

# «Love, hope, and thee, I never can forget!» Mary Shelley Lyrical and Satirical Poet

---

Nicoletta Caputo

## Abstract

Celebrated by both critics and audiences for *Frankenstein*, Mary Shelley has often been ignored as an author of lyrical poems. She wrote two mythological blank-verse dramas for children, but, in addition to these, over time, eighteen lyrical compositions have been attributed to her, mostly short and all composed after her husband's death. Although at first glance these seem to be the result of a retreat into an immense and unbearable grief, which finds expression in themes, images and words that tend to recur, even after years, in Mary Shelley's poems, threads connecting them to her entire literary production are discernible. We find, first, her beloved Italy, the author's homeland of choice. Additionally, political commitment could arguably re-emerge in the 1834 poem *Ode to Ignorance*, the dubious attribution of which this article intends to investigate.

## Keywords

Mary Shelley, Poetry, Italy, 1830s politics, *Ode to Ignorance*, Percy Bysshe Shelley, *The Masque of Anarchy*.

# «Love, hope, and thee, I never can forget!» Mary Shelley poetessa lirica e satirica

Nicoletta Caputo

Celebrata da critica e pubblico per *Frankenstein*, Mary Shelley è stata invece spesso ignorata come autrice di poesie liriche. Questo, nonostante il valore ne sia stato talvolta riconosciuto. Nora Crook, per esempio, afferma:

Her oeuvre is small; it has the consistency of a writer who writes verse seldom but who, when she writes, spends time on polishing the 'gem'. [...] Melodiousness (or "lyrical purity", to adopt Muriel Spark's term) characterises them. (M. Shelley 2016: 1, xvii)

Oltre alle diciotto poesie liriche, perlopiù brevi, che le sono state negli anni attribuite, Mary Shelley scrisse due drammi in versi (in *blank verse*) di argomento mitologico per bambini, anch'essi piuttosto brevi (due atti), che si pongono come *companion pieces*. Inoltre, a differenza dei suoi contemporanei, che frequentarono molto il genere, Mary Shelley si dedicò pochissimo alle traduzioni in versi.

Nella sua biografia della scrittrice, Miranda Seymour ha ipotizzato che *Proserpine* e *Midas* fossero stati scritti per Laurette e Nerina Tighe (Seymour 2000: 242), figlie dell'amica "Mrs Mason" (al secolo, Margaret King Moore, Lady Mount Cashell), a cui Mary fu molto vicina negli anni trascorsi a Pisa<sup>1</sup>. Il primo dramma in versi, *Proserpine*, fu composto nel 1820 ma pubblicato soltanto nel 1832, nel periodico *The Winter's Wreath*. Basato sul racconto di Ovidio, questo lavoro è di grande interesse perché si concentra sui personaggi femminili e racconta la storia dal punto di vista di Cerere. Viene esplorata la forza del legame madre-figlia ed è enfatizzata

---

<sup>1</sup> Laurette nel 1820 aveva dieci anni, mentre Nerina cinque. Alla primogenita di Mrs Mason, nell'agosto del 1820, Mary Shelley dedicò anche il lungo racconto per bambini *Maurice or the Fisher's Cot*. Su Mrs Mason, si vedano McAleer 1958 e Curreli 1997.

l'importanza della solidarietà femminile, in quanto vi viene mostrato come la comunità delle ninfe si prodighi per sostenere e aiutare le due dee. Questi valori vengono contrapposti al violento, brutale e tirannico dominio di Plutone su Proserpina.

L'altro dramma in versi per bambini di Mary Shelley, *Midas*, fu scritto anch'esso nel 1820, ma, dopo essere stato rifiutato da più editori, fu pubblicato soltanto nel 1922, grazie soprattutto alla presenza, come già in *Proserpine*, di due poesie liriche di Percy Shelley<sup>2</sup>. Se *Proserpine* mette in scena la solidarietà femminile, *Midas* presenta un mondo dominato da una logica patriarcale fondata su egoismo e competizione.

