

# Retorica del complotto e vendetta nel *Genius* di Carl Grosse e nel *Frankenstein* di Mary Shelley

Gianluca Paolucci  
Istituto Italiano di Studi Germanici  
([paolucci@studigermanici.it](mailto:paolucci@studigermanici.it))

In momenti storici di disorientamento valoriale, di allontanamento dalle strutture tradizionali, il romanzo, declinato nelle sue diverse forme, alte e basse, ha spesso consentito di rielaborare narrativamente la crisi, proponendo soluzioni immaginarie alternative oppure offrendo proiezioni consolatorie o compensatorie. È questa – come è noto – la funzione sociale del romanzo popolare tra Sette e Ottocento secondo l'interpretazione di Antonio Gramsci, che nei *Quaderni del carcere* scriveva:

il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. Si può vedere ciò che sostengono Freud e i psicanalisti sul sognare ad occhi aperti. In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal 'complesso di inferiorità' (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati (Gramsci, 1975, 141).

La narrativa d'intrattenimento, la cui trama si risolve nel rigido schema della lotta tra il bene e il male e il cui obiettivo primario è la soddisfazione delle aspettative del pubblico – osserva altresì Umberto Eco, il quale ha ripreso e approfondito le intuizioni gramsciane in *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo*

*popolare* –, ruota di sovente intorno al motivo della vendetta, e affida infine all'intervento risolutore dell'eroe carismatico e vendicatore la ricomposizione delle "membra disordinate di una società in crisi riportandola al suo equilibrio ottimale" (Eco, 1978, 15).

La proposta ermeneutica di Antonio Gramsci e Umberto Eco potrebbe essere confermata da un'analisi del *Genius* di Carl Grosse (1791-1794), uno dei maggiori esempi in Germania di narrativa triviale, tra i capostipiti del *Gothic Novel*, in cui sono centrali i motivi del complotto ordito da una associazione segreta e quello della vendetta nei confronti di essa. Il romanzo di Grosse, come vedremo, rielabora esteticamente le numerose discussioni dibattute nel tardo Settecento dalla pubblicistica tedesca ed europea circa l'operato delle società latomistiche, prendendo posizione, anche se in maniera indiretta, all'interno di una disputa fortemente connotata dal punto di vista politico-ideologico. In base alle testimonianze circa la fascinazione per il *Genius* – tradotto in inglese nel 1797 con il titolo *Horrid Mysteries* – e all'interesse per le organizzazioni segrete di Mary e Percy Bysshe Shelley si intende poi dimostrare che il *Frankenstein* (1818) può essere interpretato, non da ultimo, quale rilettura critica dell'opera di Grosse e che dunque i temi del complotto e della vendetta siano altresì presenti nel romanzo della Shelley quali veri e propri sottotesti. Secondo la nostra tesi, il fine della rilettura proposta dall'autrice inglese è quello di smascherare la retorica ideologica – di stampo reazionario – che tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento si celava dietro questi discorsi: da qui la scelta (obbligata) di tenere nascoste queste tematiche 'politiche' sotto la trama di un romanzo fantastico. Del resto, come hanno osservato gli storici Reinhart Koselleck e Klaus Epstein, la contrapposizione moderna tra conservatorismo e progressismo si è delineata per la prima volta in Europa, soprattutto nell'area di lingua e cultura tedesche, proprio intorno al dibattito sulla legittimità delle società segrete: un discorso che, come vedremo meglio nelle pagine che seguono, ha lasciato tracce, sia a livello di contenuti sia a livello formale, sulla letteratura europea tra Sette e Ottocento, caratterizzandone anche lo stile retorico e la finalità performativa.

## I

Il Settecento è stato definito il secolo della massoneria e delle società segrete (Fäy, 1935). La Libera Muratoria fu una realtà assai incisiva per lo sviluppo della vita politica, sociale e culturale d'Europa, determinando l'atmosfera spirituale del secolo dei Lumi e influenzando altresì l'opera di artisti, scrittori e intellettuali. Com'è noto, nel corso del Settecento il tramonto delle strutture religiose e politiche del passato e dei vecchi sistemi di pensiero spinse le élite culturali europee a elaborare nuovi modelli sociali, antropologici e pedagogici, che posero come oggetti privilegiati del loro interesse l'uomo, la sua educazione e il suo costante perfezionamento, e che trovarono nell'istituto latomistico un vero e proprio laboratorio sperimentale. Nello spazio 'eterotopico' delle logge, preposto alla coltivazione della sfera morale poiché libero dalle ingerenze del potere assolutistico secondo l'analisi di Koselleck, si articolarono importanti riflessioni sullo statuto della modernità, che contribuirono alla graduale affermazione del liberalismo nei paesi occidentali.

Contemporaneamente alla nascita e alla diffusione delle società segrete nel Settecento cominciarono a fiorire le più disparate teorie del complotto, alimentate da ambienti intellettuali conservatori e reazionari, che crearono una vera e propria mitologia intorno alle sette<sup>1</sup>. Del resto, già nel 1738, con la bolla papale *In Eminenti* la Chiesa cattolica aveva ufficialmente scomunicato la massoneria, poiché le coordinate ideologiche di tolleranza religiosa, cosmopolitismo e solidarietà filantropica promosse non potevano non trasformarsi, agli occhi dei detrattori, in preoccupanti manifestazioni di deismo e ateismo, che avrebbero ben presto decretato una generale sovversione dei fondamenti

---

<sup>1</sup> John M. Roberts, nello studio dal titolo significativo *The Mythology of Secret Societies*, afferma di aver tracciato la storia di quanto, tra Sette e Ottocento, "has been believed and said about secret societies, not about secret societies themselves" (Roberts, 1972, VII). Spiega meglio Roberts: "For about a century and a half large numbers of intelligent Europeans believed that much of what was happening in the world around them only happened because secret societies planned it so. An enormous literature embodied and reflected this view. Hundreds of books and pamphlets in every major European language drove home the message in many variants and ludicrous detail". *Ivi*, p. 2.

valoriali del potere costituito. Sin dalla nascita dell'istituto latomistico si credeva infatti che nella loggia massonica, nello spazio 'libero' creato dalla segretezza muratoria, fossero messi in dubbio i valori civili e religiosi traditi. A generare paure presso l'opinione pubblica erano la segretezza coltivata dalle formazioni massoniche e il silenzio circa la loro ritualità, la possibile pericolosità sociale, un probabile utilizzo improprio degli ideali libertari ed emancipatori a loro peculiari.

