare per riferire al suo essere burattino: questa fase di cambiamento d'identità sembra difficilmente comprensibile per lui.

In questa seconda parte del libro in cui Pinocchio e Geppetto sono in contatto verbale diretto, i pronomi che usano per interpellarsi l'uno l'altro sono diversi. Per quanto riguarda Geppetto, poco è cambiato. Usa sempre pronomi affettuosi per chiamare la sua creatura: "mi' caro Pinocchio", "Pinocchio mio", "caro mio", "caro Pinocchio", "ragazzo mio". La differenza si opera soprattutto da Pinocchio: mentre si rivolgeva prima a Geppetto solo con il nome "babbo", adesso anche lui ci aggiunge una connotazione affettuosa: "babbino mio", "povero babbino", "caro babbino", "babbino". Usa abbondantemente il suffisso diminutivo "-ino" che denota un significato principalmente affettuoso. Usare un diminutivo può anche significare un cambiamento nella relazione: all'inizio, Geppetto ha usato il termine "Pinocchiuccio" ma alla fine non usa più suffissi diminutivi, mentre Pinocchio non ne fa uso all'inizio e li utilizza almeno quattro volte alla fine. Ancora una volta, osserviamo un'inversione dei ruoli tra i due

personaggi: Pinocchio è diventato il ‘curatore responsabile’ nella loro relazione e Geppetto è passato da padre che tenta di educare Pinocchio a un vecchio che si fa curare dalla sua creatura. Il cambiamento di dinamica nella relazione si osserva ugualmente nei dialoghi: Pinocchio è diventato più attivo nel corso della sua storia mentre Geppetto è diventato passivo, conta totalmente sul burattino per occuparsi della situazione. In qualche modo, Pinocchio è diventato il ‘dominante’ nella relazione, colui che decide.

Riguardante la posizione di dominanza nella relazione tra i due, è interessante osservare chi possieda l’autorità e ne faccia uso sull’altro. A prima vista, si potrebbe pensare che il creatore, che assume un ruolo di padre, adotti un comportamento autoritario nei confronti della sua creazione, però non accade esattamente così. In quanto ‘padre’ della sua creatura, Geppetto prova ad avere autorità sul burattino ma non funziona. Come l’abbiamo visto all’inizio della storia, Pinocchio non risponde ai suoi ordini di calmarsi. Inoltre, alcuni elementi nei loro dialoghi lasciano pensare che Pinocchio sia quello che possiede l’autorità nella relazione, almeno all’inizio della storia, e che esista una vera inversione dei ruoli nel loro rapporto.

I due primi elementi riguardano la casa. Prima, abbiamo già menzionato il fatto che Geppetto evoca a Pinocchio la loro casa come “casa tua” e non come “casa nostra” o “casa mia”, come se Pinocchio fosse il proprietario. Quest’uso dell’aggettivo possessivo è già un primo elemento interpellante. Nello stesso modo, alla fine del sesto capitolo e all’inizio del settimo capitolo, Geppetto bussa alla porta e chiede al burattino di aprirgli. Questo non è usuale per un proprietario, si bussa alla porta solo quando si è invitato. Dovrebbe avere una chiave, o almeno tentare di aprire prima di bussare per verificare se non sia già aperta: se no, non può indovinare che sia chiusa. Non si comporta come un proprietario del luogo. Chiedendo a Pinocchio di aprirgli è come se si sottomettesse alla sua posizione dominante. Come in una situazione di assedio, la persona all’interno ha il potere mentre quello fuori che prova a entrare è impotente e dipende dalla persona all’interno. Geppetto dovrebbe essere il padrone ma, in realtà, è Pinocchio che sembra detenere il vero potere nella casa.

Inoltre dice a Geppetto “Per ricompensarvi di quanto avete fatto per me (...) voglio subito andare a scuola” (Collodi, 1981, p. 33). Ora, di solito un bambino non ricompensa un adulto, in genere è il contrario. Il principio della ricompensa è spesso utilizzato nell’educazione. Anne Bacus (2014) afferma che “la récompense est une

conséquence positive engendrée par les parents suite à un comportement de l'enfant qu'ils souhaitent voir se développer." Chi dà una ricompensa è dunque in una posizione d'autorità. Pinocchio avrebbe potuto utilizzare un'altra formula, del tipo "per ringraziarvi" o "per mostrare la mia gratitudine", ma sceglie questo termine specifico che disequilibra la loro relazione.

Nella situazione presentata, Pinocchio assume dunque una posizione dominante e autoritaria, senza che Geppetto si ribelli contro questo: al contrario, sembra accettare questa dinamica della relazione e sottomettersi implicitamente al burattino. Anche alla fine, è il burattino a lavorare per prendere cura del creatore e assicurare la loro sussistenza e non il contrario, come un padre e suo figlio dovrebbero vivere. Solo due anni sono passati, però sembra più lungo. Da un lato, Geppetto è diventato un vecchio troppo stanco per lavorare e che deve farsi aiutare dal figlio; e dall'altro lato, Pinocchio si è sviluppato, è diventato più responsabile, capace di badare a qualcun altro: pare esser diventato un piccolo adulto durante questi due anni, non solo un vero ragazzo.

2. Dialoghi tra Frankenstein e la sua creatura

Lo stile di scrittura e dei dialoghi è diverso da Pinocchio: i dialoghi sono piuttosto brevi soliloqui che si rispondono e la varietà del vocabolario elevato è considerabile. Al contrario di *Pinocchio*, il primo dialogo tra i due accade abbastanza tardi nella storia, più o meno alla metà del romanzo.

'Devil,' I exclaimed, 'do you dare approach me? And do not you fear the fierce vengeance of my arm wreaked on your miserable head? Begone, vile insect! Or rather, stay, that I may trample you to dust! And, oh! That I could, with the extinction of your miserable existence, restore those victims whom you have so diabolically murdered!'

'I expected this reception,' said the daemon. 'All men hate the wretched; how, then, must I be hated, who am miserable beyond all living things! Yet you, my creator, detest and spurn me, thy creature, to whom thou art bound by ties only dissoluble by the annihilation of one of us. You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind. If you will comply with my conditions, I will leave them and you at peace; but if you refuse, I will glut the maw of death, until it be satiated with the blood of your remaining friends.'

'Abhorred monster! Fiend that thou art! The tortures of hell are too mild a vengeance for thy crimes. Wretched devil! You reproach me with your creation, come on, then, that I may extinguish the spark which I so negligently bestowed.'
(Shelley, 2003, p. 102)

Il loro primo incontro è pieno di odio e di rabbia l'uno per l'altro. Ognuno si arrabbia con l'altro per ragioni diverse: la creatura è adirata perché abbandonata dal creatore, e Frankenstein gli rimprovera gli omicidi che ha commesso. In questo dialogo, il creatore minaccia due volte di ucciderlo, probabilmente per spaventare la creatura, ma non funziona. La creatura occupa una posizione che appare dominante: ricatta il suo creatore e gli ordina di obbedirgli: "do your duty", "comply with my conditions" (Shelley, 2003, p. 102). È autoritario e minaccia Frankenstein di uccidere perfino i suoi intimi. Come in *Pinocchio*, a prima vista, il ruolo del creatore e della creatura sembra invertito. La voce della ragione nel dialogo pare essere la creatura che metodicamente e quasi tranquillamente espone i suoi argomenti, mentre il creatore è preso in un turbinio di rabbia nei confronti della sua creazione. Infatti, in queste due risposte, Frankenstein non comunica nulla di rilevante, né argomenta né discute logicamente: è così infuriato che non smette di insultare la creatura, senza esprimere niente di coerente o ragionevole. Le prime parole della creatura nel romanzo e verso il suo creatore sono "I expected this reception" (Shelley, 2003, p. 102): non mostra nessuna sorpresa, al contrario. Ancora una volta, sembra possedere tutto il potere poiché rimane pacato e aspetta che la rabbia del suo creatore si calmi. Il mostro sottolinea il loro legame forte che, secondo lui, potrà essere rotto solo dalla morte, legame che Frankenstein sembra voler dimenticare o negare. Difatti, già all'inizio del dialogo, il creatore rifiuta non solo questa connessione che lo lega alla creatura, ma anche qualsiasi forma di dialogo con la sua creazione.

Come Pinocchio all'inizio della sua storia, la creatura si impietosisce di sé stesso e si chiama miserabile, probabilmente per invocare la pietà del suo creatore, invano. Un altro elemento che colpisce direttamente il lettore è il livello d'eloquenza della creatura. Per una creatura abbandonata subito dopo la sua 'nascita', si esprime in modo aulico, utilizzando un vocabolario elaborato. Il lettore imparerà uno o due capitoli più tardi la ragione di questa retorica.

'Be calm! I entreat you to hear me before you give vent to your hatred on my devoted head. Have I not suffered enough, that you seek to increase my misery? Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou hast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine, my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other and trample

upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous.'

'Begone! I will not hear you. There can be no community between you and me; we are enemies. Begone, or let us try our strength in a fight, in which one must fall.' (Shelley, 2003, p. 102-103)

Questo brano mostra ancora una dissonanza tra il creatore e la creatura. Mentre il mostro prova a farsi sentire da Frankenstein ("I entreat you to hear me"), questo non vuole sentire niente, rifiuta la comunicazione e ogni forma di contatto con la sua creatura ("I will not hear you"). Inoltre, la creatura ricorda parecchie volte il loro legame – "thou hast made me", "I am thy creature", "Remember that I am thy creature", "I ought to be thy Adam" – come se potesse affermare la sua esistenza solo attraverso il suo legame con il suo creatore, in base al fatto che è la sola relazione sociale che abbia. Al contrario, Frankenstein rigetta completamente questo legame: "there can be no community between you and me" (Shelley, 2003, p. 103). Questo rifiuto di comunicare e soprattutto di riconoscere il mostro come la sua creazione e dunque come la sua responsabilità è un tentativo di negazione del suo atto creatore: perché non assume i suoi atti, non sopporta di essere costretto a vedere il frutto 'orribile' delle sue ricerche. La creatura di Frankenstein occupa nell'intero dialogo con il scienziato una posizione regnante perché gestisce gli scambi usando due tattiche diverse per giungere i propri fini. La sua prima tattica è la sottomissione per ottenere ciò che vuole. Dice che sarà docile al suo 're', se Frankenstein fa la propria parte (il lettore non sa ancora in che cosa consiste). Proponendo di 'sottomettersi' al creatore, ammette che occupa per il momento una posizione dominante. Questo è confermato dalla sua scelta di parole: "thou owest me", "is most due". Quei termini, come in *Pinocchio*, fanno parte di un vocabolario di dominio: quando si deve qualcosa a qualcuno, la persona è indubabilmente in una posizione inferiore, di debito. La creatura si posiziona in modo regnante, anche perché ha il potere di negoziare: è lei che ha le carte in mano.

'How can I move thee? Will no entreaties cause thee to turn a favourable eye upon thy creature, who implores thy goodness and compassion? Believe me, Frankenstein, I was benevolent; my soul glowed with love and humanity; but am I not alone, miserably alone? You, my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow creatures, who owe me nothing? They spurn and hate me. The desert mountains and dreary glaciers are my refuge. I have wandered here many days; the caves of ice, which I only do not fear, are a dwelling to me,

and the only one which man does not grudge. These bleak skies I hail, for they are kinder to me than your fellow beings. If the multitude of mankind knew of my existence, they would do as you do, and arm themselves for my destruction. Shall I not then hate them who abhor me? I will keep no terms with my enemies. I am miserable, and they shall share my wretchedness. Yet it is in your power to recompense me, and deliver them from an evil which it only remains for you to make so great, that not only you and your family, but thousands of others, shall be swallowed up in the whirlwinds of its rage. Let your compassion be moved, and do not disdain me. Listen to my tale; when you have heard that, abandon or commiserate me, as you shall judge that I deserve. But hear me. The guilty are allowed, by human laws, bloody as they are, to speak in their own defence before they are condemned. Listen to me, Frankenstein. You accuse me of murder, and yet you would, with a satisfied conscience, destroy your own creature. Oh, praise the eternal justice of man! Yet I ask you not to spare me; listen to me, and then, if you can, and if you will, destroy the work of your hands.' (Shelley, 2003, p. 103-104)

Questa citazione ci rivela la seconda tattica adottata dal mostro ma anche il suo nuovo obiettivo: cerca di commuovere il suo creatore per convincerlo ad ascoltare essa. Insiste sulla sua solitudine, sull'odio che gli uomini gli portano e sulla sofferenza che prova. Dopo questi argomenti che giocano sul *pathos* e sulla commiserazione (argomento *ad misericordiam* e argomento *ad baculum*), giustifica il suo comportamento ("shall I not then hate them who abhor me?" (Shelley, 2003, p. 103)), e poi porta la responsabilità delle sue azioni sul creatore ("it is in your power to [...] deliver them from an evil" (Shelley, 2003, p. 103)). Infine termina il suo discorso argomentativo basandosi sulla legge umana: "by human laws" (Shelley, 2003, p. 103). Tutto il suo discorso si concentra su un obiettivo: che Frankenstein lo ascolti. Ripete più di una volta le parole "Listen to my tale", "hear me", "listen to me" per tentare di convincerlo.

'Why do you call to my remembrance,' I rejoined, 'circumstances of which I shudder to reflect, that I have been the miserable origin and author? Cursed be the day, abhorred devil, in which you first saw light! Cursed (although I curse myself) be the hands that formed you! You have made me wretched beyond expression. You have left me no power to consider whether I am just to you or not. Begone! Relieve me from the sight of your detested form.'

'Thus I relieve thee, my creator,' he said, and placed his hated hands before my eyes, which I flung from me with violence; 'thus I take from thee a sight which you abhor. Still thou canst listen to me and grant me thy compassion. By the virtues that I once possessed, I demand this from you. Hear my tale; it is long and strange, and the temperature of this place is not fitting to your fine sensations; come to the hut upon the mountain. The sun is yet high in the heavens; before it descends to hide itself behind your snowy precipices and illuminate another world, you will have heard my story and can decide. On you it rests, whether I quit forever the neighbourhood of man and lead a harmless

life, or become the scourge of your fellow creatures and the author of your own speedy ruin.' (Shelley, 2003, p. 104)

Ancora una volta, Frankenstein esprime in modo chiarissimo il suo rifiuto di comunicare con la sua creatura. Il suo dire conferma l'ipotesi secondo la quale non assume il suo atto di creazione: "why do you call to my remembrance circumstances of which I shudder to reflect", "cursed be the hands that formed you" (Shelley, 2003, p. 104). Non è capace di assumere i suoi atti, maledice anche sé stesso. Il dottore è vergognoso di quest'atto, però riporta la colpa sulla creatura: "you have made me wretched" (Shelley, 2003, p. 104). Con l'uso della supplicazione "relieve me", il creatore ammette implicitamente il potere che la creatura possiede su di lui, e la sua debolezza: non è capace né di guardare la sua creazione né di toccarla. Infatti, ritirando violentemente le mani della creatura che ha messo sulla sua faccia, mostra il suo disgusto e soprattutto il rifiuto ad avere qualsiasi contatto con il mostro. Frankenstein accetta finalmente di ascoltarlo e il mostro comincia a narrare gli eventi che ha vissuto durante l'assenza di Frankenstein. Non prendiamo questi in considerazione perché è ovviamente troppo lungo e non si tratta veramente di un discorso diretto.

In questo primo dialogo, possiamo esaminare il modo in cui il creatore e la creatura si rivolgono l'uno all'altro. Da una parte, notiamo che Frankenstein insulta abbondantemente la sua creatura: "devil", "abhorred monster", "fiend", "vile insect", "wretched devil", "abhorred devil". È un vocabolario violento che dimostra chiaramente l'odio di Frankenstein per la sua creatura. Dall'altra, la creatura è completamente pacifica quando interpella Frankenstein: "you, my creator", "Frankenstein", "my creator". Il suo modo di parlare è più neutro e meno violento di quello del suo creatore. Tuttavia, durante il suo racconto, si rivolge alcune volte a Victor, e usa termini alquanto più negativi: "cursed, cursed creator", "accursed creator", "unfeeling, heartless creator". Questo cambiamento può spiegarsi perché non ha più bisogno di convincere il suo creatore ad ascoltarlo.