Un tale scontro di prospettive e sensibilità lo ritroviamo in tutta la produzione dell'autrice. Nei romanzi (soprattutto in *Valperga*, il secondo ad essere stato pubblicato), ma anche nei racconti e nei saggi che scrisse per *The Liberal*, il periodico concepito a Pisa da Percy Shelley, Lord Byron e William Hunt e di cui uscirono, a Londra, quattro numeri nel 1822-23. Mary Shelley portò avanti, in tutta la sua opera, un contro-discorso che denunciava l'ordine patriarcale su cui poggiavano i concetti (maschili) di fama e di gloria e propose, invece, una logica diversa, tutta femminile, fondata sugli affetti umani e sull'amore universale. Nei suoi lavori, a cominciare da *Frankenstein*, si incontrano molte donne che cadono vittime della sete di potere di uomini dalle capacità eccezionali ma con poche remore morali e spesso addirittura spietati. Nel saggio dedicato a Giovanni Villani (pubblicato nel quarto e ultimo numero di *The Liberal*), la scrittrice definì «heroic tyrants» questi uomini che distruggono tutto nel loro pertinace avanzare verso la gloria<sup>3</sup>. Napoleone ne era stata un'incarnazione recente. Benché, fino ad anni abbastanza recenti, la critica si sia concentrata soltanto sul “capolavoro” di Mary Shelley, non appena allarghiamo lo sguardo sulla produzione dell'autrice nel suo complesso ci rendiamo conto che tutti i suoi lavori, anche quelli più trascurati (come le poesie) o diffamati (come i racconti, rei di essere usciti, in massima parte, in annuari)<sup>4</sup>, si pongono, invece, come

---

<sup>2</sup> Per *Midas*, Percy Shelley scrisse “Hymn of Apollo” e “Hymn of Pan”, mentre, per *Proserpine*, “Song of Proserpine while Gathering Flowers on the Plain of Enna” e “Arethusa” (Medwin 1913: 252 e P. B. Shelley 1824: 167-169), che però fu tagliato per l'edizione del 1832, insieme a molti altri versi del primo atto. Sui due drammi mitologici si vedano: Campobasso 2017, Caretti 2001, Carlson 1999, Cox 1996, Gubar 1979, Pascoe 2003, Purinton 1999 e Richardson 1993. Vari di questi studi (a cominciare da Gubar 1979) hanno letto le opere in chiave profemminista.

<sup>3</sup> Cfr. Caputo 2022a e 2025.

<sup>4</sup> Cfr. Caputo 2022b.

tasselli di un unico personalissimo mosaico, e concorrono a trasmettere la sua peculiare visione della politica, della natura umana e della femminilità, una visione che si dimostra sempre essere lucida e progressista.

Al nome di Mary Shelley si legano, ad oggi, diciotto componimenti lirici, non tutti di attribuzione certa. Di questi, soltanto dieci furono pubblicati mentre era in vita, perlopiù su *The Keepsake*, lo stesso annuario in cui uscirono molti dei suoi racconti. Il numero di poesie pubblicate sale a undici se contiamo dei versi – *Oh listen While I Sing to Thee* – che furono poi messi in musica dall'amico Henry Hugh Pearson e diffusi, nel 1843 circa, come "canzonetta". Di *A Dirge*, la poesia oggi più conosciuta e che la scrittrice considerava la sua migliore (M. Shelley 2016: 4, xxxiii e Palacio 1969: 476-478), esistono tre versioni, mentre di *La Vida es sueño* due, abbastanza diverse fra loro (Palacio 1969: 478-482). Anche di *The Choice*, la poesia più lunga nel corpus lirico dell'autrice e l'unica ad aver ricevuto una certa attenzione dalla critica, esistono due versioni. La prima la lasciò a Pisa a Leigh e Marianne Hunt quando, alla fine di luglio del 1823, dovette abbandonare l'Italia per tornare in Inghilterra. La seconda versione, invece, è la prima di tre poesie che trascrisse sul retro del "Journal of Sorrow", il diario che tenne nei due anni successivi alla morte di Percy, e precisamente dall'ottobre 1822 al gennaio 1825<sup>5</sup>. Nel "Journal of Sorrow" è stato ritrovato anche il componimento più breve di Mary Shelley, *To Jane with the Last Man*, che è soltanto un frammento, una dedica a Jane Williams per accompagnare la copia del suo ultimo romanzo, appena pubblicato.