In particolare, oggetto privilegiato delle teorie complottistiche nel tardo Settecento europeo fu l'Ordine paramassonico degli Illuminati, fondato a Ingolstadt da Adam Weishaupt nel 1776 e scoperto e messo al bando dal governo della Baviera tra il 1784 e il 1785. Ciò che distingueva la società degli Illuminati dalle altre formazioni massoniche del tempo era la sua vocazione spiccatamente politica, laddove l'obiettivo dell'associazione segreta era quello di modificare in senso liberale e progressista le strutture assolutistiche della Germania attraverso una silente e discreta infiltrazione dei propri membri nelle istituzioni statali, pedagogiche, culturali. Se già negli anni Ottanta del Settecento la scoperta delle mire dell'organizzazione da parte della reggenza bavarese aveva suscitato scalpore presso l'opinione pubblica, contribuendo alla nascita di una prima polarizzazione tra riformisti e conservatori nei territori di lingua tedesca, la tesi complottistica che vide protagonisti gli Illuminati cominciò ad assumere rilevanza europea negli anni Novanta del Settecento, e cioè dopo lo scoppio della Rivoluzione francese. Laddove già dalla metà degli anni Ottanta le forze conservatrici avevano individuato nell'Illuminismo un pericoloso tentativo di abbattere il vecchio ordine allo scopo di scatenare anarchia e caos sociale, la Rivoluzione pareva ora alle forze della reazione – che operavano in base a un pericoloso riduzionismo – la naturale conseguenza degli sforzi congiunti di Illuminati e giacobini – un legame che, a ben vedere, risulta storicamente infondato.

La letteratura europea del tempo, soprattutto quella tedesca, recepì presto questi argomenti, trasformandoli in motivi narrativi<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Cfr. Schneider, 1909; Viatte, 1927; Freschi, 2004; Nicolai-Haas, 1979; Voges, 1987; Abbott, 1992; Simonis, 2002; Paolucci, 2014 e 2016.

dando vita a un vero e proprio genere letterario, quello del *Geheimbundroman*, ovvero del 'romanzo massonico', con cui si confrontarono anche Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), Schiller (*Der Geisterseher*), Wieland (*Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus*), Tieck (*William Lovell*), Jean Paul (*Die unsichtbare Loge*) ma anche autori meno conosciuti, le cui opere vengono oggi rubricate sotto l'etichetta di *Trivialliteratur*, di letteratura triviale, all'epoca assai più lette dei classici.

Fu nel contesto di isteria generale circa l'operato delle società segrete e in particolare degli Illuminati di Baviera che, ad esempio, prese forma *Der Genius* di Carl Grosse, edito tra il 1791 e il 1794. Il romanzo, uno dei primi esempi di letteratura popolare e di consumo, che ebbe una vastissima diffusione anche al di fuori della Germania, soprattutto in Inghilterra (Pellis, 2012, 24-31), è il resoconto delle esperienze del marchese spagnolo Don Carlos, la cui intera esistenza sembra essere stata determinata occultamente in base ai piani di un'associazione latomistica potentissima e onnipresente – che ricalca l'Ordine degli Illuminati. *Der Genius* si situa al confine tra 'romanzo massonico' e 'orrorifico', è pervaso da un'atmosfera irreal e a tratti asfissiante, ricco di colpi di scena come nella tradizione della letteratura gotica, su cui agì una decisiva influenza. La trama è ridotta all'osso e tutto è riportato all'attività clandestina dell'organizzazione, "die verborgenen Pläne gewisser Unbekannten [...], welche durch die undurchdringliche Hülle der Gewöhnlichkeit verstellt, über die halbe Menschheit unsichtbar wachen" (Grosse, 1984, 8)<sup>3</sup>. In sintonia con i timori amplificati dalla critica anti-massonica e anti-giacobina del tempo, nella narrazione di Grosse i caratteri dei personaggi perdono colore e consistenza e su tutto domina indiscusso il 'plot', insieme la trama narrativa e il complotto massonico ordito dalla setta. Questa pare essere decisa a infiltrarsi come una sorta di *virus* nelle strutture sociali e nelle coscienze dei sottoposti, per manipolarle e pervertirle in base all'ideologia progressista, anti-monarchica e anti-religiosa dell'Ordine:

Noch in der Jugendblüte meines Lebens, noch im vollen Genusse

---

<sup>3</sup> "i piani segreti di certi sconosciuti che nascosti dietro il velo impenetrabile della quotidianità controllano invisibilmente metà dell'umanità".

ungeschwächter Kräfte, und theuer bezahlter Erfahrungen, stehe ich schon hier einmal still, den Weg meines Lebens zu sehen, den ich gieng oder den ich geführl wurde. Aus allen Verwicklungen von scheinbaren Zufällen blickt eine unsichtbare Hand hervor, welche vielleicht über *manchen* unter uns schwebt, ihn im Dunkel beherrscht<sup>4</sup>.

A ben vedere, il romanzo di Grosse costituisce un interessante esempio di come, al termine del Settecento, 'trama' e 'complotto' potessero sovrapporsi, o meglio, di come la teoria della cospirazione massonica potesse fungere da base per una trama romanzesca. Significativamente il protagonista Carlos cerca di dare un senso alla sua esistenza, ricca di deviazioni e smarrimenti, e lo fa ricorrendo al motivo dell'influsso della società segreta, che il protagonista crede aver determinato in maniera discreta la sua crescita e socializzazione e, più in generale, l'intero corso degli eventi narrati.

La critica che si è occupata di massoneria ha evidenziato il carattere 'mitico', 'narrativo' delle teorie complottistiche. Queste fioriscono in momenti storici di incertezza ideologica e politica, per cui la reazione ai processi di trasformazione sociale, le cui cause 'di lunga durata' e sovra-individuali rimangono imperscrutabili per il singolo, si manifesta di sovente attraverso un meccanismo psicologico di 'riduzione della complessità': si cerca di unire fra loro molti dettagli disparati fino a far sì che essi si risolvano in un tutto coerente, al fine di comprendere eventi storici di grandi dimensioni, giudicati negativi, di cui si cercano di individuare le cause 'occulte'.

Se, come spiega Peter Brooks, quello del 'plot' è un "elemento strutturale e dinamico di una forma specifica del pensiero umano" (Brooks, 1995, 7) poiché "l'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota delle forme letterarie: il mito e la favola risultano alla fin fine altrettante storie che ci raccontiamo

---

<sup>4</sup> "Ancora negli anni più rigogliosi della mia gioventù, ancora nel pieno godimento di forze non ancora fiaccate, e di esperienze pagate a caro prezzo, me ne sto qui in silenzio, a considerare il percorso della mia vita, che ho scelto io o per cui sono stato condotto. Da dietro tutti gli intrichi di casi apparentemente fortuiti fa capolino una mano invisibile, che forse pende su qualcuno di noi e lo guida occultamente".

per spiegare e capire quanto altrimenti ci resterebbe incomprensibile” (*ivi*, 3) e dunque “le trame” sono “un modo utile e necessario per organizzare e interpretare il mondo” (*ivi*, VIII-IX) la teoria del complotto, che come dimostra il *Genius* ebbe altresì risvolti letterari, risponde a un bisogno antropologico e psicologico dell’individuo di reagire alla complessità del reale e, nel nostro caso, di comprendere le grandi trasformazioni in atto nel Settecento, vasti e complessi processi di cambiamento storico-politico difficilmente spiegabili per la mentalità comune (Pfahl-Traugher, 2002, 38): da ciò deriva anche il grande successo dell’opera di Grosse, ovvero la sua capacità di inserirsi appieno nell’orizzonte di attesa dei lettori settecenteschi.