Dopo il racconto del mostro, un intero capitolo è dedicato a un dialogo tra essa e il suo creatore nel quale la creatura prova a convincere Frankenstein a creargli una compagna (cfr. allegato 3). In questa conversazione, la creatura utilizza varie strategie discorsive per tentare di convincere il suo creatore. La sua prima strategia è autoritaria: formula la sua domanda come un ordine che il dottore non può rifiutare ("You must create a female for me", "a right which you must not refuse to concede"

(Shelley, 2003, p. 147)). L'utilizzazione di un verbo con una forte connotazione direttiva e autoritaria come *must* dimostra ancora una volta la posizione dominante che la creatura ha preso. Insiste anche sul fatto che questa seconda creatura è necessaria per la sua sopravvivenza: "those sympathies necessary for my being" (Shelley, 2003, p. 147). Dopo un primo rifiuto di Frankenstein, la creatura passa a un'altra tattica: prova a esporre logicamente i suoi argomenti ("instead of threatening, I am content to reason with you" (Shelley, 2003, p. 147)). I suoi argomenti sono i seguenti: le sue azioni sono dovute al fatto che sia odiato dalla gente; se è così odiato e rifiutato, non deve mostrare nessuna pietà per questa gente; se un solo umano mostrasse gentilezza nei suoi confronti, sarebbe gratissimo ma non accadrà mai. Al contrario di quello che aveva promesso, il suo discorso argomentativo si trasforma man mano: diviene un discorso d'odio contro la società e soprattutto contro il suo creatore: "If I cannot inspire love, I will cause fear (...) I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you shall curse the hour of your birth" (Shelley, 2003, p. 148). Non è capace di contenere la sua rabbia e vediamo il risentimento che traspare progressivamente dal suo discorso argomentativo. Poi riprende il controllo di sé e continua la sua argomentazione. Ripete che basterebbe un solo essere umano che fosse benevolo e amabile per riconciliarlo con la gente umana, ma è realista e sa che non è possibile. Per lui, la sua domanda è logica, ragionevole e non eccessiva: "what I ask of you is reasonable and moderate; (...) the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me" (Shelley, 2003, p. 148). In seguito, gioca sulle emozioni di Victor e lo supplica di renderlo felice: "Oh! My creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny my request!" (Shelley, 2003, p. 148). Sentendo che Frankenstein è sul punto di cedere, continua a fornire argomenti per convincerlo: promette di esiliarsi lontano dagli uomini, di vivere in autonomia e soprattutto in pace. Finisce presentando la sua richiesta come qualcosa con la quale potrebbe compensare la crudeltà che Victor ha mostrato fin dall'inizio verso la sua creatura: "you could deny it only in the wantonness of power and cruelty. Pitiless as you have been towards me (...)" (Shelley, 2003, p. 149). Frankenstein risponde in modo assai ragionevole: spiega che non sarà capace di rimanere lontano in esilio, che tornerà nella società e che ricomincerà a distruggere tutto dato che gli umani lo rifiuteranno sempre. Ripete che non accetta la sua domanda: "This may not be; cease to argue the point, for I cannot

consent” (Shelley, 2003, p. 149). Il mostro promette ancora una volta che rimarrà in esilio e che non maledirà il suo creatore: “in my dying moments I shall not curse my maker” (Shelley, 2003, p. 149). Forse quest’ultima frase convince Frankenstein, perché dopo si mostra più favorevole all’idea. L’opinione della creatura non dovrebbe importare per lui, dato che l’odia, però questa frase sembra aver un certo influsso su lui. Si sente probabilmente colpevole, e se per di più la sua creatura lo maledirà, il peso della sua colpa sarà troppo grande. Nel seguente argomento di Frankenstein, si sente che è meno convinto: nota solo che è logico di provare dubbi sulla sua onestà. La creatura non risponde in modo originale: ripete i suoi argomenti precedenti, però questa strategia sembra funzionare. Infatti, Frankenstein accetta finalmente di creargli una compagna, a condizione che si esili subito dopo. La creatura ripete allora ancora una volta la sua promessa.

Dopo il consenso dello scienziato, il mostro riprende una posizione dominante e si rivolge a Frankenstein quasi come se gli desse un ordine: “Depart to your home and commence your labours; I shall watch their progress with unutterable anxiety, and fear not but that when you are ready I shall appear” (Shelley, 2003, p. 150). L’ultima parte della sua frase suona come una minaccia più che come una promessa. Sottintende che sorveglierà Frankenstein per verificare se sta tenendo la sua parola. D’altra parte, formula la sua richiesta come una preghiera: “if you grant my prayer” (Shelley, 2003, p. 150). Una preghiera si fa di solito a una figura superiore che ha un certo potere che la persona che preghi non possiede. Il mostro domina certo gli scambi, però in fin dei conti la decisione di creare o no la compagna appartiene a Frankenstein, quindi lui possiede il potere e occupa allora la posizione dominante nel dialogo. L’ultima frase è dunque un modo per il mostro di riguadagnare il dominio nella conversazione.

L’elemento sorprendente è che si tratta della prima volta che il dottore non insulta la sua creatura in un dialogo. Non usa nessun nome a connotazione negativa per rivolgersi a lui come era stato invece il caso in precedenza: non è utilizzato un singolo “devil” o “wretched”. Non usa nessun appellativo quando si rivolge alla sua creatura, né nomi né soprannomi. La creatura invece si rivolge a Frankenstein con l’abituale “you, my creator”. Una sola volta, usa il termine “you my arch-enemy” che potrebbe rivelare la vastità del risentimento che prova per il suo creatore, mostrando che l’avversione e il disprezzo che Frankenstein prova per la sua creatura non sono a senso unico ma

reciproci. Tuttavia, non è proprio un insulto, e il modo in cui lo dice si avvicina piuttosto a una constatazione. In ogni caso, il modo in cui si rivolgono l'uno all'altro ha cambiato, come se Frankenstein accettasse finalmente di far fronte al suo atto di creazione.

L'ultima volta che la creatura e il suo creatore dialogano accade subito dopo la distruzione della seconda creatura di Frankenstein.

'You have destroyed the work which you began; what is it that you intend? Do you dare to break your promise? I have endured toil and misery; I left Switzerland with you; I crept along the shores of the Rhine, among its willow islands and over the summits of its hills. I have dwelt many months in the heaths of England and among the deserts of Scotland. I have endured incalculable fatigue, and cold, and hunger; do you dare destroy my hopes?'

'Begone! I do break my promise; never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness.' (Shelley, 2003, p. 172)

Ancora una volta, la creatura si compatisce per la sua sorte. Spiega tutta la fatica che ha subito aspettando la creazione della sua compagna. Si concentra su sé stesso e sulle sue emozioni, senza chiedersi perché il suo creatore non abbia mantenuto la sua promessa. L'utilizzazione del verbo *dare* mostra ancora una volta che il mostro si crede superiore e dominante rispetto al suo creatore. Frankenstein non si lascia intimidire e rimane sulle sue posizioni.

'Slave, I before reasoned with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power; you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master; obey!'

'The hour of my irresolution is past, and the period of your power is arrived. Your threats cannot move me to do an act of wickedness; but they confirm me in a determination of not creating you a companion in vice. Shall I, in cool blood, set loose upon the earth a daemon whose delight is in death and wretchedness? Begone! I am firm, and your words will only exasperate my rage.' (Shelley, 2003, p. 172)

La creatura mostra allora un aspetto della sua personalità fortemente sprezzante. Usa termini molto precisi e sdegnosi: "slave", "unworthy of my condescension". Nella costante lotta tra dominante e dominato, questa volta vuole dimostrare che il potere gli appartiene: "I have power". Il suo potere è la paura, la distruzione e la morte. Si autoproclama maestro e ordina a Frankenstein di obbedirgli: "you are my creator, but I am your master; obey!" (Shelley, 2003, p. 172). Ancora una volta, la relazione di

dominio e il ruolo autoritario del creatore si invertono e la creatura si impadronisce del potere, questa volta in modo meno sottile.

Par la prima volta, Frankenstein non esita, si impunta e non si lascia convincere: “the hour of my irresolution is past” (Shelley, 2003, p. 172). La ragione della sua ostinazione è che per la prima volta, sa che l’atto che sta compiendo è quello giusto: “your threats cannot move me to do an act of wickedness” (Shelley, 2003, p. 172). Non è mai stato così sicuro di sé e delle sue decisioni perché prima, sapeva nel suo intimo che le sue azioni non erano moralmente corrette.

‘Shall each man,’ cried he, ‘find a wife for his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. Man! You may hate, but beware! Your hours will pass in dread and misery, and soon the bolt will fall which must ravish from you your happiness forever. Are you to be happy while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions, but revenge remains—revenge, henceforth dearer than light or food! I may die, but first you, my tyrant and tormentor, shall curse the sun that gazes on your misery. Beware, for I am fearless and therefore powerful. I will watch with the wiliness of a snake, that I may sting with its venom. Man, you shall repent of the injuries you inflict.’
‘Devil, cease; and do not poison the air with these sounds of malice. I have declared my resolution to you, and I am no coward to bend beneath words. Leave me; I am inexorable.’
‘It is well. I go; but remember, I shall be with you on your wedding-night.’
(...) ‘Villain! Before you sign my death-warrant, be sure that you are yourself safe.’ (Shelley, 2003, p. 172-173)

Frankenstein, malgrado le minacce, non cede e rimane sicuro di sé e della sua decisione. Il mostro, al contrario, non è così calmo. Si arrabbia dell’ingiustizia che subisce e promette di vendicarsi. Nella prima frase, vediamo che la creatura non si considera né come un umano, né come una bestia: ha coscienza di essere emarginato e di non poter entrare in una categoria precisa. È assai commosso dall’ingiustizia che vive in quanto creatura e non capisce perché non possa godere le stesse condizioni di vita degli altri. È così potente perché non ha niente da perdere: “I am fearless and therefore powerful” (Shelley, 2003, p. 173). Le due ultime frasi che Frankenstein e la sua creatura si scambiano, e dunque l’ultima volta che si rivolgono l’uno all’altro nel romanzo, prima della morte di Frankenstein e del probabile suicidio del mostro, sono minacce. Queste promesse di vendetta annunciano che né l’uno né l’altro abbandoneranno l’inseguimento dell’altro e che l’odio che provano non farà che crescere. Rappresenta

la conclusione della loro relazione orale e mostra che una riconciliazione non è possibile.

In questa ultima conversazione orale tra i due ritornano gli appellativi insultanti. Frankenstein è comunque meno virulento rispetto alla prima volta che si sono incontrati: utilizza solamente i sostantivi “devil” e “villain”. È la prima volta che quest’ultima parola è pronunciata. Chiamare la creatura di ‘villain’ è un atto abbastanza ipocrita dato che lui stesso ha creato questo villano e l’ha abbandonato. Secondo Collins Dictionary, un ‘villain’ è “a wicked or malevolent person” o “(in a novel, play, film, etc.) the main evil character and antagonist to the hero” (Collins Dictionary, 2003). La definizione del Collins applicata al testo è ambigua: la creatura sarebbe veramente il personaggio cattivo principale? E Frankenstein rappresenterebbe l’eroe? È almeno quello che Frankenstein vuol far pensare, esimendosi da ogni responsabilità. Allo stesso modo, la creatura chiama il suo creatore “slave”, “you, my tyrant and tormentor”, “man”. È interessante il contrasto tra i nomi che utilizza per rivolgersi a Frankenstein: una volta, si pone come la vittima di un tiranno, l’altra volta il tiranno che rende schiavo il suo creatore è lui. Usa anche due volte il nome “man”, come per differenziarsi del suo creatore, o per rivolgersi all’intera umanità. Ad ogni modo, tutti e due ricominciano a fare uso di nomi offensivi per chiamare l’altro, malgrado la neutralità che hanno mostrato nel secondo dialogo.

Dopo questo dialogo, troviamo ancora alcune occorrenze di comunicazione tra i due, però sono scritte e non orali. Quando Frankenstein caccia la sua creatura, quest’ultima lascia messaggi per il suo creatore:

Sometimes, indeed, he left marks in writing on the barks of the trees or cut in stone that guided me and instigated my fury. ‘My reign is not yet over’—these words were legible in one of these inscriptions—‘you live, and my power is complete. Follow me; I seek the everlasting ices of the north, where you will feel the misery of cold and frost, to which I am impassive. You will find near this place, if you follow not too tardily, a dead hare; eat and be refreshed. Come on, my enemy; we have yet to wrestle for our lives, but many hard and miserable hours must you endure until that period shall arrive.’ (Shelley, 2003, p. 208)

Questo tipo di discorso è a senso unico: Frankenstein non ha l’occasione di rispondere ai messaggi. La creatura scrive questi biglietti per provocare il suo creatore e infurarlo. In modo simile ai precedenti dialoghi, il mostro prende il potere: “my power is complete” (Shelley, 2003, p. 208). Il suo potere nella caccia consiste, tra l’altro, nel fatto che è capace di sopravvivere in temperature molto basse, al contrario del dottore. Si

paragona perfino a un re: “my reign is not yet over” (Shelley, 2003, p. 208). Il regno di cui parla fa probabilmente riferimento all'ondata di terrore e di distruzione che il mostro conduce. Esiste un grande paradosso in questo paragrafo: la creatura incoraggia Frankenstein, gli fornisce da mangiare e lo incita a seguirla. Possiamo vedere questo contrasto con una figura di stile, l'antitesi⁹, presente in “come on, my enemy”. Infatti, è piuttosto raro dare coraggio al suo nemico, soprattutto quando gli sta cacciando. La creatura sa che Frankenstein lo insegue per distruggerla, però lo incoraggia lo stesso. Sottolinea pure che vivono la stessa situazione: “we have yet to wrestle for our lives” (Shelley, 2003, p. 208). Si esprime come se fossero compagni e non nemici, usando la prima persona del plurale. Quest'opposizione esprime probabilmente una certa provocazione da parte della creatura. Sa che il suo creatore l'odia, che incoraggiarlo l'arrabbierà perché non può risponderle e rifiutare le sue esortazioni. Con questi messaggi, la creatura sottolinea anche la sua superiorità a livello della sopravvivenza in condizioni difficili: non teme il freddo al contrario di Frankenstein e degli umani. Questo ricorda allo scienziato che la ragione di questa forza e resistenza al freddo è proprio lui, ricordo che lui non sopporta. L'impossibilità per Frankenstein di rispondere a questi messaggi è anche una delle ragioni che lo rendono così infuriato: se vuole risponderci e riguadagnare il dominio nella loro relazione, non ha altra scelta che seguire il mostro e dunque mostrare la sua subordinazione. Lasciando questi messaggi, la creatura impedisce a Frankenstein di avere l'ultima parola e così si impossessa della comunicazione, senza dare l'occasione al suo creatore d'intervenire.

In genere, in tutte le conversazioni tra Frankenstein e la sua creatura artificiale, quest'ultima è piuttosto incostante a livello dei nomi utilizzati per designare il suo creatore, come possiamo osservarlo nella tabella dell'allegato 4. A volte è assolutamente neutra, chiamando semplicemente il suo creatore con il suo nome o con “my creator”, a volte è più aggressiva, chiamandolo nemico, schiavo, tiranno o maledicendolo. Al contrario, Frankenstein o si mostra violento verbalmente, insultando la creatura in tutti i modi possibili, o non la chiama affatto. Per lui, non esiste un giusto equilibrio, non è possibile rivolgersi direttamente al mostro senza esprimere

⁹ “Figura retorica consistente in un accostamento di parole o concetti contrapposti che acquistano rilievo dalla vicinanza e dalla disposizione per lo più simmetrica. Si ottiene sia affermando una cosa e negando insieme la sua contraria (...), sia mettendo a contrasto due fatti opposti e ambedue reali (...)” (Treccani).

la sua repulsione, il suo disgusto e il suo odio per lei. Un altro aspetto che colpisce quando si osserva questa tabella, è il fatto che la creatura utilizzi spesso pronomi possessivi, mentre il creatore non ne usa mai. Infatti, la creatura chiama Frankenstein nove volte “my creator” in tutto il romanzo, ma usa anche lo stesso pronome possessivo con altri nomi: “my tyrant”, “my enemy”. Se consideriamo i nove nomi diversi che la creatura usa per rivolgersi al suo creatore (“my creator” corrisponde dunque a uno di questi nove nomi malgrado il grande numero delle sue occorrenze), osserviamo che quattro contengono un pronome possessivo, il che equivale al 44,4%, almeno la metà delle occorrenze. Ciò dimostra un certo attaccamento a Frankenstein: dato che è il solo essere umano con cui ha dei contatti, è inevitabile che malgrado l’odio e il risentimento, la creatura non possa impedirsi di associarsi con il suo creatore. Quest’ultimo, al contrario, non proferisce mai pronomi possessivi, rifiuta ogni espressione che potrebbe creare un legame con la sua creatura. D’altronde, mentre la creatura si riferisce spesso a Frankenstein con le parole “my creator”, lo scienziato pronuncia le parole “my creature” una sola volta nell’intero libro: “But through the whole period during which I was the slave of my creature I allowed myself to be governed by the impulses of the moment” (Shelley, 2003, p. 159). Associa queste parole con ‘schiavo’, il che forma un’altra antitesi. Lui, in quanto creatore, dovrebbe avere il dominio sulla creatura, però osserviamo ancora una volta un’inversione dei ruoli. La creatura sorveglia se Frankenstein sta rispettando il loro patto, come un padrone che verifica il lavoro del suo impiegato.

Innegabilmente si può notare la differenza con *Pinocchio* (cfr. allegato 5). Oltre a nomi affettuosi utilizzati da Geppetto e Pinocchio, i pronomi possessivi sono frequentissimi. Sui sette diversi soprannomi usati da Geppetto per chiamare Pinocchio, il 71,4% contengono un pronome possessivo alla prima persona, mentre la percentuale per i sei soprannomi pronunciati da Pinocchio per chiamare il suo creatore è di 33,3%. Questo contrasto con *Frankenstein* non è veramente sorprendente, data la differenza nella relazione tra creatore e creatura nei due romanzi.