Tutte le liriche di Mary Shelley furono scritte dopo la scomparsa del marito, e questa circostanza ha forse contribuito all'oblio che è stato loro riservato, in quanto sono state riduttivamente considerate come lo sfogo di una moglie inconsolabile, incapace di elaborare la perdita. Persino Jean de Palacio, il primo studioso ad aver esaminato l'opera completa di Mary Shelley, in un lavoro del 1969 che è tuttora un punto di riferimento imprescindibile, definisce i suoi componimenti lirici poesie del ricordo («poèmes du souvenir», Palacio 1969: 475) e li vede interamente ispirati e alimentati dalla morte di Shelley e dal suo sentimento di solitudine (*ibid.*).

Una simile idea è trasmessa anche da due rappresentazioni figurative molto note, in cui l'autrice assurge a vera e propria "icona del dolore". La

---

<sup>5</sup> Nella versione più lunga (pubblicata nel 1876) *The Choice* conta 159 versi, mentre in quella più breve (la versione trascritta nel suo diario) 145. Nel "Journal of Sorrow" (M. Shelley 1987: 490-494), infatti, l'autrice omise gli ultimi versi, dedicati a Edward Williams, l'amico che morì con Percy nel naufragio del luglio 1822.

prima è il dipinto di Louis Édouard Fournier *Il funerale di Shelley*, del 1889, che è una ricreazione immaginaria della scena, molto posteriore all'evento (Fig. 1). Il quadro, che Laura Giovannelli (2025) definisce «connubio esemplare» di «memoria storica, trasfigurazione iconica e immaginario romantico», abbonda di particolari inesatti e ci mostra Mary, che non era presente alla cremazione, in una posa di prostrazione dolente: ai margini della rappresentazione, in secondo piano, inginocchiata e con le mani incrociate sul petto<sup>6</sup>.



Fig. 1. Louis Édouard Fournier, *The Funeral of Shelley*, 1889, Walker Art Gallery of Liverpool, Public domain, via Wikimedia Commons.

Un'altra raffigurazione che ci mostra Mary Shelley "icona del dolore" è lo Shelley Memorial, il monumento funebre che il figlio, Percy Florence Shelley, fece porre a ricordo dei genitori a Christchurch Priory, nel Dorset, due anni dopo la morte della madre (Fig. 2). In questo caso, il modello evidente dell'opera è la *Pietà di San Pietro* di Michelangelo Buonarroti.

---

<sup>6</sup> Dei tre uomini che vengono mostrati in primo piano a fianco della pira funeraria, soltanto Edward John Trelawny fu spettatore della cremazione, poiché Leigh Hunt vi assistette dalla carrozza, mentre Lord Byron, sopraffatto dall'emozione, si allontanò a nuoto verso la sua imbarcazione, il Bolivar.



Fig. 2. Henry Weekes, Shelley Memorial presso il priorato di Christchurch, Dorset, 1853-54, ph. Pjposullivan per Wikimedia, CC BY-SA 4.0.

È innegabile che molti dei componimenti lirici della scrittrice siano dominati dalla percezione dell'assenza, dal ricordo e dal senso di vuoto; dal dolore per la perdita e dal desiderio di ricongiungersi ai suoi cari. Tuttavia, benché varie poesie possano sembrare frutto di un ripiegamento su una sofferenza smisurata e insopportabile, che trova espressione in temi, parole (come «memory») e immagini che tendono a riproporsi anche a distanza di anni, nondimeno si colgono nelle liriche di Mary Shelley, come nei due drammi in versi, dei fili che le collegano a tutta la sua produzione e che le rendono un tassello importante nel mosaico che l'autrice andava costruendo con la sua opera. Vi si ritrova l'amata Italia, patria d'elezione della scrittrice, che se ne dovette allontanare, molto a malincuore, un anno dopo la morte del marito. Potrebbe trovarvi spazio, inoltre, anche l'impegno politico.