Tuttavia, paradossalmente, nel romanzo di Grosse il tentativo di razionalizzazione, l’esigenza di Carlos di interpretare gli avvenimenti della sua vita attraverso il paradigma del complotto finiscono ben presto per condurlo sull’orlo della paranoia e quasi della follia. Come si capisce nel corso della lettura, ciò che spinge il protagonista lontano dalla realtà – e, in fondo, da se stesso – è il suo ‘nevrotico’ bisogno di ricavare una trama dagli eventi della propria esistenza. Le immagini della sua fervida fantasia si sovrappongono costantemente all’oggettività dei fatti, privandolo della calma necessaria a soppesare la reale portata degli avvenimenti. Se la scrittura delle memorie di Carlos, su cui si basa il romanzo, nasce dall’esigenza di dare un senso alle proprie esperienze, tale pretesa si risolve in un fallimento. La narrazione appare il risultato di una vera e propria psicosi che toglie al giovane la lucidità per soppesare con giusto discernimento il significato dei passaggi essenziali della sua vita, interpretati unicamente in base al modello cospirativo.

Laddove il tema privilegiato del *Gothic Novel* è quello del terrore dinnanzi a una minaccia che incombe costantemente sul singolo (Neumann, 1987, 49), nel romanzo di Carl Grosse la società segreta assume il ruolo di un destino imperscrutabile che grava sull’esistenza del protagonista. Carlos, a cui è affidata la narrazione (non a caso in prima persona), descrive spesso la sensazione di essere rapiti, trascinati, spinti via da una forza irresistibile, invisibile e impersonale: “zu schwach [...] widerstehen zu können, überlasse ich mich ohne Bekümmerniß

einer Fluth, welche eine höhere Hand beschränkt und fortleitet“ (Grosse, 1984, 7)<sup>5</sup>.

A questo riguardo, può essere utile osservare che uso faccia Grosse nel romanzo della categoria estetica settecentesca del sublime, cui l'autore, anni prima, aveva dedicato un saggio erudito dal titolo *Über das Erhabene* (Sul sublime - 1784). Nel *Genius* i rituali iniziatici della società segreta in cui il giovane Carlos è coinvolto si svolgono in sotterranei e caverne, in boschi e alture montane, scenari descritti dall'autore mediante gli stessi *topoi* sfruttati dal romanzo gotico. Nell'opera di Grosse tale ambientazione 'sublime' sta a sottolineare il carattere anti-sociale della cospirazione massonica, che ha sede in luoghi 'altri', marginali, eppure estremamente vicini, paralleli a quelli della società civile<sup>6</sup>. La discesa negli inferi di questa zona 'liminale' è spesso raffigurata come un vero e proprio percorso iniziatico attraverso pertugi e oscure profondità che priva il neofita del controllo delle proprie percezioni, provocando altresì un allentamento degli usuali nessi categoriali dell'intelletto.

Nello scritto *Über das Erhabene* Grosse aveva del resto associato il sentimento del sublime all'*horror vacui* provocato dalla perdita delle coordinate spaziali e dall'allargamento dei confini percettivi. Questo suscita nel soggetto sentimenti di paura che intensificano l'attività dell'immaginazione entro uno spazio interiore in cui si generano immagini mentali difensive. Se 'sublime' è più volte definita nel *Genius* l'ideologia moderna, progressista e cosmopolitica dell'associazione segreta, una grandezza, una novità davanti alla quale il protagonista si sente atterrito, smarrito e disorientato, 'sublime', al contempo, è anche l'atteggiamento solipsistico e volto alla (auto)conservazione di Carlos. Del resto, la studiosa francese Baldine Saint Girons osserva che nell'esperienza del sublime "il momento in cui il soggetto si

---

<sup>5</sup> "Troppo debole per oppormi, mi lascio andare al flusso della corrente, che una mano superiore spinge e guida".

<sup>6</sup> Le Tellier osserva in proposito: "The characters of *Der Genius* [...] are depicted in a landscape of labyrinthine turnings and restless inconsistencies in which all their dreams and fears are echoed and multiplied. Surfaces that seem solid or impenetrable cover strange worlds of hidden depths. In exploring the relationship of his characters of these secret worlds, Grosse [...] created a new fictional landscape of the unknown". Le Tellier, 1982, 229.

sente ghermito e smarrito, afferrato e atterrato è anche il momento in cui il soggetto acquisisce la più acuta coscienza di se stesso" (Saint-Girons, 2006, 18). Alla paura destata dal contatto con gli emissari dell'organizzazione Carlos *reagisce* sempre con l'intensificazione della propria soggettività, che non gli permette di guardare obiettivamente alla realtà delle cose, lo induce a trarre conclusioni affrettate circa i propositi dei membri della setta, cui attribuisce tratti del tutto negativi – laddove il meccanismo antropologico con cui Grosse giustifica il sentimento del sublime spiega, a ben vedere, anche il funzionamento delle teorie del complotto. L'atteggiamento nevrotico e difensivo dettato dal timore nei confronti dell'incommensurabilità cui è richiamato dalla società segreta spinge allora il protagonista a elaborare il piano risolutivo "die Unbekannten aufzusuchen und sich an ihnen zu rächen" (Grosse, 1984).<sup>7</sup> Del resto, fin dall'inizio del romanzo, Carlos ammette di essersi accinto a scrivere le sue memorie con l'obiettivo di *vendicarsi* dell'associazione, ripromettendosi di parlare all'opinione pubblica per metterla in guardia nei confronti delle macchinazioni dei suoi «nemici»: "Uebrigens unbekümmert über das Schicksal dieser Blätter, welche mein Tod der Nachwelt erst ausliefern wird, will ich nur diese einzige Rache gegen meine Feinde erlauben [...]" (Grosse, 1984, 8)<sup>8</sup>. In questo senso, è significativo che il romanzo culmini nell'assassinio di Don Bernardo, il presunto capo della setta, colpevole di aver insidiato la compagna di Carlos Adelaide, e dunque sfoci nella 'sublime' ed esemplare vendetta del protagonista in una scena dai tratti di inaudita violenza:

Die Verzweiflung riß mich aus der Ohnmacht heraus, in welche die Wuth mich versetzte. Ich lehnte mich hinter dem Schirme hervor, spannte den Hahn an der Flinte, legte an, eine einzige Kugel sollte beyden ein Ende machen. [...] Das Geräusch machte Don Bernharden, der mein Weib schon nun mit beyden Armen umschlungen hatte, seitwärts zurückzufahren. Erstarrt wandte er den Hals. Aber nicht mehr als einen Moment hatte er Zeit, sich zu

---

<sup>7</sup> "a cercare questi sconosciuti per vendicarsi di loro".