3. *L’importanza del linguaggio e il suo ruolo nella relazione creatore-creatura*

Il linguaggio, e soprattutto il dialogo, svolgono dunque un ruolo importante nella relazione tra creatore e creatura nei due romanzi del corpus. Notiamo una grande differenza nel tipo di conversazione in *Pinocchio* e in *Frankenstein* a livello della forma:

mentre il primo è piuttosto basato sull'oralità e sulla spontaneità, il secondo è più letterario. In *Pinocchio*, le conversazioni tra Geppetto e il suo burattino rappresentano dei veri dialoghi, scambi che muovono avanti e indietro. Le frasi sono brevi e il vocabolario semplice. Al contrario, notiamo in *Frankenstein* che le conversazioni tra il dottore e la sua creatura sono notevolmente più letterarie. Non riproducono veramente dialoghi orali spontanei, ma brevi monologhi che si rispondono l'uno all'altro. Quest'impressione è rinforzata dall'uso di un vocabolario elevato e di modi di dialogare tendenzialmente arcaici. Questo contrasto è in parte dovuto all'ambiente dei personaggi e al contesto della storia: il popolo svantaggiato di Geppetto vs la ricca borghesia di Frankenstein. Può anche spiegarsi dalla differenza di pubblico mirato dalle storie: mentre *Pinocchio* è destinato a un pubblico infantile, il romanzo gotico di Shelley è chiaramente un libro per adulti. Comunque, la differenza nel rapporto con il linguaggio oltrepassa questi elementi. Una seconda differenza a livello formale è la violenza verbale presente nei dialoghi tra Frankenstein e la sua creatura, soprattutto da parte del scienziato, che contrasta con una certa affezione che domina nel romanzo di Collodi. Gli attacchi verbali di Frankenstein possono essere spiegati dal principio della catarsi: con le parole, vuole liberarsi dalla frustrazione e dall'odio di sé stesso che risultano dal suo atto creatore e riporta dunque questi sentimenti sulla creatura sotto la forma di avversione e aggressività. Contrariamente a questo romanzo, i dialoghi in *Pinocchio* appaiono meno brutali e tranne i soprannomi affettuosi, sono anche assai più pratici e comunicano meno emozioni, conseguenza del carattere più orale che letterario delle conversazioni.

I dialoghi diretti tra i due partecipanti della creazione artificiale mostrano anche altri elementi interessanti. Tra questi, abbiamo già notato un certo rifiuto di Frankenstein di dialogare con la sua creazione. All'inizio, esprime questo rifiuto esplicitamente e respinge ogni forma di contatto con la creatura. Tuttavia, questa reticenza continua in modo più sottile anche dopo che Frankenstein ha accettato di ascoltare e dialogare con il mostro. Infatti, usa un vocabolario che indica una volontà di vedere la creatura partire e sparire dai suoi occhi: "begone", "cease" e "leave me" sono parole che ritornano spesso nel discorso dello scienziato. La ragione di questo rifiuto è la negazione della sua responsabilità in quanto creatore: non assume la sua creazione e vederla o comunicare con lei sono forme d'accezione del suo atto, che rigetta. La creatura non rifiuta mai il dialogo con il suo creatore, soprattutto perché è

quasi sempre in una posizione di richiesta per ottenere una creatura simile a lui. D'altronde, si tratta del solo nella relazione a iniziare i dialoghi e ad andare verso il suo creatore. Quando il mostro si rende conto che Frankenstein non risponderà mai alla sua richiesta, non prende più l'iniziativa di dialogare e così la loro relazione orale diretta finisce.

Accade l'inverso in *Pinocchio*. Il dialogo a senso unico con un rifiuto di dialogare è anche presente nel libro per bambini, però è invertito: riguarda la creatura e non il creatore. Difatti, come l'abbiamo già menzionato, all'inizio della storia, Pinocchio ricusa il dialogo con il creatore, probabilmente perché l'atto di creazione era un momento traumatico per il burattino. Comunque in *Pinocchio* è presente un cambiamento di questa situazione, al contrario di *Frankenstein*. Pinocchio accetta finalmente di dialogare con il suo creatore e diviene perfino l'iniziatore della conversazione in varie occasioni. Questo cambiamento non accade mai nel romanzo gotico, in cui il rigetto dal creatore è sempre presente sia sottostante e implicito sia esplicito.

Questi elementi analizzati portano alla natura della relazione tra i due che traspare attraverso i dialoghi. Mentre sembra che nei due romanzi il creatore e la creatura comincino con un legame abbastanza negativo, nel libro di Collodi la relazione cambia e diviene affettuosa; in *Frankenstein*, non cambia niente: la relazione tra i due rimane fredda, distacca e piena di risentimento. Una maggiore differenza nella relazione tra i due è la figura del creatore in quanto padre, aspetto che approfondiremo nel settimo sotto capitolo.

4. *Lotta per il potere e il dominio nella relazione creatore-creatura*

In ogni caso, checché sia la loro relazione, si nota una costante lotta per il potere nei due romanzi, sia nei dialoghi che nell'azione. Il lettore si aspetta che il creatore domini la relazione: come un padre, ha creato la creatura e deve educarla con una certa autorità. È tanto più vero che il termine 'autorità' fa chiaramente riferimento allo statuto 'd'autore' del genitore, o in questo caso, del creatore. Però non accade così in nessuno dei due romanzi. Come l'abbiamo osservato in tutti i dialoghi tra il creatore e la sua creatura, ciascuno cerca di essere la figura dominante nella relazione e il risultato non è quello che ci si aspettavamo. Tanto in *Pinocchio* quanto in *Frankenstein*, la creatura è quella che arriva il meglio ad appropriarsi il potere nella loro relazione, al

contrario del creatore che si mostra sottomesso. Abbiamo già visto prima come la creatura assume una posizione dominante nel romanzo di Collodi, perciò ci concentreremo solo sul romanzo inglese in questo punto.

Tranne in due momenti in cui Victor Frankenstein possiede veramente il potere (il momento della creazione, e la scelta di creare una compagna alla sua creatura), la creatura si appropria l'autorità e il dominio della relazione. Lo scienziato abbandona il suo potere quando fugge dalla sua creazione e la creatura se lo appropria a tre livelli. Prima, nella sua attitudine: quando incontra per la prima volta il suo creatore, contrariamente a Frankenstein, sta calmo e non si arrabbia.

In secondo luogo, nelle sue parole, utilizza spesso un vocabolario specifico: dà ordini (“do you duty”, “you must”, “comply with my conditions”, “thou owest me”, “do you dare”, “commence your labour”, “you must not refuse”) e dice esplicitamente “I have power”, trattandolo di schiavo. Questa nozione di schiavo è oltremodo interessante perché pronunciata dalla creatura. Le parole “slave” e “slavery” sono utilizzate parecchie volte nel romanzo in diversi contesti, quattro volte in particolare per designare Frankenstein o la sua situazione. Fra queste quattro volte, tre sono pronunciate dal creatore stesso, paragonandosi a uno schiavo che non ha altra scelta che creare una compagna femminile per la sua creatura¹⁰; e una dalla creatura: tutti e due accettano dunque il posto inferiore che Frankenstein occupa nella loro relazione. L'elemento intrigante in questo fatto è che nella storia letteraria, è stata la creatura a essere lo schiavo. L'esempio più ovvio è quello del golem: è creato proprio uno schiavo d'argilla per obbedire e per aiutare il suo maestro. I ruoli sono quindi invertiti anche dal punto di vista storico e mitico: seguendo l'esempio del cambiamento della vista e del posto del bambino nella famiglia nell'Ottocento, troviamo una trasformazione a livello letterario del posto della creatura nella relazione con il suo creatore. Tuttavia, anche la creatura si riferisce a sé stessa in quanto schiavo: “Yet mine shall not be the submission of abject slavery” (Shelley, 2003, p. 148). Rifiuta questa sottomissione e

¹⁰ Oltre al conosciuto “the slave of my creature”, Victor Frankenstein fa anche riferimento alla schiavitù per paragonarla con la sua situazione:

“My promise fulfilled, the monster would depart forever. Or (so my fond fancy imaged) some accident might meanwhile occur to destroy him and put an end to **my slavery** forever.” (Shelley, p. 157)

“For myself, there was one reward I promised myself from my detested toils—one consolation for my unparalleled sufferings; it was the prospect of that day when, enfranchised from **my miserable slavery**, I might claim Elizabeth and forget the past in my union with her.” (Shelley, p. 158)

questa posizione inferiore, a dispetto di Frankenstein. Oltre a ciò, quando discute con Walton dopo la morte di Frankenstein, afferma di essere uno schiavo: "I recollected my threat [quella di uccidere Elizabeth] and resolved that it should be accomplished. I knew that I was preparing for myself a deadly torture, but I was the slave, not the master, of an impulse which I detested yet could not disobey." (Shelley, 2003, p. 222). Non si riferisce a essere schiavo di un master, ma schiavo di un impulso e delle sue passioni. Questo fa l'eco a una frase di Walton all'inizio della storia, a proposito di Frankenstein: "he appeared to despise himself for being the slave of passion" (Shelley, 2003, p. 29). Questa simmetria tra l'inizio del romanzo, che presenta una conversazione tra Frankenstein e Walton, e la fine del romanzo che mostra una discussione tra la creatura e Walton, accenna al motivo della creatura in quanto copia del creatore.

A un terzo livello, il fisico e la resistenza della creatura contribuiscono al suo dominio sul creatore. È capace di uccidere persone strangolandole tramite la sua potenza fisica, e questa minaccia rappresenta il suo potere che lo rende pericoloso e che utilizza per negoziare con Frankenstein. Questa resistenza e forza sono puramente l'opera del dottore, contrariamente all'attitudine o alle parole che usa per esprimersi. È una visione piuttosto ironica, che contribuisce alla rabbia e alla frustrazione del suo creatore.

L'elemento sorprendente è che il creatore non sembra desiderare un'inversione dei ruoli: non lotta veramente per recuperare il suo potere sulla creatura, si comporta passivamente, come Geppetto in *Pinocchio*. In *Frankenstein*, il dottore mostra brevemente la sua determinazione quando decide di non creare la compagna della creatura. Però la creatura ritrova rapidamente il potere usando la sua forza fisica per minacciare Frankenstein. È dunque presente nella loro relazione una vera disuguaglianza attraverso non solo la natura propria della creatura ma la sua determinazione a superare il suo creatore, questa determinazione incontra solo una certa passività da parte di quest'ultimo. Questa situazione fa eco a quello che accade in *Pinocchio* e dimostra che malgrado la continuità storica del mito della creatura artificiale, questa figura continua a evolvere e a cambiare.

5. *Comportamento della creatura*

Per vedere se esista una correlazione tra il comportamento della creatura e la sua relazione con il suo creatore, dobbiamo esaminare come la creatura si comporti nell'intero romanzo. Cominciamo con il romanzo di Mary Shelley. La struttura tripartita del romanzo ci conferisce due punti di vista sull'azione e sulle azioni della creatura: quello del creatore e quello della creatura. Nella sua relazione con la gente, possiamo enumerare cinque azioni che effettua: due positive e tre negative (cfr. allegato 6). Subito dopo la sua creazione, il mostro è piuttosto passivo: si contenta di sopravvivere in un mondo che non conosce e che deve scoprire. Utilizziamo qui la parola 'passivo' nell'accezione dell'enciclopedia Treccani:

In senso generico, che subisce, che riceve l'azione (in contrapp. a *attivo*). Nel linguaggio com., che è caratterizzato dalla mancanza di attività, di dinamismo, di spirito di iniziativa, dalla tendenza a subire le situazioni, la volontà e le azioni altrui, senza agire o reagire prontamente e con decisione (Treccani)

La sua prima azione attiva è aiutare la famiglia che stava spiando portando anonimamente legno per il loro fuoco:

I discovered also another means through which I was enabled to assist their labours. I found that the youth spent a great part of each day in collecting wood for the family fire, and during the night I often took his tools, the use of which I quickly discovered, and brought home firing sufficient for the consumption of several days. (Shelley, 2003, p. 114).

Dopo il rigetto del mostro da parte dei De Lacey, la creatura salva una ragazza dall'annegare, una seconda buona azione, però non è ricompensato per questo. Al contrario, le ha sparato addosso un uomo che è probabilmente il padre della ragazza. Si tratta del momento nel quale la rabbia e l'ingiustizia cominciano a prendere il sopravvento sulle sue altre emozioni. Qualche mese dopo, imparando che il ragazzo che incontra per caso è il fratello di Frankenstein, la creatura l'uccide in un raptus di rabbia. Quest'azione marca l'inizio di una serie di atti sempre più violenti nei confronti degli umani. Il primo incontro con Frankenstein dopo questo episodio rappresenta una possibilità di riconciliazione, però l'abbandono dell'impresa da Frankenstein simboleggia la seconda tappa verso la violenza estrema, a partire da cui diviene impossibile ogni ritorno indietro. Dopo questo, effettua due omicidi: quello di Clerval e poi quello di Elizabeth, ambedue intesi per vendicarsi del suo creatore. L'evoluzione del comportamento della creatura di Frankenstein evolve quindi dal meglio al peggio,

come la teoria di Rousseau lo voleva (cfr. p. 25 della presente tesi): la creatura nasce innocente e buona ma la società, o in questo caso il rifiuto della società, la rende cattiva.

Consideriamo il caso di Pinocchio dal punto di vista classico, tenendo solo conto in un primo luogo della pubblicazione finale della storia e non di quella intesa dall'autore, che, ricordiamo, voleva finirla al quindicesimo capitolo con la morte del burattino. In *Pinocchio*, un riassunto delle azioni del burattino è considerevolmente più complesso, date le numerose avventure che vive. È soprattutto difficile distinguere le azioni che effettua sotto l'influsso di altri personaggi da quelle che compie della propria volontà. Proveremo a tenere conto solamente degli atti che compie di propria iniziativa e non quando è obbligato o manipolato da altri.

Si osserva che all'inizio del romanzo, il suo comportamento tende al negativo. Due azioni in particolare ritengono la nostra attenzione. Prima, uccide con un martello il grillo-parlante che gli stava facendo la morale. Magari la sua intenzione non era di ammazzarlo o di colpirlo, comunque gli lancia l'attrezzo lo stesso. Non è descritta la sua reazione di fronte alla morte dell'insetto però non ne fa più menzione, e quando incontra "l'ombra del grillo-parlante" più tardi, non si prende la briga di scusarsi. Non prova nessuna colpevolezza, probabilmente perché non si rende conto che il suo atto era male. L'altra azione negativa dell'inizio del libro è vendere l'abecedario, pur sapendo che Geppetto ha dovuto vendere la sua unica casacca per comprarglielo.

Tuttavia, la sua prima buona azione per la quale non si fa influenzare da nessuno accade poco dopo, nel teatrino dei burattini. Mangiafuoco gli salva la vita, ma decide di uccidere Arlecchino al posto di Pinocchio. Pinocchio sarebbe potuto andarsene, però non solo rimane per supplicare Mangiafuoco di risparmiare Arlecchino, ma oltretutto è pronto a sacrificarsi per il suo compagno di legno. Quest'azione è pura generosità, non aspetta niente in ritorno. Molte delle sue azioni seguenti sono influenzate da altri personaggi, soprattutto dal Gatto e dalla Volpe. A questo livello, anche se è un personaggio dinamico che vive numerose avventure, si può considerare Pinocchio come passivo nel senso definito prima, perché un gran numero delle sue azioni sono il risultato dell'influsso di altri.

Una terza azione negativa che possiamo prendere in considerazione perché deriva dalla sua iniziativa è il furto dell'uva. Non si chiede se sia bene o male, ha

semplicemente molta fame. Sembra che le sue azioni negative siano ogni volta dovute alla difficoltà di Pinocchio di distinguere il bene dal male. Per esempio, dopo il furto dell'uva, una lucciola gli dimostra il carattere cattivo della sua azione:

- Come mai sei rimasto colle gambe attanagliate fra codesti ferri arrotati?
- Sono entrato nel campo per cogliere due grappoli di quest'uva moscadella, e...
- Ma l'uva era tua?
- No...
- E allora chi t'ha insegnato a portar via la roba degli altri?...
- Avevo fame...
- La fame, ragazzo mio, non è una buona ragione per potere appropriarsi la roba che non è nostra...
- È vero, è vero! – gridò Pinocchio piangendo – ma un'altra volta non lo farò più. (Collodi, 1981, p. 96-97)

Da questa conversazione, sembra che Pinocchio non sappia che rubare fosse male: per lui, rubare l'uva risponde a una semplice logica: ha fame, vede l'uva, ne mangia per non aver più fame. Queste azioni più negative sono dunque dovute a una deficienza nella sua educazione, non sono causate da una voglia di fare male come il mostro di Frankenstein. D'altronde, si vede che lungo il romanzo, le sue buone azioni si moltiplicano, senza essere influenzato dalla gente. Subito dopo il furto dell'uva, rifiuta di allearsi con le faine per derubare le galline: la lezione della lucciola sembra aver dato i suoi frutti.

Il seguito del romanzo è costituito da una serie di buone azioni, effettuate senza secondi fini: si butta nell'acqua per salvare Geppetto, rimane per prendere cura di Eugenio che è ferito, salva il cane che lo cacciava, e salva Geppetto dal pescecane. Questo dimostra che nel corso della storia, Pinocchio impara a distinguere il bene dal male. Ciò corrisponde all'ideale dell'educazione secondo Rousseau: un'educazione dalla Natura, che si fa attraverso le esperienze personali dell'individuo e non per il tramite di un insegnamento scolastico. La Fata e Geppetto provano comunque ad educarlo e dargli valori, però Pinocchio impara di più con le proprie esperienze di vita, commettendo degli errori. L'opposizione tra l'apprendimento naturale in cui apprende da sé stesso e quello imposto dalla società e la civilizzazione causa la decostruzione del modello classico in cui sono iscritti tradizionalmente i genitori o le istituzioni della società che istruiscono i bambini. Questa comprensione della differenza tra il bene e il male è anche dovuta alla consapevolezza dell'esistenza di conseguenze alle sue decisioni, allo stesso modo del contrappasso dantesco: se si fida di persone con cattive

intenzioni, si fa rubare il denaro; se decide di andare al paese dei balocchi per non andare a scuola, si trasforma in un asino; se ruba l'uva, deve fungere da cane da guardia per impedire il furto delle galline; ecc. La punizione dei suoi atti cattivi è quindi anche naturale e si esegue attraverso le conseguenze naturali dell'evento.