<sup>8</sup> "Disinteressato al destino di queste pagine, che la mia morte consegnerà alla posterità, voglio concedermi solo questa unica vendetta contro i miei nemici".

besinnen. [...] Er stürzte mit zerschmettertem Gehirne auf seine Geliebte nieder (*ivi*, 619)<sup>9</sup>.

Come accennato all'inizio, Umberto Eco si è occupato della "retorica" performativa e dell'"ideologia" che starebbero alla base del "romanzo popolare". Questo, non di rado, presenta la figura del "superuomo di massa", per cui a determinati "artifici narrativi" e "strategie stilistiche" si legano particolari "universi ideologici" (Eco, 1978, VII). Come nei romanzi presi in considerazione da Eco, anche il *Genius* di Grosse, che, a ben vedere, non si discosta dal coro della retorica reazionaria e anti-massonica di fine Settecento<sup>10</sup>, mette in scena "una lotta del bene contro il male" che si risolve, alla fine, "in favore del bene, il bene rimanendo definito nei termini della moralità, dei valori, dell'ideologia corrente" (*ivi*, 13), che nel nostro caso è costituita da quella dell'ancien régime. Al termine della vicenda, nel romanzo popolare, la risoluzione della crisi è allora significativamente affidata all'eroe carismatico, alla figura del giustiziere e del vendicatore, che incarna i valori messi in dubbio dalle forze maligne e che punisce i malvagi, dimostrando di possedere "un potere che il lettore non ha" (*ivi*, 14), facendosi quindi "portatore

---

<sup>9</sup> "La disperazione mi fece riprendere dalla paralisi in cui la rabbia mi aveva gettato. Mi sono messo dietro il paravento, ho abbassato il grilletto e armato il fucile, ho caricato un solo proiettile per liquidare entrambi. [...] All'udire il rumore, Don Bernardo, che aveva già abbracciato mia moglie con entrambe le braccia, si fece indietro. Impietrito, ha voltato la testa. Ma non ha avuto più di un secondo per realizzare. [...] Si è schiantato sulla sua amante con il cervello sfracellato".

<sup>10</sup> Non è un caso se alla dottrina libertaria e progressista difesa dall'associazione segreta Carlos opponga i principi della critica conservatrice, monarchica e contro-rivoluzionaria, la quale, al termine del Settecento, aveva altresì condotto la campagna mediatica contro gli Illuminati di Baviera e a favore del Vecchio Regime: "Der Monarch entstand, wie du mir sagst, aus unserer Ahnen freywilliger Unterwerfung. Sie übertrugen ihre angebohrne Rechte zur Ausübung für sie und auch zu seinem Gebrauche. Wer aber gab euch die Vollmacht, ihn an diese Rechte wieder zu mahnen? Wer bürgt euch für die Wahrheit eurer Gefühle, für die Billigkeit eurer Urtheile?" (Grosse, 1984, 117). "Il monarca è nato, come dici tu, dalla libera sottomissione dei nostri antenati. Cedettero a lui l'uso dei loro diritti naturali. Chi vi da dunque il diritto di rivendicare presso di lui questi diritti? Chi garantisce per la veridicità dei vostri sentimenti e la giustezza dei vostri giudizi?".

di una soluzione autoritaria (paternalistica, auto garantita e auto fondata)" (*ivi*, 83).

Nel *Genius* Grosse sembra porre l'estetica del sublime al servizio della retorica della conservazione. Il romanzo tende a risvegliare emozioni e paure inconscie circa le società segrete quali promotrici di disordine sociale, per spingere chi legge a una *reazione* dello spirito, suscitando in lui energie istintuali grazie dell'identificazione con l'atto eroico e 'sublime' della vendetta del protagonista, il quale, al termine, giunge a uccidere il capo dell'associazione massonica: decisamente un sogno compensativo per un'intera generazione di lettori.

## II

Negli anni che seguirono la pubblicazione del romanzo di Grosse la retorica del complotto divenne sempre più uno dei capisaldi della restaurazione. Lo schema riduzionistico della cospirazione ha un evidente carattere performativo: offrendo – come ha osservato Rogalla von Bieberstein (1989, 87) – una "pericolosa funzione d'orientamento" in momenti storici di crisi, esso consente di individuare un *nemico* ben preciso<sup>11</sup>, non astratto, non un 'generale spirito dei tempi', ma reale e concreto che, affinché si ristabilisca l'armonia e sia garantita la sicurezza della comunità che si sente attaccata, deve essere 'demonizzato', sconfitto e annientato attraverso misure repressive e di polizia. In particolare, nei primi decenni dell'Ottocento la Santa Alleanza fece del modello complottistico il fondamento della propria propaganda ideologica,

---

<sup>11</sup> Carl Schmitt osserva che la primaria "specificità distinzione politica alla quale è possibile ricondurre le azioni e i motivi politici, è la distinzione di *amico* (*Freund*) e *nemico* (*Feind*)" (Schmitt, 2009, 108). L'unità politica e statale di una comunità si basa spesso su un momento antagonistico, sulla possibilità per la collettività di individuare un nemico comune da screditare e abbattere, affinché si possa poi *intervenire* per ristabilire tranquillità, sicurezza e ordine. In tal senso, scrive ancora Carl Schmitt, "l'alterità" del nemico significa "la negazione del proprio modo di esistere e perciò sia necessario difendersi e combattere, per preservare il proprio peculiare stile di vita" (*ivi*, 109). L'idea del pericolo di una cospirazione crea insomma tra gli attori sociali un sentimento di appartenenza al gruppo, poiché permette di tracciare confini nei confronti dell'esterno e delle presunte forze nemiche assedianti.

creando lo spauracchio del *mostro* massone, Illuminato e giacobino, da reprimere con ogni mezzo necessario.

Sembra che tra gli entusiasti ammiratori del *Genius* di Grosse, tradotto in inglese da Peter Will nel 1797 con il titolo di *Horrid Mysteries* – oltre a Jane Austen, che lo cita nel sesto capitolo di *Northanger Abbey* tra i *must* del genere gotico (Austen, 2014, 108) –, ci fosse anche Percy Bysshe Shelley. In *Nightmare Abbey* di Thomas Love Peacock il protagonista Scythrop, in cui la critica ha individuato tratti dell'amico Shelley (Yarker, 1974, XIV),

slept with *Horrid Mysteries* under his pillow, and dreamed of venerable eleutherarchs and ghastly confederates holding midnight conventions in subterranean caves. He passed whole mornings in his study, immersed in gloomy reverie, stalking about the room in his nightcap, which he pulled over his eyes like a cowl, and folding his striped calico dressing-gown about him like the mantle of a conspirator (Peacock, 1974, 149).