Si nota dunque una progressione nel comportamento del burattino: da qualche azione negativa effettuata senza rendersi conto del male provocato, evolve e alle fine quasi tutti i suoi atti sono ispirati da una generosità e un altruismo veri¹¹. Quest'evoluzione fa ovviamente riferimento alla struttura classica di un *bildungsroman*, o romanzo di formazione¹².

Il comportamento delle due creature artificiali è dunque dissimile. Mentre l'una evolve consapevolmente in senso negativo, uccidendo la gente per vendicarsi del suo creatore e della gente umana in genere, l'altra evolve in modo positivo, aiutando la gente senza chiedere qualcosa in cambio. L'elemento comune tra le due è che ciascuna illustra un punto della teoria di Rousseau (cfr. p. 25). Il mostro di Frankenstein è l'esempio che un uomo (o in questo caso una creatura artificiale) nasce buono e che la sola cosa che possa renderlo cattivo è l'influsso della società. Pinocchio invece illustra l'ideale dell'educazione secondo il quale è meglio essere educato in modo naturale tramite le proprie esperienze e non il sistema scolastico. Oltre a questo, ambedue sono abbastanza passive all'inizio: la creatura di Frankenstein non effettua nessun azione rilevante, e Pinocchio non parla e, tranne sfuggire dalla casa di Geppetto, non è tanto attivo. In entrambi i romanzi si deve aspettare due o tre capitoli per vedere la creatura diventare più attiva.

6. *La fuga della creatura e il trauma della creazione*

Questa passività potrebbe essere il segno di un trauma legato alla creazione, come l'abbiamo menzionato a proposito del rifiuto di Pinocchio di comunicare dopo l'atto creatore. Questo trauma è segnalato da un elemento comune ai due romanzi: la fuga. Entrambe le creature fuggono subito dopo l'atto creatore.

¹¹ Tuttavia, se consideriamo solamente il romanzo come Collodi l'aveva inteso all'inizio, Pinocchio muore prima di maturare. In questo caso, non ha il tempo di imparare dalle sue errori e rimane un burattino che non sa distinguere fra il bene e il male.

¹² D'altronde, per Saottini (2013), *Pinocchio* è un *bildungsroman* in cui il burattino deve restaurare le immagini dei genitori (la madre morta e il padre ammalato) e che si avvicina dunque a un processo psicoterapeutico: i ruoli si invertono così Pinocchio diventa padre e madre dei suoi genitori.

I walked and, I believe, descended; but I presently found a great alteration in my sensations. Before, dark and opaque bodies had surrounded me, impervious to my touch or sight; but I now found that I could wander on at liberty, with no obstacles which I could not either surmount or avoid. (Shelley, 2003, p. 105)

Per la creatura di Frankenstein, la fuga sembra istintiva. Quando narra la sua storia, si concentra di più sulle sensazioni che prova quando si risveglia, non si attarda sulla sua partenza; per lei sembra la cosa più naturale da fare. È quasi come se avesse un bisogno o un impulso naturale ad andare a esplorare il mondo; funziona istintivamente, allo stesso modo di un animale. La fuga della creatura di Frankenstein non si limita al momento che segue la creazione, ma continua fino alla sua morte: fugge verso il Polo Nord e il libro finisce sulla scena della sua scomparsa nella natura: “He sprang from the cabin window as he said this, upon the ice raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves and lost in darkness and distance” (Shelley, 2003, p. 225). Perché è stato rigettato dalla gente umana, ha paura della sua ostilità e violenza e fugge quindi anche società e ogni umano. Insomma, sta sempre muovendosi da un posto all’altro allo stesso modo di Pinocchio, sia per seguire o fuggire il suo creatore, sia per evitare l’animosità della gente.

A differenza di *Pinocchio*, troviamo in *Frankenstein* la narrazione dal punto di vista della creatura e perfino del creatore. Lui si accorge della fuga della creatura con un grande sollievo:

I threw the door forcibly open, as children are accustomed to do when they expect a spectre to stand in waiting for them on the other side; but nothing appeared. I stepped fearfully in: the apartment was empty; and my bedroom was also freed from its hideous guest. I could hardly believe that so great a good fortune could have befallen me; but when I became assured that my enemy had indeed fled, I clapped my hand for joy and ran down to Clerval. (Shelley, 2003, p. 62)

Chiamare la sua creatura “enemy” quando invece la creatura non ha fatto niente è un indizio del pregiudizio di Frankenstein nei confronti della creatura. Dimostra che fin dall’inizio non è obiettivo con lei e che dà la colpa del suo atto creatore alla sua creazione. Il vantaggio di avere ambedue le versioni è che possiamo confrontare le differenze tra queste. Mentre nella versione della creatura, si alza e parte immediatamente; nella versione di Frankenstein, la creatura viene a vederlo nella notte durante il suo sonno. Non sappiamo esattamente quale versione sia corretta, però possiamo considerare che la creatura non si ricorda di una parte della notte nella quale è andata a vedere Frankenstein perché “all the events of that period appear confused

and indistinct” (Shelley, 2003, p. 105). In ogni caso, osserviamo nella versione dello scienziato che non si preoccupa del benessere della sua creatura. Al contrario, non si dà cura alla possibilità del trauma vissuto dal mostro, è solamente allievato di non dovere occuparsi di questo problema.

In *Pinocchio*, abbiamo solo un punto di vista sull’azione, quello del narratore onnisciente. Come nel romanzo di Mary Shelley, la fuga del burattino sembra essere istintiva: parte alla prima occasione possibile, non appena le sue gambe funzionano.

Quando le gambe gli si furono sgranchite, Pinocchio cominciò a camminare da sè e a correre per la stanza; finchè, infilata la porta di casa, saltò nella strada e si dette a scappare. (Collodi, 1981, p. 13-14)

Pure lui non sembra chiedersi cosa fare, solo il suo istinto lo fa agire. Quest’aspetto è rafforzato dal vocabolario usato per descrivere la fuga del burattino: si paragona la creatura ad animali (“andava a salti come una lepre”, “correva come un barbero”, “credendo si trattasse di un puledro che avesse levata la mano al padrone” (Collodi, 1981, p. 14)). Anche in questo libro potrebbe trattarsi di una voglia istintiva di vedere il mondo come lo afferma Giovanna Giaconia (“corre, corre verso la libertà naturale, verso la fusione con l’onnipotente Madre Natura, sfugge alla natura umana cui Geppetto lo destina” (Giaconia, 2013)), però questa una reazione sembra troppo sistematica per non essere considerata come un possibile indizio di un trauma.

In genere si fugge per scampare a una situazione pericolosa o fortemente stressante, in risposta a una certa minaccia. È una reazione istintiva, del tipo *fight or flight* (Cannon, 1929). Non è un’azione sulla quale si riflette; si tratta veramente di qualcosa legato alla paura e all’istinto di sopravvivenza. Dal momento che nei due casi la fuga accade subito dopo la creazione, non si può negare l’impatto che questo atto sembra avere sulle creature. Data la loro reazione, possiamo dunque associare l’atto creatore a una situazione in cui si sentivano in pericolo e che minacciava la loro vita.

Ora, la fuga di una situazione pericolosa è infatti una reazione frequente e quasi immediata a un trauma (Ferenczi, 2006). L’atto creatore rappresenterebbe dunque un trauma psicologico per la creatura artificiale e potrebbe condurre a un acuto disturbo da stress (o ASD: *Acute Stress Disorder*) che potrebbe lui stesso portare infine al famoso disturbo posttraumatico da stress (o PTSD: *Post-Traumatic Stress Disorder*). In questo caso, si tratterebbe piuttosto di un ASD dato che le reazioni del PTSD durano molto di

più (Rothschild, 2008). Tra le conseguenze di un tale trauma, ritroviamo un turbamento della memoria che potrebbe spiegare le difficoltà della creatura di Frankenstein a ricordare la sua prima notte e la sua irruzione nella camera del suo creatore (Kaplan, 2005). Secondo Lebigot, un trauma può anche avere per conseguenza un forte sentimento d'abbandono: "les rescapés en veulent à tous les êtres humains, même leurs proches" (Lebigot, 2006, p. 19). Anche questo spiega in parte il comportamento del mostro: il suo sentimento d'abbandono nei confronti del suo creatore, la sua solitudine e il suo rancore per l'intera razza umana. Inoltre, ancora secondo Lebigot (2006), è possibile che un trauma porti a una condotta aggressiva più o meno grave, che nel caso di *Frankenstein* degenera in omicidi.

Il trauma subito dall'atto creatore può avere diverse cause che cercheremo di determinare nei prossimi paragrafi. Si deve ricordare prima che un trauma accade spesso in risposta (tra l'altro) a incidenti che minacciano la vita di un individuo o la sua integrità corporale (Rothschild, 2008) nei quali l'individuo si ritrova faccia a faccia con l'eventualità della propria morte (Ottino, 2000). La creazione di un essere artificiale è una prova in sé del potere di vita e dunque anche di morte che un creatore ha sulla sua creatura: quest'ultima potrebbe quindi sentirsi istintivamente minacciata da questo potere. Però esistono parecchie altre ragioni che possono aggiungersi a questa per spiegare il trauma della propria creazione.

Dapprima, nel caso di Pinocchio, questa paura istintiva legata all'atto creatore può essere dovuta al dolore. Infatti, Pinocchio viveva già in un certo senso prima dell'atto creatore di Geppetto¹³, e dunque l'ha vissuto essendo cosciente: era già in qualche forma nato ma si vede nascere. La scultura della sua forma da Geppetto risultava forse dolorosa per il futuro burattino e questa sofferenza lo spingerebbe a scappare alla prima occasione. Comunque non dice niente durante la sua creazione per manifestare un'eventuale sofferenza, al contrario di quando maestro Ciliegia lo stava digrossando. Con lui, il futuro burattino, che a questo punto è ancora un pezzo di legno, si esprime e mostra il suo dolore: "Non mi picchiar tanto forte! (...) Ohi! tu m'hai fatto male! (...) Smetti! tu mi fai il pizzicorino sul corpo!" (Collodi, 1981, p. 4-6). È dunque una cosa strana che lui non si esprima allo stesso modo con Geppetto. Il suo silenzio

¹³ Il fatto che il pezzo di legno sia vivo prima di essere propriamente creato/nato ci fa pensare alla teoria dell'anima preesistente che è apparsa nel Medioevo con Origene (Bouillet, 1878). È l'idea che l'anima è un'entità indipendente che vive prima della concezione dell'individuo.

durante la sua scultura da Geppetto illustra la teoria secondo la quale di fronte a un evento traumatizzante, si risponde spesso con un silenzio completo:

Silence may be the result of severe, traumatic experiences and signal a return to an infantile and/or childhood pattern in the form of self-imposed muteness. (...) Silence in response to massive trauma constitutes also a self-protective, self-imposed firewall to avoid total psychic fragmentation. (Ritter, 2014, p. 177-180)

Un'altra differenza con la scena con maestro Ciliegia è il vocabolario usato per riferirsi all'atto creatore. Mentre nel primo capitolo, il vocabolario è più realista e brutale ("l'ascia arrotata", "solennissimo colpo", "sbatacchiarlo senza carità contro le pareti della stanza", "piallare e tirare a pulimento il pezzo di legno"); nel terzo capitolo l'autore tende a evitare i termini troppo violenti, fa piuttosto uso di allusioni utilizzando il verbo "fare" ("gli fece il naso", "gli fece la bocca", ecc.), senza servirsi di un vocabolario più specifico. Anche Manganelli ha notato questo dettaglio: "Geppetto non ha scia arrotata e piolla, ma solo «arnesi»: né mai si designeranno diversamente gli strumenti del suo lavoro" (Manganelli, 2002, p. 28). L'uso di eufemismi nella scena con Geppetto serve a nascondere una realtà violenta che avrebbe perturbato il lettore, frantumato l'immagine di Geppetto in quanto padre benevolente.

Contrariamente a Pinocchio, il mostro di Frankenstein è inconscio durante la sua creazione e, all'inizio, ignora addirittura il suo statuto artificiale. Vive l'inizio della sua vita con un istinto animale, non capendo cose naturali come il sole o la fame. Quando narra la storia al suo creatore più tardi, è capace di riconoscere che agiva mosso da un impulso naturale: "it was dark when I awoke; I felt cold also, and half frightened, as it were, instinctively, finding myself so desolate" (Shelley, 2003, p. 105). Non è possibile che abbia provato dolore durante la sua creazione, dato che i suoi sensi appaiono in modo progressivo dopo il suo risveglio. Il trauma per la creatura di Frankenstein è invece fortemente legato al fatto che la creatura non abbia chiesto di essere creata. Il mostro insiste su questa sfumatura, maledicendo numerose volte il suo creatore per averlo creato: "'Hateful day when I received life!' I exclaimed in agony. 'Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even YOU turned from me in disgust?'" (Shelley, 2003, p. 133). Allo stesso modo, Mary Shelley ha deciso di introdurre come epigrafe al suo libro un estratto di *Paradise Lost* di John Milton che esprime esplicitamente questo concetto di "non-consenso":

Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me man? Did I solicit thee
From darkness to promote me? (Shelley, 2003, p. 1)

Al contrario, Pinocchio non menziona questo, non si posiziona in modo negativo sulla sua creazione e quando sarà creato e diventerà proprio Pinocchio, non si lamenterà mai de esser stato creato. Invece, Pinocchio desidera essere creato:

— Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno: ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?
— Bravo Polendina! — gridò la solita vocina, che non si capiva di dove uscisse. (Collodi, 1981, p. 8)

Incoraggiando Geppetto quando menziona il suo progetto a maestro Ciliegia, mostra il suo accordo benché non sappia ancora che questo burattino sarà intagliato a partire dal suo pezzo di legno.

Una terza possibile ragione per spiegare la fuga della creatura traumatizzata è questa volta comune alle due creature ed è legata a una teoria psicanalitica. Infatti, non si può negare l'assomiglianza del trauma di creazione della creatura con il trauma della nascita vissuta dall'essere umano. Il concetto di trauma della nascita è stato sviluppato da Otto Rank (1968) nel 1924, psicoanalista vicino a Freud. Per loro, la nascita è il primo trauma vissuto dall'individuo e può lasciare delle impronte psicologiche. Otto Rank oltrepassa le teorie di Freud su questo punto: mentre Freud s'accordava sul trauma biologico e fisiologico della nascita, legato tra l'altro alla sensazione fisica di soffocamento, Rank afferma che questo trauma è anche psicologico e connesso alla separazione con la madre. Nell'atto creatore, la creatura non ha avuto questa sensazione di soffocamento, e non ha vissuto il trauma della separazione dalla madre dato che nessuna madre era coinvolta nella creazione artificiale. La somiglianza con le creature artificiali si effettua piuttosto a livello dell'impatto che la nascita ha avuto sulla loro mente. Inoltre, mentre Frankenstein prova un sentimento d'abbandono, non dalla sua madre ma dal suo creatore, Pinocchio invece ha vissuto l'aspetto fisico della creazione. Ciascuna delle creature vive dunque un aspetto traumatico della nascita naturale secondo le teorie freudiane. Nel caso di Mary Shelley, il trauma della creazione artificiale è chiaramente legato al proprio trauma del parto: abbiamo già menzionato le sfortune che ha vissuto rispetto ai suoi bambini, e descrivere una scena di creazione traumatizzante non può non fare riferimento alla sua storia. Alcuni critici hanno del

resto argomentato che attraverso la creazione del mostro, Shelley si progetta come “the progenitor of ‘monstrous’ births” (Mulvey-Roberts, 1998, p. 213).

Vediamo adesso la quarta causa possibile. In ambedue i casi, un uomo crea artificialmente un essere senza l'intervento di nessuna femmina e dunque di nessuna madre. L'assenza di una figura materna potrebbe creare una fessura affettiva per la creatura che capisce immediatamente che quest'aspetto non è naturale. Anche se non ha nessuna conoscenza preliminare di come una nascita dovrebbe accadere, sa istintivamente che qualcosa non è normale. “La mamma non l'ho mai conosciuta” dice Pinocchio a Mangiafuoco per testimoniare dell'assenza della figura materna (Collodi, 1981, p. 44). È anche per questa ragione che ambedue le creature cercano una figura femminile durante il resto del romanzo: Pinocchio la troverà con la Fata, e l'ultimo scopo della creatura di Frankenstein sarà ottenere una compagna femminile per alleviare la propria solitudine.

Le creature riconoscono in modo istintivo che l'atto creatore è una cosa innaturale. Come lo esprime Ann Lawson Lucas:

Puppet and monster both rebuke the hubris of their creators, rebelling against them and fleeing into the wilderness; but, unlike the monster, Pinocchio nurtures a warm-hearted, albeit forgetful, devotion to the man who made him, his pseudo-father (Lawson Lucas, 2012, p. 54)

Un altro critico argomenta il contrario: “The puppet's vindictive nature can be credibly ascribed to a sadistic desire to take revenge for an aberrational birth” (Del Principe, 2006, p. 22). È d'accordo sul principio della nascita non naturale che disgusta istintivamente la creatura, però per lui Pinocchio non scusa Geppetto ma se ne vendica con il suo comportamento oltremodo negativo all'inizio del romanzo e della loro relazione. Ambedue le creature biasimano l'*hybris* del loro creatore, un peccato maggiore nella mitologia antica¹⁴: per mostrare la loro disapprovazione, la loro sola soluzione è scappare.

Ad ogni modo, la fuga della creatura mostra che qualcosa non è giusto nell'atto creatore. Come argomentato prima, rappresenta un segno di un trauma incosciente da

¹⁴ L'esempio più noto è quello di Prometeo che ha rubato il fuoco divino per darlo agli uomini (cfr. p. 17). Molte altre figure mitologiche sono anche colpevoli di *hybris*: Icaro, Minosse, Tantalo, Bellerofonte, Aracne, Niobe, Sisifo, Cassiopea, Fetonte, ecc. Ogni volta, il peccato è punito dal principio di nemesi, che rappresenta la vendetta degli dei. Perfino nella tradizione cristiana è presente questa nozione di *hybris* con la figura di Satana.

cui la creatura prova di scappare istintivamente. Per Lawson Lucas, la fuga simboleggia anche la perdita di controllo del creatore sulla sua creatura: “In both cases the proprietary pleasure of the creator is disappointed, and both situations illustrate the inequality of the ties between parent and child, as well as their strife and the ultimate loss of control by the progenitor over his progeny” (Lawson Lucas, 2012, p. 50). Insiste sul carattere familiare delle relazioni tra i due, fenomeno che esamineremo nel prossimo punto.

Un’ultima ragione che non ha che fare con un qualsiasi trauma può comunque spiegare questa fuga improvvisa: è la volontà d’autonomia della creatura legata alla sua natura. Soprattutto nel caso di Pinocchio, questa voglia d’indipendenza non si manifesta solo all’inizio del romanzo ma in tutte le sue avventure, in cui sta sempre correndo da un posto all’altro. Fin dall’inizio, lascia il suo padre-creatore per esplorare il mondo da solo. Per Pinocchio, questa fuga è una negazione della propria natura: di solito si muove una marionetta con i fili, non è un oggetto che possiede una propria volontà o desideri personali. Fuggendo, il burattino prova dunque a scappare alla sua essenza di marionetta controllata, cosa che riuscirà a fare alla fine trasformandosi in un vero ragazzo.

La creatura di Frankenstein, invece, non sembra desiderare ardentemente una certa indipendenza; al contrario, cerca la compagnia per evitare la solitudine legata alla sua bruttezza, e avrebbe voluto godere di una relazione equilibrata con il suo creatore. Allo stesso modo del burattino che fugge la propria natura, si potrebbe dire che il mostro cerca a scappare dalla sua. Se la consideriamo come un tipo di golem moderno (dato che è la creatura artificiale alla quale il mostro si avvicina di più), allora si osserva che la creatura ora rifiuta la sua natura ora l’abbraccia. Infatti, da una parte, essa non si lascia controllare, lotta con il suo creatore per ottenere quello che vuole e quando il creatore rifiuta, si vendica; e quindi rigetta lo statuto di schiavitù proprio alla figura del golem, al servizio del suo maestro. Dall’altra, invece, la creatura cerca costantemente ad avvicinarsi del suo creatore come il golem rimane vicino al suo maestro. Però il golem non è veramente una figura che rappresenta bene la natura della creatura; quest’ultima è completamente nuova e non si può esattamente paragonarla con una già esistente nella storia letteraria. Non ha proprio una natura specifica; è stata creata più per il metodo scientifico che per un obiettivo preciso, tranne quello di dimostrare il

potere della scienza. Contrariamente a un burattino o a un golem, non è stata creata per uno scopo specifico. In questo senso, la creatura sarebbe persa senza propria natura alla quale rattaccarsi, e questa confusione la spinge a fuggire istintivamente fin dall'inizio della sua vita, per cercare un senso alla sua vita e capire la sua natura artificiale.

7. Il creatore, il suo atto creatore e la sua responsabilità

Esaminiamo adesso come il creatore è rappresentato: lo paragoneremo con la figura del padre. In seguito, analizzeremo le conseguenze del suo atto creatore e soprattutto se il creatore-padre assuma le proprie responsabilità.

Mentre dall'inizio Pinocchio considera Geppetto come suo padre e Geppetto considera il burattino come suo figlio, tanto la creatura di Frankenstein quanto il suo creatore non si considerano come legati in modo familiare. L'unica volta in cui il mostro chiama lo scienziato padre è quando scopre il giornale di quest'ultimo e capisce l'artificialità della sua nascita: "I learned from your papers that you were my father, my creator" (Shelley, 2003, p. 141). Non intende questa parola in modo affettuoso come nel romanzo del Collodi ma piuttosto come una constatazione, rinforzata dalla precisione che segue: "my creator". Per Pomian (1991), questa frase costituisce un tentativo di ottenere una prova d'affetto da parte di Frankenstein:

Et même dans cette apostrophe le mot de "père" ne contient aucune charge affective réelle mais plutôt une demande d'amour qui engendrait des sentiments en retour. Le refus de Frankenstein, tant de dialogue avec le monstre que d'accéder à ses vœux, va provoquer chez ce dernier un sentiment de haine et des meurtres en série. Blessure d'autant plus vive que celui avec lequel on devrait pouvoir communiquer en tout premier lieu, c'est le père. (Pomian, 1991, p. 48)

Sebbene la creatura non lo consideri come padre, i termini da essa usati rivelano una volontà inconfessata di riconoscerlo come tale. Per quanto riguarda lo scienziato, non menziona una sola volta la creatura come suo figlio: è già abbastanza difficile per lui considerarla la sua creazione. Eppure, quando era nel processo di creazione del mostro, ha paragonato la sua situazione con quella di una famiglia: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs." (Shelley, 2003, p. 55). Crede che, come un bambino deve essere grato a suo padre, la sua creatura gli sarà sicuramente riconoscente per la sua creazione. Per

Skinner (2013), la differenza tra padre e creatore risiede nella nozione di “dovere”: il secondo non ne ha nessuno mentre il primo ha un dovere legale e morale nei confronti del figlio. Quando si diventa padre, non solo si acquistano diritti sui figli (la potenza paterna) ma anche doveri e responsabilità (Verdier, 2000). Frankenstein abbandonerà rapidamente quest’idea di paternità vedendo il mostro che ha concretamente creato, fallendo nel suo ruolo paterno. Rifiutando la sua paternità, non solo abbandona la sua creazione, ma anche suo figlio, il mostro diviene allora un figlio illegittimo¹⁵.

Alcuni critici richiamano l’attenzione sulla figura paterna dell’Ottocento. Abbiamo visto che in quell’epoca, la figura del bambino cambia e evolve, come quella del padre. Si costruisce una visione diversa del padre ideale, che dedica più tempo alla sua prole.

In the period c.1750–1830 the good father was tenderly affectionate, sensitized and moved by babies; he provided hugs, material support and a protective guiding hand. Engrossed in his offspring to the exclusion of much else apart from his wife and national duties, this father offered moral example and instruction and possessed a deep understanding of his child's personality. (Bailey, 2010, p. 291)

Frankenstein non corrisponde per niente a questo ritratto del perfetto padre secondo Bailey: non offre né affezione, né sopporto materiale, né esempio morale alla sua creatura. Invece, lo scienziato coincide piuttosto con la figura del cattivo padre: “(...) the defining feature of a ‘bad father’ which was his refusal, as opposed to his inability, to support his children. Maintaining one’s family was a legal requirement” (Bailey, 2010, p. 280). Rigetta completamente il suo ruolo paterno, anche se aveva i mezzi per mantenere la sua creatura. Corrisponde a quello che gli anglofoni chiamano il “deadbeat dad”, un padre che rifiuta la responsabilità della vita che ha creato; la sola differenza con questo termine anacronistico è che Frankenstein ha volontariamente portato la sua creatura nel mondo.

Esiste del resto un forte contrasto tra l’eccitazione prima della creazione e il profondo disprezzo dopo il risveglio della creatura. È interessante notare che in questo caso è il creatore a fuggire subito dopo l’atto creatore, prima della sua creatura. Il fatto che ambedue fuggano l’uno l’altro all’inizio della storia potrebbe segnalare che la loro

¹⁵ Il critico Mulvey-Roberts (1998) ha argomentato che l’abbandono della sua creatura da parte di Frankenstein rinvia alla negligenza paterna che Mary Shelley ha vissuto da parte del suo padre, William Godwin.

relazione è destinata a fallire fin dall'inizio. Alcune ragioni sono possibili per spiegare l'orrore di Frankenstein, secondo i critici. Una prima possibilità è che Frankenstein rassomiglia a un padre colpito dal panico (Blakey, 2013). Un'altra ipotesi è che la non-somiglianza della creatura al suo creatore impedisce un attaccamento paterno (Skinner, 2013)¹⁶. Si può anche paragonare la fuga dello scienziato alla depressione post-parto provata da molte madri. Un'ultima possibilità che si ricollega a quella di Blakey è che si tratta della nascita di un padre allo stesso tempo di quella della creatura, nascita pure traumatizzante, benché a un livello meno grave. Questo shock subito può spiegarsi soprattutto perché a differenza di una gravidanza naturale, il padre-creatore non ha avuto il tempo di prepararsi propriamente al parto: era troppo impegnato nell'impresa di creazione che non ha avuto il tempo di riflettere sul suo futuro ruolo paterno.

In ogni caso, la fuga di Frankenstein dimostra chiaramente il suo rifiuto d'assumere un ruolo paterno per la sua creatura. In quanto creatore, non deve assumere la responsabilità degli atti del mostro, deve solo assumere quella della sua creazione. Quando si implica nella creazione artificiale di un essere, Frankenstein prende solamente in considerazione la parte creativa, senza tener conto del tempo dopo la nascita della creatura: "my labours would soon end, and I believed that exercise and amusement would then drive away incipient disease; and I promised myself both of these when my creation should be complete" (Shelley, 2003, p. 57). Non si cruccia per le possibili conseguenze del suo atto e di quello che farà con la sua creazione dopo la sua nascita. Allo stesso modo, si rallegra quando constata che la creatura è scomparsa, senza preoccuparsi del luogo in cui si trovi la creatura, di cosa farà e del suo possibile carattere pericoloso. L'elemento importante per lui è la sua libertà, come se, con la sparizione della presenza del mostro, scomparisse anche la sua responsabilità

¹⁶ Studi hanno dimostrato che spesso un bambino appena nato tenderà ad assomigliare fisicamente a suo padre (Christenfeld & Hill, 1995). Questa somiglianza sarebbe un risultato evolutivo e funzionerebbe come un test di paternità naturale, fornendo sicurezza materiale per il bambino e la madre. Questo test sarebbe utile dato l'asimmetria che esiste tra la certezza della madre (*madre certa est* nella legge romana) e l'incertezza del padre causata dalla possibile infedeltà della madre. Tuttavia, altri studi hanno dimostrato il contrario: un bambino non assomiglierebbe al padre ma sarebbe piuttosto "anonimo", senza caratteristiche specifiche di un genitore (Bressan, 2002). Quest'ipotesi sarebbe favorevole per tutti: madre, padre e soprattutto per il bambino che scongiurerebbe una possibile negligenza paterna, un maltrattamento o perfino un infanticidio (Pagel, 1997). Nel caso di Frankenstein, l'ipotesi di Skinner (2013) dà ragione alla teoria di Christenfeld e Hill (1995): non vedendo nessun assomiglianza tra lui e la sua creatura, il dottore presume istintivamente che essa non è suo figlio e che dunque non deve badare a lei.

nei suoi confronti. Kerbrat (1997) paragona lo scienziato in quel momento con un bambino irresponsabile, che vuole credere che, se non vede le cose, queste non esistano. Nella sua descrizione della scena, Frankenstein fa riferimento a reazioni tipicamente infantili: “as children are accustomed to do”, “I clapped my hand for joy” (Shelley, 2003, p. 62). Questo disinteresse nei confronti del divenire della creatura dopo la sua nascita e il rilievo che prova vedendo la scomparsa del mostro indicano l’egoismo di Victor, caratteristica anche tipica dei bambini (Schinz, 1898; cfr. p. 44). In questo caso, Frankenstein sarebbe incapace di assumere la sua paternità a causa della sua troppo grande infantilità.

Non possiamo applicare la definizione di padre ideale secondo Bailey (2010) a Geppetto, data la differenza di periodo e di locazione, però consideriamo un altro critico: Maurizio Quilici (2013). Questo afferma che il padre italiano dell’Ottocento è caratterizzato dall’autorità che ritrova sulla prole e che si oppone alla dolcezza materna: “era anzitutto l’autorità e la legge, l’ordine e la regola” (Quilici, 2013). Comunque, abbiamo visto che Geppetto non ha nessuna autorità sulla sua creatura; è piuttosto il contrario. Rispetto a questo punto, Geppetto non assomiglia alla figura paterna ottocentesca tipica. Se consideriamo invece l’attenzione che porta alla sua prole, il falegname si iscrive nell’evoluzione della figura del padre iniziata nel Settecento con Rousseau (Lunardi, 2014). Anche se è poverissimo, si impegna e si sacrifica per provvedere ai bisogni del burattino: gli dà la sua collazione, vende la sua casacca, ecc. Anche a un livello immateriale Geppetto svolge il proprio ruolo paterno: fornisce amore a Pinocchio, prova a istruirlo e a dargli l’esempio. Si può d’altronde argomentare che a questo livello, Geppetto oltrepassa la figura paterna per avvicinarsi a quella materna secondo le caratteristiche menzionate da Quilici (2013).

Per molti critici, la relazione tra Frankenstein e la sua creatura trova la sua fonte in quella tra lo scienziato e suo padre. Claridge argomenta che la relazione di Victor con Alphonse Frankenstein ha un influsso sulla sua attività scientifica e che creando un essere artificialmente, usurpa il posto di suo padre nella gerarchia (Claridge, 1985)¹⁷. Kerbrat sostiene che rifiutando di ascoltare i consigli di suo padre, Frankenstein rifiuta una prima volta la filiazione, azione che ripeterà creando un essere artificialmente

¹⁷ Secondo il critico, questa usurpazione potrebbe anche spiegare il senso di colpa che prova Frankenstein dopo la nascita della creatura

(Kerbrat, 1997). È chiaro che il capo della famiglia Frankenstein ha avuto un influsso capitale sull'orientamento di suo figlio: secondo lo scienziato, è a causa della sua reazione che continua le sue ricerche scientifiche.

A new light seemed to dawn upon my mind, and bounding with joy, I communicated my discovery to my father. My father looked carelessly at the title page of my book and said, "Ah! Cornelius Agrippa! My dear Victor, do not waste your time upon this; it is sad trash." If, instead of this remark, my father had taken the pains to explain to me that the principles of Agrippa had been entirely exploded and that a modern system of science had been introduced which possessed much greater powers than the ancient, because the powers of the latter were chimerical, while those of the former were real and practical, under such circumstances I should certainly have thrown Agrippa aside and have contented my imagination, warmed as it was, by returning with greater ardour to my former studies. It is even possible that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin. But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was acquainted with its contents, and I continued to read with the greatest avidity. (Shelley, 2003, p. 40-41)

È quasi come se incolpasse suo padre per il suo percorso. Considerando solamente questo brano, si potrebbe credere che la relazione padre-figlio non sia così buona, e che Alphonse non dedichi abbastanza tempo a suo figlio. Però, Victor parla di solito in modo positivo dei suoi genitori. All'inizio del romanzo, loda loro e la relazione che intrattiene con loro:

No human being could have passed a happier childhood than myself. My parents were possessed by the very spirit of kindness and indulgence. We felt that they were not the tyrants to rule our lot according to their caprice, but the agents and creators of all the many delights which we enjoyed. When I mingled with other families I distinctly discerned how peculiarly fortunate my lot was, and gratitude assisted the development of filial love. (Shelley, 2003, p. 39)

La loro relazione sembra assai positiva, non si sa dunque se Frankenstein esageri descrivendo i suoi genitori in modo troppo ideale, o se abbia semplicemente un problema nell'assumere la sua responsabilità, riportando la colpa su altri, fra cui suo padre. È anche l'unica volta in tutto il romanzo che si riferisca alla parola *creator* per designare qualcun altro di Frankenstein o di Dio. È un indizio che annuncia il seguito della storia e che mostra la continuità della relazione creatore/padre – creatura/figlio.

Consideriamo adesso come i creatori assumono la responsabilità della loro creazione. Nel caso di Frankenstein, si potrebbe credere che, sebbene non assuma la sua responsabilità di padre, assume quella di creatore. Infatti, riconosce spesso che è colpa sua se la creatura ammazza la gente:

This also was my doing! (...) Thus spoke my prophetic soul, as torn by remorse, horror, and despair, I beheld those I loved spend vain sorrow upon the graves of William and Justine, the first hapless victims to my unhallowed arts (Shelley, 2003, p. 90)

I am the cause of this—I murdered her. William, Justine, and Henry—they all died by my hands (Shelley, 2003, p. 189)

I am the assassin of those most innocent victims; they died by my machinations (Shelley, 2003, p. 190)

Formula anche molti rimpianti rivolti a sé stesso e che cominciano fin dal risveglio della creatura artificiale, quando si rende conto della portata del suo atto: “but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart” (Shelley, 2003, p. 58). Del resto, la storia intera di Frankenstein è innescata dal suo rimpianto; se inizia la sua narrazione, è per scoraggiare Walton di commettere lo stesso errore di lui. Oltre a questo, quando parla alla creatura, dà l'impressione che capisca finalmente la sua responsabilità e che sia pronto ad assumerla: “I felt what the duties of a creator towards his creature were” (Shelley, 2003, p. 104).