Se la ricostruzione di Peacock è attendibile, risulta qui interessante notare come Percy Shelley, ribaltando la posizione di Grosse espressa nel *Genius*, decida di vestire i panni del «cospiratore» Illuminato. In *Nightmare Abbey* Scythrop ha addirittura costruito nella torre del maniero in cui vive una serie di passaggi segreti che, proprio come nel romanzo di Grosse, rimandano a quelli frequentati al tempo (almeno nell'immaginazione popolare) dagli Illuminati. In questi tunnel sotterranei decide di nascondersi dalle autorità a causa delle dottrine libertarie professate e di dare rifugio a Stella, ovvero Mary Shelley, anch'essa in fuga "from an atrocious persecution" (*ivi*, 212). Come è evidente nel romanzo di Peacock, ciò che spinse Percy Shelley alla lettura del *Genius*<sup>12</sup> sembra essere

---

<sup>12</sup> In *Nightmare Abbey* sono presenti altri espliciti rimandi a *Der Genius* di Grosse, il cui modello diventa per il protagonista un vero e proprio punto di riferimento esistenziale (o meglio, una fissazione), come quando Scythrop propone a Marionetta, la sua prima fidanzata: "'Do as Rosalia does with Carlos, divine Marionetta. Let us each open a vein in the other's arm, mix our blood in a bowl, and drink it as a sacrament of love. Then we shall see visions of transcendental illumination, and soar on the wings of ideas into the space of pure intelligence'. Marionetta could not reply; she had not so strong a stomach as Rosalia, and turned sick at the proposition" (Peacock, 1974, 157).

stata una smodata curiosità per il tema delle società segrete e, in particolare, per le vicende degli Illuminati:

He now became troubled with the passion for reforming the world. He built many castles in the air, and peopled them with secret tribunals, and bands of Illuminati, who were always the imaginary instruments of his projected regeneration of the human species. As he intended to institute a perfect republic, he invested himself with absolute sovereignty over these mystical dispensers of liberty (*ivi*, 149).

Stando al ritratto di Peacock, pare che l'ammirazione del poeta per gli Illuminati tedeschi fosse condiviso anche da Mary Shelley, nel romanzo raffigurata in Stella, di cui l'autore offre il seguente profilo caratteriale e intellettuale:

Stella, in her conversations with Scythrop displayed a highly cultivated and energetic mind, full of impassioned schemes of liberty, and impatience of masculine usurpation. She had a lively sense of all the oppressions that are done under the sun [...]. She was intimately conversant with the German language and literature; and Scythrop listened with delight to her repetitions of her favorite passages from Schiller and Goethe, and to her encomiums on the sublime Spartacus Weishaupt, the immortal founder of the sect of the Illuminati (*ivi*, 214).

L'interesse dei coniugi Shelley per la storia degli Illuminati e per le teorie del complotto sul loro conto traspare anche da un'altra circostanza. Thomas Jefferson Hogg racconta che Percy Shelley a Oxford leggeva i *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* del gesuita francese Augustin Barruel – nella traduzione inglese di Robert Clifford del 1799 –, “swallowing with eager credulity the fictions and exaggerations of that readily believing, or readily inventing author” (Hogg, 1906, 379; si veda anche Peck, 1921). Anche Mary, l'11 ottobre 1814, annotava nel suo *Journal* che nel corso del viaggio nell'Europa continentale il marito fosse solito leggere ad alta voce il terzo tomo dell'opera di Barruel, completamente dedicato al sistema latomistico e ai rituali degli Illuminati tedeschi: «Shelley reads the *History of the Illuminati*, out

of Bar[r]uel, to us» (Shelley, 1947, 19); mentre nel febbraio 1812, in una lettera indirizzata a Elizabeth Hitchener, lo stesso Shelley scriveva: “Did you ever read the Abbé Barruel’s *Memoirs of Jacobinism*? Although it is half filled with the vilest and most unsupported falsehood, it is a book worth reading. To you who know how to distinguish truth, I recommend it” (Shelley, 1965, VIII, 284).

Certamente il lettore che si avvicinava al tema delle società segrete attraverso la ricostruzione del gesuita doveva essere in grado di distinguere il «vero» dal «falso». Agli inizi dell’Ottocento, il massimo esempio di retorica anti-illuminata e anti-massonica era effettivamente rappresentato dalle *Memorie* di Barruel, edite in cinque volumi tra il 1797 e il 1799, il primo compiuto tentativo di dare una forma sistematica e, non da ultimo, ‘narrativa’ alle teorie del complotto ordito dagli Illuminati tedeschi. Se come abbiamo detto, il ‘mitologema’ della cospirazione massonica nacque dal bisogno di ridurre la complessità, e cioè dalla necessità di individuare gli attori ‘fisici’ e reali per i mutamenti sociali sovrapersonali di grande portata che ebbero luogo nel corso del Settecento, nei *Mémoires* di Barruel, compiutamente, lo spirito dei tempi, caratterizzato dall’affermazione dell’Illuminismo e dallo scoppio della Rivoluzione francese, assumeva una fisionomia precisa, ripugnante, *mostruosa*, quella di Adam Weishaupt e degli Illuminati. Riprendendo una metafora assai sfruttata dalla propaganda contro-rivoluzionaria, a proposito dell’associazione segreta tedesca Barruel usava spesso l’immagine del *mostro*. Nell’introduzione, ad esempio, il gesuita parlava della “monstrous nature of the Sect” (Barruel, 1799, XII), che aveva per guida Weishaupt, a sua volta, “a monster of impiety and of wickedness” (*ivi*, 142): un’immagine, questa, che sembra aver oltremodo stimolato l’immaginazione dei coniugi Shelley, come dimostra la scrittura del *Frankenstein*.

Del resto, nell’introduzione all’edizione del 1831 Mary Shelley evidenziava il carattere ‘composito’ del suo romanzo giovanile, che non era nato dal nulla, bensì da un caos di materiali eterogenei, da cui l’autrice aveva saputo poi trarre lo spirito, il plot della narrazione:

Every thing must have a beginning, to speak in Sanchean phrase; and that beginning must be linked to something that went before. [...] Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself. [...] Invention consists in the capacity of seizing on the capabilities of a subject: and in the power of moulding and fashioning ideas suggested to it (M. Shelley, 1998, 195).

Leggendo tra le righe di questa affermazione programmatica, è possibile dimostrare che la scrittrice non solo utilizzò le opere di Barruel e di Grosse come una sorta di 'sottotesti' per il suo romanzo<sup>13</sup>, ma propose anche una 'rilettura' critica delle loro posizioni circa i motivi del complotto e della vendetta.