Tuttavia, con un esame più approfondito, ci rendiamo conto che è abbastanza ovvia la negazione della sua responsabilità. Effettivamente, fa sempre riferimento a fattori esteriori che l'hanno spinto ad agire come l'ha fatto: suo padre (che avrebbe dovuto spiegargli la ragione per la quale non deve leggere Agrippa), il suo professore M. Waldmann (“Such were the professor's words—rather let me say such the words of the fate—enounced to destroy me. As he went on I felt as if my soul were grappling with a palpable enemy” (Shelley, 2003, p. 49)); e perfino le scienze naturali (“Natural philosophy is the genius that has regulated my fate” (Shelley, 2003, p. 40)). Si riferisce anche spesso al ruolo del destino nella sua storia. Nell'intero romanzo, del quale è il principale narratore, sono menzionate 12 volte la parola *destiny*, 19 volte *fate* e 33 volte *misfortune* in frasi del tipo: “Nothing can alter my destiny” (Shelley, 2003, p. 31); “The storm that was even then hanging in the stars, and ready to envelope me (...) Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction” (Shelley, 2003, p. 43). Queste parole comunicano un significato passivo che discolpano Frankenstein sottintendendo l'idea che tutto fosse scritto prima e che niente avrebbe potuto impedire la tragedia. Si presenta dunque come un uomo sotto influsso, destinato a eseguire il suo fato senza essere capace di sottrarsi a questa fatalità¹⁸. Quest'uso della

¹⁸ Questo modo di presentare il destino o l'influsso di altre persone come responsabili del suo atto creatore rinvia d'altronde al modo in cui Jean-Jacques Rousseau (1973) tendeva ad incolpare la società per giustificare le colpe e i vizi della razza umana (cfr. p. 25).

sorte conferma che oltre al suo dovere paterno, non è neanche capace di assumere la sua responsabilità “creazionale”.

Per quanto riguarda il romanzo di Collodi, Geppetto sembra anche avere qualche difficoltà ad assumere la sua responsabilità e soprattutto la sua autorità. Fin dall’inizio, quando si rende conto che il burattino che sta creando non è ubbidiente, sembra pentirsi del suo atto creatore: “Me lo merito! — disse allora fra sé. — Dovevo pensarci prima! Oramai è tardi!” (Collodi, 1981, p. 13); “Sciagurato figliuolo! E pensare che ho penato tanto a farlo un burattino per bene! Ma mi sta il dovere! Dovevo pensarci prima!...” (Collodi, 1981, p. 16). In queste due frasi che dice a sé stesso, appare chiaramente il rimpianto. Però, al contrario di Frankenstein, lui non pone mai la colpa in Pinocchio stesso e i suoi sentimenti per lui non cambiano in modo negativo. Anche quando si ritrova in prigione a causa del burattino, non sembra arrabbiarsi contro lui. I rimpianti che esprime all’inizio del romanzo sono proprio rivolti a sé stesso e non durano molto. In ogni caso, anche se ha dei rimpianti, assume la sua responsabilità quando ne ha l’occasione. Non solo accetta la responsabilità di creatore, ma anche quella di padre, al contrario di Frankenstein. Come l’abbiamo menzionato, è pronto a sacrificarsi per mantenere il benessere del burattino che considera come suo figlio.

Insomma, per quanto riguarda la figura del padre, è ovvio il divario tra Frankenstein e Geppetto nel fungere da figura paterna per la loro creazione. Rispetto all’atto creatore in sé, ambedue creatori si pentono della loro azione subito dopo la creazione, però solo Geppetto assume la sua responsabilità sia quella di creatore che quella di padre. Ci si può comunque chiedere se il creatore dovesse anche addossarsi la responsabilità degli atti della sua creatura o se quest’ultima fosse abbastanza autonoma per assumerli. Mentre a prima vista si potrebbe pensare che la creatura di Frankenstein assuma completamente i suoi atti, si osserva a un’analisi più in profondità che imita il suo creatore: come Frankenstein, si giustifica e ripone la colpa su altri. Allo stesso tempo, riconosce i suoi omicidi e la sua colpa, ma si difende sempre riponendo la colpa sul suo creatore o sugli uomini in genere che non l’hanno trattata bene. Per quel che riguarda *Pinocchio*, sembra che il burattino accetti in genere la colpa dei suoi atti e le loro conseguenze.

Prima di passare a un altro punto, si deve ammettere che non si può elaborare un sotto capitolo sul paragone tra il creatore e la figura del padre senza almeno

menzionare il primo padre nella tradizione cattolica. Abbiamo già fatto menzione del peccato dell'*hybris* di cui sono colpevoli i creatori d'esseri artificiali: è quello dell'orgoglio, quello di porsi su un piano di parità con Dio (o con gli dei nella mitologia antica). Provando a ricreare l'atto creatore ma rifiutando l'aspetto naturale e rifiutando l'implicazione femminile, i due creatori si paragonano a Dio. Soprattutto in *Frankenstein*, l'aspetto religioso non può essere negletto. La creatura di Frankenstein stessa sottolinea la metafora paragonandosi con Adamo o con Satana:

Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. (Shelley, 2003, p. 103)

Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with and acquire knowledge from beings of a superior nature, but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition, for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me. (Shelley, 2003, p. 132)

Si identifica con la storia della Genesi narrata in *Paradise Lost* a tal punto che come Adamo che si sente solo, la creatura desidera avere una compagna, la sua Eva. Tuttavia, si potrebbe argomentare che rifiutando di creare una compagna al mostro, Frankenstein rifiuta il paragone con Dio. Al contrario, si rende conto della responsabilità che questo ruolo implica per il resto del mondo:

Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? (...) I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price, perhaps, of the existence of the whole human race. (Shelley, 2003, p. 171)

Rispetto a *Pinocchio*, Geppetto si identifica di meno con la figura di Dio. Non intende come Frankenstein creare una "new species" (Shelley, 2003, p. 55), per lui l'atto creatore s'inscrive in un processo più egoista: quello di sfruttare il burattino come un investimento per guadagnarsi da vivere nel futuro (Zipes, 2002). Quest'idea iniziale rinvia alla situazione antica in cui i bambini cresciuti aiutano i genitori troppo vecchi per lavorare. Il peccato d'*hybris* è dunque meno importante nel suo caso: non cerca ad avere la stessa importanza di Dio. Al contrario, la sua attitudine nei confronti di Pinocchio indica che voleva più un figlio che una creatura artificiale, cosa che era naturale e perfino un dovere nella tradizione cristiana. In questo senso, un'ipotesi possibile per spiegare la ragione della creazione di Pinocchio è che Geppetto voleva solamente un discendente ma che senza moglie per procreare in modo naturale (nel

libro non si menziona mai l'esistenza di un'eventuale compagna), non ha avuto altra scelta che di crearlo sé stesso.

8. La fine dei romanzi: influsso del creatore sull'evoluzione della creatura

Esaminiamo adesso la fine dei romanzi. Gli esiti sono positivi o negativi? È presente un'evoluzione della creatura, del creatore o della loro relazione? E se è presente un'evoluzione, il creatore possiede un impatto su questa o no? Proveremo a rispondere a queste interrogazioni e alla nostra ipotesi di base analizzando i testi. Ricordiamo che il nostro presupposto era che la buona o cattiva relazione che il creatore condivide con la sua creatura artificiale influenza il comportamento della creatura in modo positivo o negativo.

Abbiamo già accennato al fatto che Pinocchio vive una considerevole evoluzione dall'inizio della sua storia alla fine, sia a livello della sua ToM, sia a livello del suo comportamento con la gente. È uno sviluppo favorevole, che trasforma il burattino egocentrico in un bambino generoso e disinteressato. Quest'evoluzione e i suoi effetti si notano soprattutto nella sua relazione con Geppetto: nel modo di dialogare, nell'uso di soprannomi, nel suo prenderne cura, nel salvarlo dal pescecane, ecc. Si può dunque qualificare la sua evoluzione come positiva. La domanda maggiore da porsi è quindi quale sia il ruolo del creatore in questo progresso e se abbia avuto un influsso sullo sviluppo del burattino.

Da un punto di vista generale, e contrariamente alla nostra ipotesi iniziale, Geppetto non pare essere la causa principale del cambiamento di Pinocchio. Questo può essere spiegato da varie ragioni, fra cui quella essenziale è che Geppetto non sta accanto a Pinocchio e perfino non è presente nella maggior parte del romanzo. Nei ventisei capitoli del romanzo, Geppetto apparisce in quanto personaggio attivo solo in sei capitoli, in quattro all'inizio (capitoli II, III, VII e VIII) e nei due ultimi (capitoli XXXV e XXXVI). Tutto il resto delle sue avventure, Pinocchio lo vive con altri personaggi, anche se Geppetto è spesso presente nel suo pensiero (il suo scopo è quasi sempre di ritornare dal padre o di renderlo orgoglioso). Inoltre, i problemi che Pinocchio incontra all'inizio della storia non sono risolti da suo padre. Come già detto, la difficoltà a utilizzare la sua ToM nei primi capitoli si risolve più tardi, grazie ai suoi numerosi contatti sociali, e il problema di non saper bene distinguere il bene dal male si risolve

in seguito alle sue molteplici esperienze personali, come lo voleva la teoria di Jean-Jacques Rousseau (1973).

Si può comunque argomentare che quando è presente Geppetto, è il primo a provare a educare Pinocchio, insegnandogli le sfumature tra il bene e il male: “Male, ragazzo mio, male!” (Collodi, 1981, p. 13). È anche lui che gli dà questa base d’educazione sulla quale Pinocchio comincerà la sua vita, la ignorerà all’inizio ma l’utilizzerà più tardi nelle sue avventure. Finalmente, l’ultima tappa del suo sviluppo, la trasformazione in bambino vero, non è dovuta a Geppetto, che a questo punto della storia è troppo ammalato per continuare ad agire in quanto padre; invece è Pinocchio che prende il posto di padre per prendersi cura di lui, invertendo così i ruoli iniziali. La sua trasformazione è principalmente dovuta, a livello tecnico, alla Fata, ossia alla figura materna, che offre al burattino una seconda nascita in quanto bambino umano. Però, se la Fata decide di trasformarlo, è soprattutto come ricompensa del suo sviluppo personale. Insomma è grazie a lui stesso che evolve in modo positivo e ha l’occasione di diventare un “ragazzino perbene” (Collodi, 1981, p. 214). Sulla buona base educativa che i suoi genitori putativi (cioè, Geppetto e la Fata) gli hanno fornito all’inizio della sua esistenza, Pinocchio, progressivamente, effettua un lavoro su sé stesso e giunge a superare i suoi problemi iniziali per infine svilupparsi e maturare, alla stregua di un *bildungsroman*. Vi è sicuramente presente un certo influsso da parte di Geppetto, però si rivela minore perché Pinocchio rimane un personaggio autonomo che preferisce costruirsi le proprie esperienze di vita piuttosto che andare a scuola o ascoltare i genitori. L’affezione di Geppetto non è dunque sufficiente per educare il burattino ribelle, ci vuole anche volontà di essere educati da parte della creatura.

Se la figura sola del creatore però non basta per aiutare Pinocchio a evolvere per quanto riguarda la sua educazione, la relazione positiva che Geppetto e Pinocchio condividono ha avuto un influsso a livello sociale: mostrando la sua affezione e il suo amore, ha dato a Pinocchio un esempio positivo di relazione sociale, e magari questo è la ragione della grande capacità del burattino a socializzare. È anche grazie a quest’amore che Pinocchio vuole sempre far piacere a suo padre o renderlo orgoglioso, la ragione ultima della sua evoluzione. Inoltre, secondo il critico Raymond Chappuis, “un enfant ou un adolescent immatures ont besoin d’‘ancrage’ affectif pour accéder au

savoir" (Chappuis, 2000, p. 66): significa che l'amore di Geppetto ha anche aiutato Pinocchio a imparare dalle sue esperienze.

Tuttavia, il risultato è più che diverso se consideriamo la storia di Pinocchio come l'aveva voluto l'autore all'inizio, finendo la storia al quindicesimo capitolo con l'impiccamento del burattino. In questa versione, non soltanto Pinocchio non ha il tempo di maturare e di imparare dei suoi problemi e esperienze, ma soprattutto non è presente il personaggio della Fata. Questa figura materna appare solamente a partire dal sedicesimo capitolo come elemento narrativo per salvare Pinocchio¹⁹. È anche a partire da questo momento che compare l'idea di diventare un ragazzo vero a condizione che si comporti bene: questa nozione di trasformazione non era presente o prevista all'inizio. Anche in questa versione, Geppetto non ha un grande influsso su Pinocchio, dato che il burattino non ha il tempo di combinare i suoi consigli educazionali con la propria esperienza. 'Geppetto' è comunque l'ultima parola che il burattino pronuncia prima di morire impiccato nel quindicesimo capitolo: anche se non ha avuto molto influsso a livello educativo, è chiaro che il padre di Pinocchio si è iscritto in modo indelebile nel suo cuore. Insomma, se la buona relazione tra creatore e creatura può avere un certo impatto sul carattere sociale del burattino, non è la causa principale del cambiamento di Pinocchio e dunque la nostra ipotesi non è interamente confermata.

Per quanto riguarda *Frankenstein*, la fine del romanzo è assai dissimile. Come già menzionato, la creatura di Frankenstein presenta un'evoluzione tra l'inizio e la fine della sua vita nel romanzo, però al contrario di quella del burattino, questa non si tratta di un'evoluzione positiva: da innocente e buona diventa violenta e vendicativa. Il regresso della sua personalità può avere numerose ragioni che abbiamo già spiegato e che sono probabilmente tutte interconnesse: formano una struttura intera che potrebbe spiegare il cambiamento così radicale del carattere della creatura.

Prima, nel capitolo sulla figura del bambino nell'Ottocento, abbiamo osservato che la creatura di Frankenstein corrisponde perfettamente al concetto d'innocenza naturale presentato da Jean-Jacques Rousseau: nasce buona e si fa corrompere dalla

¹⁹ Tecnicamente, questo personaggio è già presente nel quindicesimo capitolo, poco prima della morte del burattino. Tuttavia, è presentata come una bambina morta che non aiuta Pinocchio, il che espone una grande differenza con la figura della Fata dopo il quindicesimo capitolo.

società. In questo caso, sarebbe dunque il rigetto della società e della gente che lo trova brutto una delle ragioni del suo cambiamento di personalità. La creatura stessa ammette che a partire dal momento in cui è stata esposta all'odio della società e all'infelicità, il suo cuore non ha sopportato la violenza del cambiamento.

Un altro fattore che potrebbe aggiungersi a questo è l'aggressività di Frankenstein nei dialoghi. La violenza delle parole del creatore mostra il cattivo stato della loro relazione, ma soprattutto può mostrare alla creatura un cattivo esempio delle relazioni sociali. Frankenstein è il solo personaggio con cui la creatura possa parlare e scambiare, e il creatore lo rigetta sempre, insultandola. Non è dunque troppo sorprendente se, dopo esser stata circondata dall'odio e la violenza del suo creatore, si ispiri al suo esempio e gli restituisca il favore per vendicarsi. Oltre alla violenza dello scienziato, il suo rifiuto di comunicare implica che la creatura si sente ancora più respinta, sentimento che a suo dire la rende cattiva.

Il trauma che vive può anche costituire una causa della sua trasformazione. Abbiamo menzionato il fatto che la fuga della creatura subito dopo l'atto creatore allude a un possibile trauma della creazione da parte della creatura. Ora, il mostro di Frankenstein non ha avuto nessuno per aiutarlo a superare quest'evento traumatico, al contrario di Pinocchio che non solo ha incontrato molta gente, ma ha anche goduto dell'affezione infinita del suo padre-creatore Geppetto. La solitudine estrema della creatura di Frankenstein ha dunque probabilmente avuto un influsso nella sua evoluzione negativa. Il trauma in sé potrebbe anche aver avuto delle conseguenze durabile sul comportamento della creatura. Abbiamo considerato la fuga della creatura come simile alla reazione di *fight or flight*, ora se è vero che fugge all'inizio e fino alla sua morte come l'abbiamo dimostrato prima, e anche vero che combatte il trauma lottando con Frankenstein per ottenere una compagna. Non rimane interamente passiva come all'inizio della sua vita, ma agisce per ottenere quello che desidera.

Abbiamo pure osservato che nella loro relazione di potere, la creatura si appropria il dominio e che Frankenstein non ci si oppone. La creatura sfida l'autorità del suo creatore come un bambino o un adolescente che testa il suo potere per opporsi a quello parentale (Landry, 2012), però la creatura non trova nessuna resistenza. Quest'assenza di resistenza alla presa di potere nella loro relazione spinge il mostro a continuare il suo dominio e soprattutto i suoi atti vendicatori. Analogamente, il suo

comportamento potrebbe essere spiegato in modo simile a un figlio abbandonato che fa il monello in modo tale che suo padre (o sua madre) lo nota e si interessa a lui (Delage & Sanchez, 2012). In questo senso, uccidere gli intimi di Frankenstein sarebbe solo un modo per attirare l'attenzione del suo creatore, come un grido d'aiuto o una domanda d'amore. D'altronde, l'aggressività di cui fa prova la creatura può essere interpretata psicologicamente: un tal comportamento può essere spiegato tra l'altro da un'attitudine parentale negativa (freddezza, indifferenza, ostilità, rigetto, violenza), da carenze affettive, e da fattori socioculturali come la mancanza di un sentimento d'appartenenza (Rouan & Rouvier, 2000); insomma, tutti gli elementi che ritroviamo nell'ambiente della creatura e che potrebbero spiegare la sua condotta. È anche vero che la creatura non beneficia di quattro dei cinque bisogni fondamentali secondo Maslow: il bisogno di sicurezza, quello d'amore, quello di stima e quello di autorealizzazione (Maslow, 1943). Questa mancanza essenziale può essere alla base di un problema psicologico che lo condurrebbe a evolvere negativamente come lo fa.