Che il romanzo di Mary Shelley offra una rilettura delle teorie cospirazioniste di Barruel e Grosse, lo dimostra già il fatto che nel *Frankenstein* il 'mostro' sia in realtà buono<sup>14</sup>, e questo con buona pace di Victor Frankenstein, che sogna – come si sa, inutilmente – di vendicarsi della creatura. Andando più a fondo si potrebbe addirittura provare che il romanzo della Shelley, proprio attraverso la voce del mostro, si faccia *medium* della proposta antropologica e politica degli Illuminati, relativizzando al contempo il discorso complottistico che traspare invece dalle parole 'rancorose' e 'partigiane' dello scienziato.

L'Ordine paramassonico degli Illuminati aveva come obiettivo la nascita dell'"uomo nuovo" nel segno della *Aufklärung*, il quale entrava in loggia per *ricevere la luce* e, mediante il percorso iniziatico, una inedita consapevolezza di se stesso e del proprio ruolo nel mondo. La loggia, o meglio ciò che per gli Illuminati era la 'chiesa minervale' si presentava come una sorta di laboratorio,

---

<sup>13</sup> Sul riferimento all'opera di Barruel e al motivo degli Illuminati presente nel romanzo di Mary Shelley cfr. Sterrenburg, 1979; Blaicher, 1994, 75-77; Straub, 1994; Paolucci 2014 e 2016.

<sup>14</sup> Laura Caretti ha osservato in proposito: "È questa la dimensione più inedita per chi legge *Frankenstein* per la prima volta, e scopre che l'essere di cui conosceva la mostruosità e i delitti non mugola in modo bestiale ma parla, discute, racconta in prima persona la sua storia, chiede non di essere 'visto' con orrore ma di essere 'ascoltato' e amato" (Caretti, 1982, 11).

uno spazio eterotopico e liminale che offriva la possibilità di una rigenerazione interiore, una perdita di sovrastrutture intellettuali che doveva spingere il neofita (attraverso letture erudite e discussioni sugli argomenti più vari) al continuo miglioramento di sé, e renderlo altresì consapevole delle contraddizioni (politiche, economiche, sociali) della società civile al fine di riformarla gradualmente (Paolucci 2016).

A ben vedere, anche nel romanzo di Shelley la libertà concessa dallo spazio 'libero' della foresta di Ingolstadt – a Ingolstadt in Baviera fu fondata la società degli Illuminati e nel bosco adiacente alla cittadina si svolgevano effettivamente le iniziazioni dei membri – permette al mostro di 'estraniarsi' dal clamore della vita organizzata, mentre la sua innocenza e 'ingenuità' gli consentono di impegnarsi a fondo nel proprio perfezionamento interiore, non da ultimo mediante la pratica della lettura e della riflessione critica su quanto letto. Come si sa, nel romanzo della Shelley, grazie a tale isolamento dal clamore del mondo, la 'creazione' di Victor Frankenstein acquisisce una sua dignità morale e una notevole intelligenza. Sulla scorta delle virtù gradualmente acquisite, il mostro si rende conto della "barbarity of man" (Shelley, 1998, 84). Diventa consapevole "of the division of property, of immense wealth and squalid poverty; or rank, descent, and noble blood" (*ivi*, 96) e sogna addirittura di poter contribuire a mettere fine alle ingiustizie vissute dai suoi vicini: "I thought (foolish wretch!) that it might be in my power to restore happiness to these deserving people" (*ivi*, 91).

Come è noto, nel romanzo della Shelley i sogni di armonia e benevolenza della creatura si infrangono ben presto di fronte alla reazione di una società che reprime le sue istanze, determinando la catastrofe e causando indirettamente l'opera di distruzione cui si lascia andare il 'mostro', il quale, in realtà, si dimostra tale soltanto a seguito dell'esclusione di cui è vittima. È questa, in fin dei conti, la consapevolezza straniante che veicola il racconto in prima persona dell'essere, che Michael Gassenmeier ha definito significativamente "l'apologia del mostro" (Gassenmeier, 1994, 32), la quale penetra attraverso la voce dominante nel romanzo, quella dello scienziato, che invece fa sua la retorica anti-massonica e anti-giacobina di primo Ottocento. Se – come ha osservato

Gassenmeier – Mary Shelley intuisce il “Wirkungspotential für die kalkulierte Desorientierung des Lesers” (*ibidem*)<sup>15</sup> dalla narrazione dell’essere, per mezzo di questa chi legge è chiamato a riflettere criticamente sulle diverse prospettive che si fronteggiano nel romanzo, quella di Victor Frankenstein e quella della creatura. Laddove quest’ultima, nonostante la sua mostruosità (o forse proprio in virtù di questa) parla dapprima la lingua della ragione e della filosofia, nei confronti del mostro Frankenstein si rivolge sempre e solo con il linguaggio guerrafondaio e vendicativo della reazione<sup>16</sup>. Le parole rancorose dello scienziato nei confronti della creatura non possono non rimandare alla retorica anti-illuminata che gli Shelley potevano ritrovare contemporaneamente nelle opere di Grosse e di Barruel:

My abhorrence of this fiend cannot be conceived. When I thought of him, I gnashed my teeth, my eyes became inflamed, and I ardently wished to extinguish that life which I had so thoughtlessly bestowed. When I reflected on his crimes and malice, my hatred and revenge burst all bounds of moderation (M. Shelley, 1998, 71).

Le ripetute invettive con cui Frankenstein si riferisce al ‘mostro’ sembrano attingere i loro argomenti dalla polemica anti-massonica articolata sia da Grosse sia da Barruel: nel romanzo della Shelley lo scienziato definisce la sua creatura, ovvero il suo ‘nemico’, con gli epiteti di “daemon” (*ivi*, 14), “demoniacal corpse”, “wretch” (*ivi*, 40), “dreaded spectre”, “monster” (*ivi*, 43), “devil”, “abhorred monster” (*ivi*, 77). In preda alla rabbia, sentendosi dentro “a hell [...], which nothing could extinguish” (*ivi*, 68), senza aver prima riflettuto e ascoltato le sue ragioni, Victor sogna di *vendicarsi* degli omicidi commessi dal mostro – allo stesso modo del protagonista del *Genius* di Grosse – con inaudita violenza:

“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

---

<sup>15</sup> “potenziale euristico del disorientamento prodotto sul lettore”.

<sup>16</sup> Pamela Clemit nota come la Shelley adotti, soprattutto nei discorsi di Victor Frankenstein con i quali si rivolge al mostro, “images of monstrosity drawn from anti-Jacobin propaganda” (Clemit, 2003, 34).

which I so negligently bestowed". My rage was without bounds; I sprang on him, impelled by all the feelings which can arm one being against the existence of another (*ivi*, 77).

Al desiderio di vendetta di Victor l'autrice contrappone specularmente nel romanzo quello altrettanto forte dell'essere, che tuttavia appare il risultato dell'"oppressive sense of the injustice and ingratitude" provato e, in fondo, dell'incapacità dello scienziato di ascoltare le sue più intime e del tutto umane aspirazioni, ovvero il suo bisogno di condivisione amorosa nella richiesta di una compagna: "I intended to reason. This passion is detrimental to me; for you do not reflect that you are the cause of its excess" (*ivi*, 119). Nella nota dal titolo *On "Frankenstein"*, redatta nel 1832, Percy Bysshe Shelley individuava proprio in questa consapevolezza – che sfugge a Frankenstein ma non al lettore – «la morale» del romanzo, per cui la catastrofe della quale si fa artefice il mostro non è attribuibile al suo carattere, essenzialmente buono, ma al trattamento repressivo subito dalla società circostante:

Nor are the crimes and malevolence of the single Being, though indeed withering and tremendous, the offspring of any unaccountable propensity to evil, but flow irresistibly from certain causes fully adequate to their production. They are the children, as it were, of Necessity and Human Nature. In this the direct moral of the book consists; and it is perhaps the most important, and of the most universal application, of any moral that can be enforced by example. Treat a person ill, and he will become wicked. Requite affection with scorn; – let one being be selected, for whatever cause, as the refuse of his kind – divide him, a social being, from society, and you impose upon him the irresistible obligations – malevolence and selfishness. It is thus that, too often in society, those who are best qualified to be its benefactors and its ornaments are branded by some accident with scorn, and changed, by neglect and solitude of heart, into a scourge and a curse (P.B. Shelley, 1993, 283).

La "miopia" che affligge Victor nel romanzo della Shelley sembra stare per quella che, a un livello superiore, coinvolgeva buona parte della società europea nel periodo post-rivoluzionario, come dimostra la fortuna delle teorie del complotto. All'epoca queste

rappresentavano una facile scorciatoia per evitare di confrontarsi con le vere cause delle trasformazioni in atto, come pure con le ingiustizie sociali che le determinavano, come era stato nel caso della Rivoluzione francese e come sarebbe stato, di lì a poco, per i moti liberali ottocenteschi. In tal senso l'obiettivo del *Frankenstein* pare essere quello di gettare luce su queste contraddizioni, per rendere il lettore consapevole delle disfunzioni della società di primo Ottocento.

Nelle immagini dipinte icasticamente da Grosse da una parte e Mary Shelley dall'altra si possono allora individuare riferimenti all'infiammato dibattito politico che in Europa, tra Sette e Ottocento, opponeva liberali e conservatori in base a concezioni antropologiche radicalmente divergenti. I discorsi 'partigiani' di Carlos e Victor Frankenstein, nei quali è la retorica della paura e della vendetta a prevalere, giustificano l'idea di Thomas Hobbes dello stato di natura inteso quale una condizione di guerra permanente di tutti contro tutti, una concezione che è alla base del monopolio patriarcale dell'assolutismo sui propri sudditi. In base a tale principio il singolo è chiamato a delegare le sue libertà allo Stato affinché questo garantisca la sua sicurezza contro nemici interni e esterni: su questo assunto si basava l'efficacia politica della teoria del complotto ai tempi della Santa Alleanza (ma anche oggi). A leggere bene, la Shelley evidenzia nel romanzo la perversità di tale meccanismo, 'illuminando' il lettore, esortandolo a riflettere sulla possibilità di un'immagine *altra* dell'uomo, o meglio di una umanità finalmente liberata ed emancipata dalle strutture tradizionali, una umanità capace di autogovernarsi grazie all'uso virtuoso della ragione all'interno di una società che promuove il libero e pacifico sviluppo di tutte le energie e capacità individuali: "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" (*ivi*, 120)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Come Mary Shelley fa nel racconto in prima persona del mostro, Adam Weishaupt nella *Anrede an die neu aufzunehmenden Illuminatos dirigentes* – un testo interno destinato ai dirigenti dell'Ordine degli Illuminati – aveva delineato l'immagine rousseauiana di un nuovo tipo antropologico, emancipato dalle autorità, che non ha bisogno di una tutela esterna e che anzi

La differente impostazione ideologica che traspare dai racconti si riverbera altresì nella distanza tra la *Wirkungsästhetik*, la finalità performativa del *Genius* di Grosse e il romanzo di Mary Shelley. Laddove, dal punto di vista dei contenuti, Grosse sfrutta acriticamente i cliché dell'epoca sulle società segrete diffusi dalla pubblicistica reazionaria, mentre, dal punto di vista estetico, si serve del sentimento della paura per accendere l'interesse narrativo del pubblico, al contrario la Shelley, grazie all'alternarsi delle diverse voci nel romanzo, spinge a prendere le distanze dalla narrazione, stimolando in chi legge, al contrario, una riflessione critica, come pure sentimenti positivi di immedesimazione e condivisione<sup>18</sup>.

---

può crescere e svilupparsi soltanto se libero di autogovernarsi e coltivare il proprio sé in modo armonico, esplicando le sue intime forze vitali. Barruel – letto in inglese dai coniugi Shelley – riporta così le idee di Weishaupt: “What strange blindness can have induced men to imagine that human nature was always to be governed as it has hitherto been. Where shall we find a man acquainted with all the resources of nature? Who dare prescribe limits, and say *thus shalt thou proceed, and no farther*, to that nature, whose law is unity in the variegated infinite? Whence shall issue the command, that it shall always run the fame course, and for ever renew it again --- Where is the being who has condemned men, the best, the wisest, and the most enlightened of men, to perpetual slavery? *Why should human nature be bereft of its most perfect attribute, that of governing itself? Why are those persons to be always led who are capable of conducting themselves? Is it then impossible for mankind or at least the greater part, to come to their majority?* If one be enabled to do it why should not another; show to one person what you have taught another; teach him the grand art of mastering his passions and regulating his desires; teach him, that from his earliest youth he stands in need of others; that he must abstain from giving offence if he wishes not to be offended; that he must be beneficent if he wishes to receive favours. Let him be patient, indulgent, wise, and benevolent. Let these virtues be made easy to him by principles, experience, and examples; and you will soon see whether he needs another to conduct him?” (Barruel, 1799, 112).

<sup>18</sup> Laddove la critica più recente ha dimostrato come la scrittura del *Frankenstein* sia da attribuirsi a un lavoro comune dei coniugi Shelley (Cfr. M. Shelley, 2009), è utile osservare come nel saggio *A Defense of Poetry* (1821) Percy Bysshe Shelley evidenziasse la capacità della letteratura di ampliare l'orizzonte mentale del fruitore, di *espandere* la sua sensibilità, fino ad aprirlo alla compassione nei confronti degli altri, risvegliando la legge morale iscritta nel profondo della coscienza: “it awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes

Che l'opera della Shelley si riprometta soprattutto di disinnescare l'automatismo istintuale della vendetta, lo dimostra il fatto che, a differenza del *Genius*, il desiderio di vendicarsi di Victor Frankenstein alla fine del romanzo non trovi soddisfazione. A questo proposito è indicativa la circostanza che al termine del racconto la creatura si faccia sempre più sfuggente e riesca a scampare dall'inseguimento dello scienziato, trasformandosi quasi in uno spettro, in uno spirito immateriale, quello della libertà e del progresso forse, ovvero quello stesso spirito che la letteratura di Mary Shelley si propone di promuovere e che del resto è impossibile arrestare: "[...] who could attempt to pursue him? It is impossible; one might as well try to overtake the winds, or confine a mountainstream with a straw" (*ivi*, 58).