In ogni caso, è sempre presente la figura del creatore quando proviamo a trovare un modello delle ragioni che potrebbero spingere la creatura di Frankenstein a cambiare il suo carattere così radicalmente. D'altronde, una delle sole relazioni sociali che la creatura mantenga (se non la sola) è con Frankenstein, e questa relazione ha dunque automaticamente un impatto sulla sua vita. Non è come Pinocchio che ha tante relazioni sociali, tra cui una figura materna: per lui, è più difficile trovare la fonte delle sue idee dato che potrebbe venire da tanti lati; per il mostro, invece, è più diretto. La relazione tra Frankenstein e il mostro è il centro della vita di quest'ultimo, prova ne è il suo consenso a sacrificare la propria esistenza per la sua vendetta: non ha nessun elemento altrettanto importante nella sua vita. Il mostro costruisce la sua vita in funzione del creatore: se questo accettasse di fabbricargli una compagna, la sua vita cambierebbe considerabilmente ma quando il dottore distrugge finalmente la seconda creatura, lui dedica il resto della sua esistenza alla sua vendetta contro Frankenstein. Di conseguenza, la nostra ipotesi si verifica in questo romanzo: la cattiva relazione tra Frankenstein e la sua creatura, e soprattutto l'attitudine di Frankenstein nei confronti del mostro hanno un grande influsso sul comportamento della creatura.

Conclusione

Sulla base delle nostre analisi, siamo finalmente capaci di rispondere alle domande che ci siamo poste all'inizio di questa ricerca. Infatti, ci siamo prima chiesti come possiamo definire la relazione tra il creatore e la sua creatura. Rispetto a *Frankenstein*, i dialoghi tra lo scienziato e il mostro sono il primo indizio che indica la cattiva relazione fra i due. Frankenstein che spesso rifiuta il dialogo con la sua creatura, l'aggressività verbale e gli insulti e soprannomi spregiativi che si scambiano dimostrano che per lo meno Frankenstein non accetta nessuna forma di relazione con la sua creatura, e che quest'ultima non ha altra scelta che di adattarsi a questo comportamento. Al livello dei rapporti di forza nella loro relazione, la nostra osservazione era che contrariamente ad ogni aspettativa, è la creatura e non il creatore ad appropriarsi il potere e l'autorità. Lo studio della ToM ci ha anche aiutato a capire che non solo la creatura ha difficoltà ad applicare la sua ToM all'inizio della sua vita a causa di una mancanza di figura di riferimento e di vita sociale, ma anche che la cattiva relazione con Frankenstein potrebbe essere dovuta a una grande incomprensione tra i due. Per quanto riguarda il creatore, abbiamo scoperto che malgrado le prime apparenze, non riesce ad assumere le proprie responsabilità di creatore e di padre. Ciò conduce al suo rigetto da parte della creatura che rappresenta il ricordo vivo del suo riprovevole atto creatore, ed è dunque un importante fattore nella degradazione dei loro rapporti. Un altro elemento che potrebbe avere una conseguenza su questi rapporti è il trauma vissuto dalla creatura rispetto alla sua creazione: inconsciamente, prova qualche risentimento o rancore a causa di questo evento traumatico, oltre al suo abbandono. La loro relazione non si può dunque qualificare di positiva: tutti gli elementi che abbiamo esaminato rivelano che Frankenstein non desidera avere una relazione con la sua creatura e che l'essere artificiale così rigettato trasforma la sua tristezza e solitudine in odio per il suo creatore.

Per quel che riguarda *Pinocchio*, le nostre ricerche hanno dimostrato che in genere, la sua relazione con Geppetto si qualifica di positiva. Tuttavia, essa comincia in un modo negativo, soprattutto per il burattino. I dialoghi ci hanno indicato che Pinocchio ricusa la comunicazione, si mostra egocentrico, disubbidiente e insulta Geppetto. Quest'attitudine comunque non perdura e la loro relazione migliora

rapidamente. Questo miglioramento si manifesta con soprannomi affettuosi e un cambiamento del comportamento del burattino che prende iniziative e apparisce meno egocentrico. Nella loro relazione, i rapporti di forza non si collocano dove il lettore li aspetterebbe: come nel romanzo di Mary Shelley, i ruoli si invertono e Pinocchio s'impadronisce del potere di fronte a un Geppetto passivo. L'applicazione della ToM al romanzo ci ha mostrato che, all'inizio, Pinocchio non controlla la sua ToM, il che intralcia la sua relazione con il suo creatore-padre, ma che col tempo impara a utilizzarla e questo ha anche un impatto sui suoi rapporti con Geppetto. Dallo studio della figura del creatore risulta che Geppetto, al contrario di Frankenstein, assume completamente le proprie responsabilità di creatore così come quelle di padre, tanto a livello materiale ed educativo quanto a livello immateriale e affettivo. Tutti questi elementi ci portano dunque a concludere che la loro relazione, anche se all'inizio non era favorevole a causa del comportamento del burattino, con il tempo migliora e alla fine deviene ideale per ambedue.

La nostra seconda domanda era se ci fosse un legame tra lo stato della relazione creatore-creatura e il comportamento della creatura. L'ipotesi che avevamo prima di cominciare la nostra indagine era che esiste di fatto una correlazione tra questi due fenomeni: il creatore e la sua relazione con la creatura influenzano quest'ultima. Nei due libri, abbiamo osservato che il comportamento della creatura influisce in modo importante sulla relazione con il creatore (per esempio, gli omicidi degli intimi di Frankenstein dalla sua creatura non aiutano a migliorare la loro relazione), e ci si può chiedere se la loro relazione incida a sua volta sul comportamento della creatura. Per rispondere a questa domanda, abbiamo studiato il comportamento delle due creature del nostro corpus e la loro evoluzione attraverso i romanzi. Rispetto al romanzo di Mary Shelley, abbiamo osservato che la creatura di Frankenstein presenta un'evoluzione infelice: mentre all'inizio della sua vita, effettua buone azioni, la sua attitudine si degrada rapidamente mentre inizia a uccidere la famiglia e gli amici di Frankenstein. Per quanto concerne *Le avventure di Pinocchio*, il nostro studio ha mostrato che il burattino manifesta un'evoluzione opposta a quella del mostro. Infatti, comincia la sua vita con azioni che si possono giudicare negative, però si migliora col tempo, impara dalle sue errori e cresce. Analizzando la fine dei due romanzi, abbiamo suggerito due risposte alla nostra ipotesi. Abbiamo argomentato che, per *Frankenstein*, la nostra supposizione di base si rivela corretta perché la relazione con il suo creatore

occupa un posto molto importante nella vita della creatura, e che è sempre presente la figura dello scienziato in tutte le ragioni possibili da noi elencate per spiegare il suo cambiamento del suo comportamento. Il creatore e soprattutto la sua relazione con la creatura hanno dunque un grande influsso sul comportamento della creatura in questo romanzo.

Tuttavia, riguardo a *Pinocchio*, la nostra analisi ha confutato l'ipotesi che abbiamo proposta. Come dedotto nel punto III.8., Geppetto non può raffigurare la ragione principale del progresso comportamentale del burattino non solo a causa della sua assenza durante la maggior parte delle avventure della sua creatura, ma anche poiché Pinocchio risolve da sé stesso i suoi problemi iniziali. Abbiamo comunque argomentato che, sebbene Geppetto non abbia un grande influsso sulla marionetta, la sua relazione con lei ha proprio un impatto sulla sua evoluzione: l'affezione che gli porta gli mostra un buon esempio di relazione sociale, lo aiuta a imparare e gli dà la motivazione a evolvere per rendere suo padre orgoglioso. Siamo quindi confrontati a due prospettive diverse sullo stesso fenomeno: se consideriamo solo la figura di Geppetto, è chiaro che non basta per suscitare il progresso positivo di Pinocchio; però, se prendiamo in considerazione la loro relazione, questa genera abbastanza amore per motivare il burattino a migliorare, evolvere e crescere. La nostra congettura rispetto al romanzo d'infanzia si rivela pertanto a metà giusta, non possiamo considerare che si asserisce completamente dato la grande autonomia di Pinocchio.

Infine, la nostra ipotesi non si è interamente dimostrata vera, soprattutto nel caso del romanzo di Collodi che è notevolmente più complesso di quanto un romanzo per bambini possa sembrare. Il nostro studio e i suoi risultati ci hanno dimostrato che il creatore svolge un ruolo importantissimo non solo nella nascita della creatura ma soprattutto nella sua vita consecutiva, perfino se non lo desidera come Frankenstein. I due romanzi, soprattutto *Frankenstein*, fungono da richiami morali: si deve sempre assumere i propri atti, riflettere sulle conseguenze che possono avere e prendere la sua responsabilità. Il creatore non è solamente un creatore, ma anche una figura che deve seguire lo sviluppo della sua creatura, allo stesso modo di un padre.

Ciò nonostante, è difficile generalizzare i risultati ottenuti dato che il nostro corpus era particolarmente limitato; si dovrebbe estendere la ricerca ad altre opere letterarie per essere capaci di creare un modello rappresentativo della letteratura

ottocentesca sulla creazione artificiale. Un secondo limite della mia ricerca che si potrebbe sviluppare in uno studio ulteriore è il posto metaforico dell'autore in quanto creatore di questi romanzi: come un creatore con la sua creatura artificiale, l'autore ha creato un'opera letteraria artificialmente, e il suo rapporto con il suo romanzo potrebbe trasparire attraverso i personaggi immaginati. In questo senso, sarebbe interessante paragonare in una prospettiva metanarrativa la relazione dei personaggi (creatore-creatura) con quella che l'autore condivide con il suo romanzo.

Un altro elemento interessante da trattare in un'eventuale ricerca futura è l'aspetto etico della creazione artificiale: oltre al suo influsso sul comportamento della creatura, si potrebbe argomentare che a partire dal momento della creazione, il creatore è responsabile per quest'essere e per tutti i suoi atti. Per compiere una tale indagine, si dovrebbero esaminare i campi teorici della filosofia morale affinché si possa giudicare l'atto del creatore in una prospettiva etica. Un'ultima prospettiva che varrebbe la pena di esaminare è la questione del genere: come mai il creatore è sempre un maschio? Si potrebbe studiare questo presupponendo un'eventuale gelosia maschile del ruolo procreatore delle donne, che conduce a un rifiuto dei mezzi naturali di riproduzione. Nel caso di Collodi, si potrebbe anche approfondire in questa ottica lo studio della figura della Fata, che ha un ruolo importante nella vita di Pinocchio e che potrebbe anche influenzare il suo comportamento. Tutte queste piste di ricerca sarebbero particolarmente rilevanti da studiare e da approfondire in ricerche future. Un fatto certo è che con l'evoluzione della creazione di un essere artificiale nella letteratura a quella reale dell'intelligenza artificiale e dei robot, la questione della relazione tra il creatore e la creatura è sempre d'applicazione ora più che mai e che ci sarà sempre un aspetto della loro relazione da studiare.

Bibliografia

Fonti primarie

Collodi, C. (1981). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: Mondadori

Shelley, M. (2003). *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Penguin Books.

Fonti secondarie

Austin, J. L. (1978). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Bacus, A. (2014, Gennaio 8). *L'autorité, pourquoi, comment*. Tratto da Google Books:

<https://books.google.be/books?id=eYctYgZir00C>

Bailey, J. (2010). 'A Very Sensible Man': Imagining Fatherhood in England c.1750–1830.

History, 95(319), p. 267–292.

Belleau, A. (1972, Maggio). L'automate comme personnage de roman. *Études françaises*,

8(2), p. 115-129.

Blake, W. (1789). *The Chimney Sweeper*. Tratto da The Poetry Foundation:

<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43654>

Blakey, C. (2013, Ottobre 27). Failing Fathers; Frankenstein and the Role of

Fatherhood. *Tesina per il corso ENG 4930 della Florida Gulf Coast University*.

Bouillet, M.-N. (1878). *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* (26° ed.). Paris:

Hachette.

Bousquet, A. (2006, Giugno 1). Le golem, une créature artificielle originale. *Textes et*

documents pour la classe(917), p. 24-25.

Boylan, A. (2006). Carving a National Identity: Collodi, 'Pinocchio', and post-unification

Italy. In M. Sherberg, *Approaches to Teaching Collodi's 'Pinocchio' and Its Adaptations* (p. 16-20). New-York: The Modern Language Association of America.

- Bressan, P. (2002, Febbraio). Why babies look like their daddies: Paternity uncertainty and the evolution of self-deception in evaluating family resemblance. *Acta Ethologica*, 4(2), p. 113-118.
- Breton, P. (1995). *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*. Paris: Editions du Seuil.
- Call, J., & Tomasello, M. (2008). Does the chimpanzee have a theory of mind? 30 years later. *Trends in Cognitive Sciences*, 12(5), p. 187-192.
- Cambi, F. (2013). Esser bambini ai tempi di Collodi. *Studi sulla formazione*, 1, p. 77-80.
- Cannon, W. B. (1929). *Bodily changes in pain, hunger, fear, and rage*. New-York: Appleton-Century-Crofts.
- Chappuis, R. (2000). *La psychologie des relations humaines*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Christenfeld, N. J., & Hill, E. A. (1995, Dicembre 14). Whose baby are you? *Nature*, 378, p. 669.
- Claridge, L. (1985). Parent-Child Tensions in Frankenstein: The Search for Communion. *Studies in the Novel*, 17(1).
- Cohen, J. (1968). *Les robots humains dans le mythe et dans la science*. (M. Dambuyant, Trad.) Paris: Librairie Philosophie J. Vrin.
- Collins Dictionary. (2003). Villain. *Collins English dictionary: complete and unabridged*, 6. (J. Butterfield, A cura di) Glasgow: HarperCollins Publishers.
- Cosenza, G. (2002). *La pragmatica di Paul Grice : intenzioni, significato, comunicazione*. Milano: Bompiani.
- Dalleau, S. (2014). Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIXème et XXème siècles.
- de Becker, E. (2015). Le mutisme sélectif chez l'enfant. (T. Nadia, Intervistatore) Sens-Dessous.

- Del Principe, D. (2006). 'Pinocchio' and the Gothic. In M. Sherberg, *Approaches to Teaching Collodi's 'Pinocchio' and Its Adaptations* (p. 21-27). New-York: The Modern Language Association of America.
- Delage, M., & Sanchez, A. (2012). Les liens d'attachement dans les familles adoptives. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2(49), p. 71-89.
- Denis, C., Jacquart, J., & Pitchot, W. (2013, Dicembre 1). Mutisme(s). *Revue médicale de Liège*, 68(12), p. 638-643.
- Dubarle, A.-M. (n.d.). *Adam*. Tratto da Encyclopædia Universalis: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/adam/>
- Ferenczi, S. (2006). *Le traumatisme*. (C. Héron, Trad.) Paris: Payot & Rivages.
- Gallo, C. (2014). Il Risorgimento demitizzato di Giuseppe Buttà. *Forum Italicum*, 48(3), pp. 536-550.
- Giaconia, G. (2013). *Rilettura di Pinocchio alla luce dello sviluppo dall'infanzia all'adolescenza*. Tratto da SpiWeb - Società Psicoanalitica Italiana: http://www.spiweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=3406:rileggere-pinocchio-alla-luce-dello-sviluppo-dall-infanzia-all-adolescenza&catid=425&Itemid=373
- Gubar, M. (2014, Febbraio 12). *The Victorian Child, c. 1837-1901*. Tratto da Representing Childhood: <http://www.representingchildhood.pitt.edu/victorian.htm>
- Heudin, J.-C. (2008). *Les créatures artificielles : des automates aux mondes virtuels*. Paris: Odile Jacob.
- Heywood, C. (2013, Maggio 2). *A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*. Tratto da Google Books: <https://books.google.be/books?id=-oBhwnTQkbEC>
- Hughes, C., & Leekam, S. (2004). What are the Links Between Theory of Mind and Social Relations? Review, Reflections and New Directions for Studies of Typical and Atypical Development. *Social Development*, 13, 590–619.

- Il Sacro Corano. (2013). (H. Piccardo, Trad.) Tratto da <http://www.corano.it/corano.html>
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Kerbrat, M.-C. (1997). *Leçon littéraire sur Frankenstein de Mary Shelley*. Paris: PUF.
- Klopp, C. (2006). "Frankenstein" and Pinocchio, Nineteenth-Century Humanoids. In M. Sherberg, *Approaches to Teaching Collodi's Pinocchio and Its Adaptations* (p. 28-33). New-York: The Modern Language Association of America.
- La Bibbia. (2008). (Conferenza Episcopale Italiana, Trad.) Tratto da http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&Citazione=gn&Versione_CEI2008=3&VersettoOn=1&Cerca=Cerca
- Landry, S. (2012). *Le pouvoir, c'est pas sorcier. Il suffit d'en avoir les clés*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Lawson Lucas, A. (2012). Puppets on a String: The Unnatural History of Human Reproduction. In K. Pizzi, *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body* (p. 49-61). New-York: Routledge.
- Lebigot, F. (2006). *Le traumatisme psychique*. Bruxelles: Ministère de la communauté française.
- Lunardi, V. (2014). *Essere padri in Italia alla fine del XVIII secolo*. Firenze.
- Manganelli, G. (2002). *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi Edizioni.
- Marcheschi, D. (2012, Giugno). Per un'idea di infanzia (e dell'età adulta): immagini del bambino nella narrativa europea dell'Ottocento. *Enthymema*, 6, p. 101-117.
- Maslow, A. H. (1943, Luglio). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4), p. 370-396.
- Mizokawa, A., & Koyasu, M. (2014, Ottobre 28). Digging deeper into the link between socio-cognitive ability and social relationships. *British Journal of Developmental Psychology*, 33, p. 21-23.