---

familiar objects be as if they were not familiar [...]. The great secret of morals is love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause. Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight, which have the power of attracting and assimilating to their own nature all other thoughts, and which form new intervals and interstices whose void for ever craves fresh food. Poetry strengthens that faculty which is the organ of the moral nature of man, in the same manner as exercise strengthens a limb" (P.B. Shelley, 1965, VII, 118). A questo riguardo è significativa la reazione di un recensore del *Frankenstein* sul "Knight's Quarterly Magazine" del 1824: "For my own part, I confess that my interest in the book is entirely on the side of the monster. His eloquence and persuasion, of which Frankenstein complains, are so because they are truth. The justice is indisputably on his side, and his sufferings are, to me, touching to the last degree [...]. The poor monster always [...] touched me to the heart" (An., *The Anniversary*, 198).

*Bibliografia*

- Abbott S., *Fictions of Freemasonry. Freemasonry and the German Novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1992;
- Anonimo, *The Anniversary*, in *Knight's Quarterly Magazine*, 3, 1824, pp. 178-238;
- Austen J., *Northanger Abbey: An Annotated Edition*, edited by Susan J. Wolfson, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2014;
- Barruel A., *Memoirs Illustrating the History of Jacobinism, Part III / Volume III: The Antisocial Conspiracy*, trad. ingl. di Robert Clifford, New York, Isaac Collins, 1799;
- Brooks P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995;
- Caretti L., *Introduzione*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Milano, A. Mondadori, 1982, pp. 5-22;
- Clemit P., "Frankenstein", "Matilda", and the Legacies of Godwin and Wollstoncraft, in E. Schor (edited by), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 26-43.
- Eco U., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978;
- Epstein K., *Die Ursprünge des Konservatismus in Deutschland*, Frankfurt a.M.-Berlin, Ullstein, 1973;
- Fäy B., *La Franc-maçonnerie et la révolution intellectuelle du XVIIIe siècle*, Paris, Editions de Cluny, 1935.
- Freschi M., *L'utopia nel Settecento tedesco* (1974), Liguori, Napoli 2004;
- Gassenmeier M., *Erzählstruktur, Wertambivalenz und Diskursvielfalt in Mary Shelley's "Frankenstein"*, in G. Blaicher (Hg.), *Mary Shelley's "Frankenstein": Text, Kontext, Wirkung: Vorträge des Frankenstein-Symposium in Ingolstadt (Juni 1993)*, Essen, Die Blaue Eule, 1994, pp. 67-80;
- Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975;
- Grosse C., *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C\* von G\*\* (1791-1795)*, ora Frankfurt a.M., Zweitausendeins, 1984;
- Grosse C., *Über das Erhabene* (1788), Hg. C. Zelle, St. Ingbert Röhrig Verlag, 1997;

- Hogg T. J., *The Life of Percy Bysshe Shelley*, London-New York, G. Routledge & sons-E. P. Dutton & Co, 1933;
- Koselleck R., *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992;
- Le Tellier R. I., *Kindred Spirits: Interrelation and Affinities between the Romantic Novels of England and Germany (1790-1820), with Special Reference to the Work of Carl Grosse (1768-1847) Forgotten Gothic Novelist and Theorist of the Sublime*, Salzburg, Diss., 1982;
- Neumann M., "Die Macht über das Schicksal. Zum Geheimbundroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts", in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres Gesellschaft*, 28, 1987, pp. 49-84;
- Nicolai-Haas R., *Die Anfänge des deutschen Geheimbundromans*, in P. Ch. Ludz (Hg.), *Geheime Gesellschaften*, Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung Band V/1, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1979, pp. 267-292;
- Paolucci G., *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit*, Roma, Studi Germanici, 2014;
- Paolucci G., *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati*, Acireale-Roma, Bonanno, 2016;
- Peacock T. L., *Headlong Hall and Nightmare Abbey*, Dent, London 1974;
- Peck W. E., "Shelley and the Abbe Barruel", in *Publications of the Modern Language Association of America*, 36, 1921, pp. 347-353;
- Pellis V., *Masnadieri, monaci e fantasmi. L'immaginario letterario tedesco in Inghilterra tra Settecento e Ottocento*, Ospedaletto (PI), Pacini, 2012;
- Pfahl-Traugher A., "Bausteine" zu einer Theorie über "Verschwörungstheorien": Definitionen, Erscheinungsformen, Funktionen und Ursachen, in H. Reinalter (Hg.), *Verschwörungstheorien. Theorien - Geschichte - Wirkung*, Innsbruck-Wien-München-Bozen, Studien Verlag, 2002, pp. 30-44;
- Roberts J. M., *The Mythology of Secret Societies*, London, Secker & Warburg, 1972;
- Rogalla von Bieberstein J., *Die These von der freimaurerischen*

- Verschwörung*, in H. Reinalter (Hg.), *Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa* (1983), ora Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989;
- Saint-Girons B., *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006;
- Schmitt C., *Il concetto di politico*, in Id., *Le categorie del politico*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 101-166;
- Schneider F.J., *Die Freimaurerei und ihr Einfluss auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Geschichte der Romantik*, Prag, Taussig & Taussig, 1909;
- Shelley M., *Frankenstein, or the Modern Prometheus. The 1818 Text*, edited by M. Butler, Oxford, Oxford University Press, 1998;
- Shelley M., *Mary Shelley's Journal*, edited by F. L. Jones, Norman, University of Oklahoma Press, 1947;
- Shelley M. (with Percy Shelley), *The Original Frankenstein*, edited by Charles E. Robinson, New York, Vintage Books, 2009;
- Shelley P.B., *The Complete Works of P. B. Shelley*, edited by R. Ingpen, W. E. Peck, New York, Gordian Press, 1965;
- Shelley P.B., *On "Frankenstein; or The Modern Prometheus" (1818)*, in Id., *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, edited by E.B Murray, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 282-284;
- Simonis L., *Die Kunst des Geheimen. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, C. Winter, 2002;
- Sterrenburg L., *Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in "Frankenstein"*, in G. Levine, U. C. Knoepfelmacher (edited by), *The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979, pp. 143-171;
- Viatte A., *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme. Théosophie 1770-1820*, 2 voll., Paris, Champion, 1927;
- Voges M., *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundesmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1987;
- Yarker P. M., *Introduction*, in T. L. Peacock, *Headlong Hall and Nightmare Abbey*, Dent, London 1974.