- Mulvey-Roberts, M. (1998). Mary Shelley. In M. Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature* (p. 210-216). London: Macmillan.
- Myquel, M. (2000). Mensonge. In D. Houzel, M. Emmanuelli, & F. Moggio, *Dictionnaire de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent* (p. 416). Paris: Presses Universitaires de France.
- Ossowska, M. (1950). La notion d'égoïsme dans ses rapports avec divers types de relations sociales. *Revue Philosophique de France et de l'Étranger*, 140, p. 267-279.
- Ottino, J. (2000). Notion de traumatisme psychique. In M. E. Didier Houzel, *Dictionnaire de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent* (p. 750-751). Paris: Presses Universitaires de France.
- Paal, T., & Bereczkei, T. (2007, Agosto). Adult theory of mind, cooperation, Machiavellianism: The effect of mindreading on social relations. *Personality and Individual Differences*(43), p. 541-551.
- Pagel, M. (1997, Maggio). Desperately concealing father: a theory of parent-infant resemblance. *Animal Behaviour*, 53(5), p. 973-981.
- Paracelsus, T. (1581). *De generatione rerum naturalium*. Frankfurt.
- Pollock, L. A. (1983). *Forgotten children. Parent-child relations from 1500 to 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pomian, J. (1991). Le monstre de Victor Frankenstein : une créature communicante. *Quaderni*(15), p. 39-53.
- Premack, D., & Woodruff, G. (1978). Does the chimpanzee have a theory of mind? *The behavioural and brain sciences*, 4, p. 515-526.
- Quilici, M. (2013, Maggio). Storia della paternità. Dal pater familias al mammo. Roma: Fazi Editore.
- Rank, O. (1968). *La traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*. (S. Jankélévitch, Trad.) Paris: Payot.

- Reichardt, J. (1994). Artificial Life and the Myth of Frankenstein. In S. Bann, *Frankenstein, creation and monstrosity* (p. 136-157). London: Reaktion Books.
- Rey, O. (2002). Science, fantasme et Homme au sable. *Conférence*(14), p. 101-151.
- Ritter, M. (2014, Giugno 2). Silence as the voice of trauma. *American Journal of Psychoanalysis*, 74(2), p. 176-194.
- Rothschild, B. (2008). *Le corps se souvient. Mémoire somatique et traitement du trauma*. (F. Ducène, Trad.) Bruxelles: De Boeck.
- Rouan, G., & Rouvier, S. (2000). Agressivité. In D. Houzel, M. Emmanuelli, & F. Moggio, *Dictionnaire de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent* (p. 29-30). Paris: Presses Universitaires de France.
- Rousseau, J.-J. (1973). *Émile ou de l'éducation. Extraits présentés et commentés par Bernard Gerlaud et Danielle Gerlaud*. Paris: Bordas.
- Rovee, C. (2014, Febbraio 2014). *Representing Childhood*. Tratto da The Romantic Child, c.1780-1830: http://www.representingchildhood.pitt.edu/romantic_child.htm
- Rowhanimanesh, M. (2011, Marzo 31). British Romantic Poetry and the Concept of Childhood. *Studies in Literature and Language*, 2(2), p. 179-184.
- Samson, D. (2013). Theory of Mind. In D. Reisberg, *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology* (p. 943-956). New-York: Oxford University Press.
- Saottini, C. (2013). *Pinocchio, un mito italiano*. Padova: Centro Veneto di Psicoanalisi.
- Schinz, A. (1898). La moralité de l'enfant. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 45, p. 259-295.
- Searle, J. R. (1969). *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sharnette, H. (2017, Marzo 17). *Essay on Tudor Childhood: To what extent were there important changes in the way children were brought up in this period?* Tratto da Elizabeth R: <http://www.elizabethi.org/contents/essays/childhood.htm>

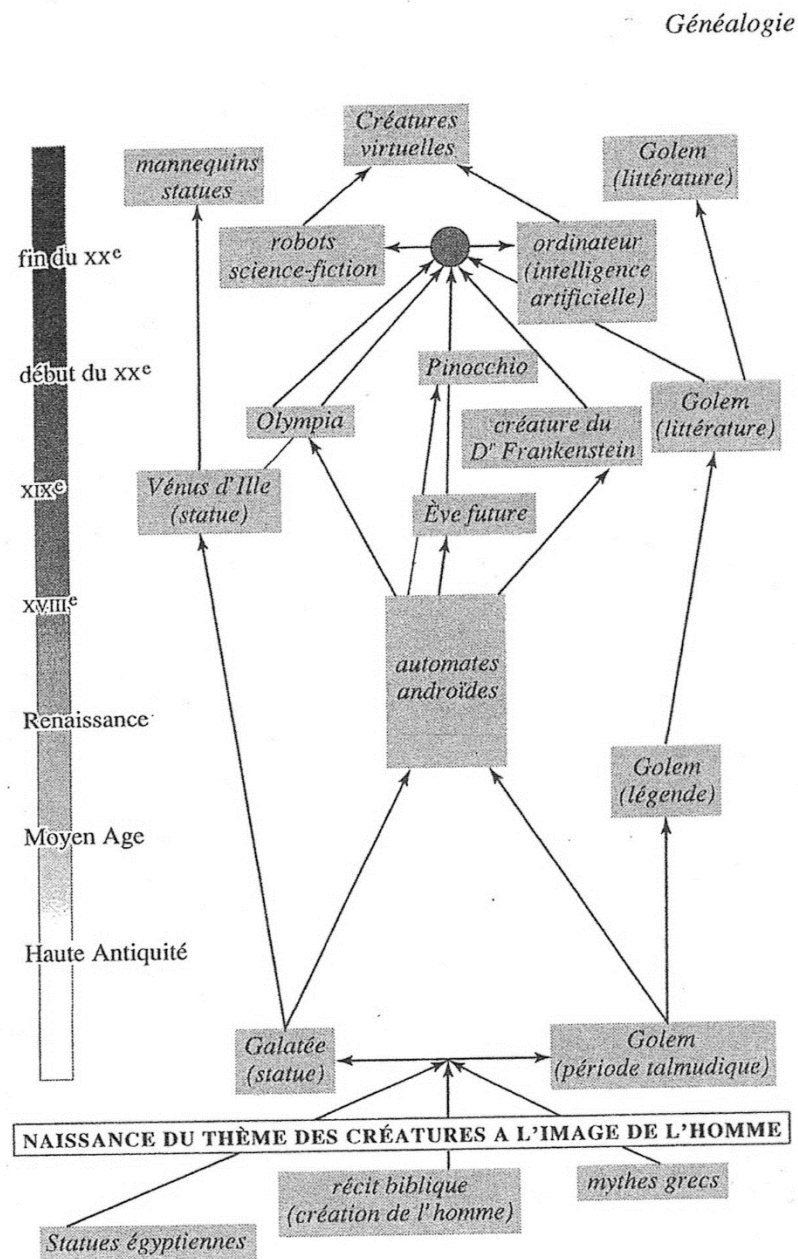
- Shelley, M. (2003). Author's introduction to the standard novels edition (1831). In M. Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus* (p. 5-10). London: Penguin Books.
- Skinner, K. (2013). *Deadbeat Dad: Victor Frankenstein as the Failed Father*. *Tesi di laurea per la Arizona State University*.
- Smith, C. (1994). Frankenstein and Natural Magic. In S. Bann, *Frankenstein, Creation and Monstrosity* (p. 39-59). London: Reaktion Books.
- Starobinski, J. (1978). La mise en accusation de la société. In J. Starobinski, J.-L. Lecercle, H. Coulet, & M. Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau. Quatre études de Jean Starobinski, Jean-Louis Lecercle, Henri Coulet, Marc Eigeldinger* (p. 9-37). Neuchâtel: La Baconnière.
- Treccani. (s.d.). *Antitesi*. Tratto da Treccani - Enciclopedia on line: <http://www.treccani.it/enciclopedia/antitesi>
- Treccani. (s.d.). *Mutismo*. Tratto da Treccani - Enciclopedia on line: <http://www.treccani.it/enciclopedia/mutismo/>
- Treccani. (s.d.). *Passivo*. Tratto da Treccani - Vocabolario on line: <http://www.treccani.it/vocabolario/passivo/>
- Turner, M. (1998). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Verdier, P. (2000). Autorité parentale. In D. Houzel, M. Emmanuelli, & F. Moggio, *Dictionnaire de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent* (p. 88). Paris: Presses Universitaires de France.
- Wellman, H. M. (1990). *The Child's Theory of Mind*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Wicclair, M. (1990). Caring for Frail Elderly Parents: Past Parental Sacrifices and the Obligations of Adult Children. *Social Theory and Practice*, 16(2), p. 163-189.
- Zipes, J. (2002). *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*. (I. Tron, Trad.) Milano: Mondadori.

Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction. Theory of Mind and the novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Allegati

Allegato 1

La 'genealogia' delle creature artificiali da Philippe Breton (1995, p. 13).



Allegato 2

Diverse traduzioni della parola “golem” nella Bibbia (Salmi CXXXIX.16).

Inglese

- “Your eyes saw my **unformed body**”
- “You saw me **before I was born.**”
- “Your eyes saw my **unformed substance**”
- “Your eyes have seen my **unformed substance**”
- “Thine eyes did see my **substance**, yet being **unperfect**”
- “Your eyes saw me when I was **formless**”
- “Your eyes looked upon my **embryo**”
- “Your eyes saw me **when I was inside the womb**”
- “And my eyes saw **my germination** upon your Scriptures”
- “Your eyes saw me when I was only **a fetus**”
- “Your eyes did see my **substance**, being yet **unformed**”
- “Thine eyes did see **mine unformed substance**”
- “Thy eyes did see my **imperfect being**”
- “Your eyes saw my **body**”
- “Mine **unformed substance** Thine eyes saw”

Italiano

- “**Non ero ancora nato** e già mi videvi”
- “**Ancora informe** mi hanno visto i tuoi occhi”
- “I tuoi occhi videro perfino **il mio embrione**”
- “I tuoi occhi videro la **massa informe del mio corpo**”

Francese

- « Tes yeux ont vu **ma substance informe** »
- « Quand je n'étais qu'une **masse informe**, tes yeux me voyaient »
- « Tes yeux m'ont vu quand j'étais [comme] un **peloton** »
- « Je n'étais qu'un **germe informe**, et tes yeux me voyaient »
- « Quand j'étais là **en germe**, tes yeux me voyaient »
- « Tes yeux ont vu **mon embryon** »

Allegato 3

Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, vol. II, cap. IX (pp. 147-151)

“You must create a female for me with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being. This you alone can do, and I demand it of you as a right which you must not refuse to concede.’

(...)

‘I do refuse it,’ I replied; ‘and no torture shall ever extort a consent from me. You may render me the most miserable of men, but you shall never make me base in my own eyes. Shall I create another like yourself, whose joint wickedness might desolate the world. Begone! I have answered you; you may torture me, but I will never consent.’

‘You are in the wrong,’ replied the fiend; ‘and instead of threatening, I am content to reason with you. I am malicious because I am miserable. Am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would tear me to pieces and triumph; remember that, and tell me why I should pity man more than he pities me? You would not call it murder if you could precipitate me into one of those ice-rifts and destroy my frame, the work of your own hands. Shall I respect man when he condemns me? Let him live with me in the interchange of kindness, and instead of injury I would bestow every benefit upon him with tears of gratitude at his acceptance. But that cannot be; the human senses are insurmountable barriers to our union. Yet mine shall not be the submission of abject slavery. I will revenge my injuries; if I cannot inspire love, I will cause fear, and chiefly towards you my arch-enemy, because my creator, do I swear inextinguishable hatred. Have a care; I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you shall curse the hour of your birth.’

(...)

‘I intended to reason. This passion is detrimental to me, for you do not reflect that *you* are the cause of its excess. If any being felt emotions of benevolence towards me, I should return them a hundred and a hundredfold; for that one creature's sake I would make peace with the whole kind! But I now indulge in dreams of bliss that cannot be realized. What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another

sex, but as hideous as myself; the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless and free from the misery I now feel. Oh! My creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!

(...)

'If you consent, neither you nor any other human being shall ever see us again; I will go to the vast wilds of South America. My food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid to glut my appetite; acorns and berries afford me sufficient nourishment. My companion will be of the same nature as myself and will be content with the same fare. We shall make our bed of dried leaves; the sun will shine on us as on man and will ripen our food. The picture I present to you is peaceful and human, and you must feel that you could deny it only in the wantonness of power and cruelty. Pitiless as you have been towards me, I now see compassion in your eyes; let me seize the favourable moment and persuade you to promise what I so ardently desire.'

'You propose,' replied I, 'to fly from the habitations of man, to dwell in those wilds where the beasts of the field will be your only companions. How can you, who long for the love and sympathy of man, persevere in this exile? You will return and again seek their kindness, and you will meet with their detestation; your evil passions will be renewed, and you will then have a companion to aid you in the task of destruction. This may not be; cease to argue the point, for I cannot consent.'

'How inconstant are your feelings! But a moment ago you were moved by my representations, and why do you again harden yourself to my complaints? I swear to you, by the earth which I inhabit, and by you that made me, that with the companion you bestow I will quit the neighbourhood of man and dwell, as it may chance, in the most savage of places. My evil passions will have fled, for I shall meet with sympathy! My life will flow quietly away, and in my dying moments I shall not curse my maker.'

(...)

'You swear,' I said, 'to be harmless; but have you not already shown a degree of malice that should reasonably make me distrust you? May not even this be a feint that will increase your triumph by affording a wider scope for your revenge?'

'How is this? I must not be trifled with, and I demand an answer. If I have no ties and no affections, hatred and vice must be my portion; the love of another will destroy the cause of my crimes, and I shall become a thing of whose existence everyone will be ignorant. My vices are the children of a forced solitude that I abhor, and my virtues will necessarily arise when I live in communion with an equal. I shall feel the affections of a sensitive being and become linked to the chain of existence and events from which I am now excluded.'

(...)

'I consent to your demand, on your solemn oath to quit Europe forever, and every other place in the neighbourhood of man, as soon as I shall deliver into your hands a female who will accompany you in your exile.'

'I swear,' he cried, 'by the sun, and by the blue sky of heaven, and by the fire of love that burns my heart, that if you grant my prayer, while they exist you shall never behold me again. Depart to your home and commence your labours; I shall watch their progress with unutterable anxiety; and fear not but that when you are ready I shall appear.'"

(Shelley, 2003, p. 147-150)

Allegato 4

Nomi usati da Frankenstein e dalla sua creatura per interpellarsi nei loro dialoghi (Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus*, 2003).

	Frankenstein → Creatura	Frankenstein ← Creatura
Primo dialogo (vol. II, cap. II, pp. 102-104)	<ul style="list-style-type: none"> • “Devil” • “Abhorred monster” • “Fiend that thou art” • “Vile insect” • “Wretched devil” • “Abhorred devil” 	<ul style="list-style-type: none"> • “You, my creator” • “Frankenstein” • “My creator”
Racconto della creatura (vol. II, cap. III-VIII, pp. 105-146)	/	<ul style="list-style-type: none"> • “Cursed, cursed creator” • “Accursed creator” • “Unfeeling, heartless creator”
Secondo dialogo (vol. II, cap. IX, pp. 147-151)	/	<ul style="list-style-type: none"> • “You, my creator” • “You my arch-enemy” • “My creator”
Terzo dialogo (vol. III, cap. III, pp. 172-173)	<ul style="list-style-type: none"> • “Devil” • “Villain” 	<ul style="list-style-type: none"> • “Slave” • “You, my tyrant and tormentor” • “Man”
Messaggi lasciati dalla creatura (vol. III, cap. VII, pp. 208-209)	/	<ul style="list-style-type: none"> • “My enemy”

Allegato 5

Nomi usati da Geppetto e dalla sua creatura per interpellarsi nei loro dialoghi (Collodi, 1981).

	Geppetto → Pinocchio	Geppetto ← Pinocchio
Capitolo III (pp. 11-16)	<ul style="list-style-type: none">• “Pinocchio”• “Birba d’un figliuolo”• “Ragazzo mio”	<ul style="list-style-type: none">• /
Capitoli VII-VIII (pp. 27-35)	<ul style="list-style-type: none">• “Pinocchiuccio mio”• “Ragazzo mio”• “Caro mio”	<ul style="list-style-type: none">• “Babbo mio”• “Babbo”
Capitoli XXXV-XXXVI (pp. 195-214)	<ul style="list-style-type: none">• “Mi’caro Pinocchio”• “Pinocchio mio”• “Caro mio”• “Caro Pinocchio”• “Ragazzo mio”	<ul style="list-style-type: none">• “Babbino mio”• “Povero babbino”• “Caro babbino”• “Babbino”

Allegato 6

Azioni della creatura in *Frankenstein* di Mary Shelley (Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus*, 2003).