L'Italia, scenario di due dei suoi sei romanzi e di dieci dei suoi ventitré racconti<sup>7</sup>, torna nelle liriche come sede di ricordi, tanto felici quanto

<sup>7</sup> I romanzi ambientati in Italia sono: *Valperga*, pubblicato nel 1823, e, nella sezione finale, *The Last Man*, del 1826. I racconti con un *setting* italiano sono invece, in ordine di pubblicazione: "A Tale of the Passions", "Recollections of Italy", "The Bride of Modern Italy", "The Sisters of Albano", "Ferdinando Eboli:

dolorosi. La poesia elegiaca già menzionata, *The Choice*, offre forse l'espressione letteraria più compiuta del suo dolore per la scomparsa del marito e dei figli, William e Clara. Qui, l'Italia è vista come un simbolo della sua perdita e viene definita «tomba» (M. Shelley 1987: 490), ma, nondimeno, risulta chiaro fino a che punto l'autrice si appresti a vivere l'allontanamento dal Paese come un vero e proprio sradicamento, come l'ennesimo trauma che ha dovuto subire nella sua breve, ma intensa, vita: «Tear me not hence – here let me live & die, / In my adopted land, my country, Italy!» (*ibid*: 492). È proprio il processo memoriale che in *The Choice* – una poesia che Graham Allen ha definito «del ritorno» (Allen 2007: 219) – conferisce ai luoghi italiani un valore aggiunto e inestimabile: «'Tis thus the past on which my spirit leans, / Makes dearest to my soul Italian scenes» (M. Shelley 1987: 493). L'amore per l'Italia permea anche i versi che compose dieci anni dopo, nel settembre del 1833, in cui il desiderio di far ritorno alla «bella Italia» assoluta si fonde, di nuovo, con l'anelito di morte:

Fair Italy! Still shines thy sun as bright  
As when it shed love, hope, & joy on me!  
Ah! Let me once again behold that light,  
Quitting for, aye this dull captivity.  
I seek not now gain that smiling day –  
Set is my sun – each beamy hope is fled!  
But thy fair fields enfold the sacred clay,  
The mortal part of the too early dead: –  
Beside his lowly bed I long to rest,  
To sleep away my life beneath thy sky –  
Till my soul seek a clime than thine more blest –  
Bidding farewell to Earth and Italy! –

(Bennett 1997: 73-74)

L'impegno politico, fondamentale per la scrittrice e per tutto il circolo che intorno agli Shelley si formò a Pisa e da cui nacque l'idea del *Liberal*, potrebbe invece riemergere in un componimento, *Ode to Ignorance*, la cui attribuzione è dubbia, ma rappresenta nondimeno un'intrigante possibilità, anche alla luce del fatto che una parte significativa della documenta-

---

A Tale", "Transformation", "The Brother and Sister: An Italian Story", "The Trial of Love", "The Heir of Mondolfo" e "Valerius: The Reanimated Roman". Gli ultimi due lavori uscirono postumi.

zione relativa a Mary Shelley è tuttora oggetto di scrutinio critico, spesso a seguito di nuovi ritrovamenti<sup>8</sup>. *Ode to Ignorance* è un'opera satirica che si pone in una prospettiva militante e transnazionale e figurerebbe come un *unicum* nel corpus poetico dell'autrice essendo, per argomento e tono, molto diversa dalle altre sue liriche. Nel macrotesto di Mary Shelley, questo componimento di 151 versi sarebbe superato per estensione solo da "The Choice" nella versione affidata agli Hunt<sup>9</sup>.

*Ode to Ignorance* uscì nel gennaio del 1834 sul *Metropolitan Magazine*, a firma M.W.S., e benché Mary Shelley non abbia mai utilizzato questa sigla per nessuno dei suoi lavori pubblicati, si firmava spesso così nelle lettere, e così firmò, il 15 ottobre 1831, l'Introduzione all'ultima edizione di *Frankenstein* che uscì mentre era in vita. Questo non sarebbe di per sé determinante<sup>10</sup>, ma ci sono altre circostanze che portano a pensare che il componimento potrebbe essere suo. Infatti, sappiamo che l'autrice conosceva Frederick Marryat, editor del *Metropolitan Magazine* dal 1832, e ci sono varie connessioni attestate con il periodico stesso, come la lettera che scrisse all'amico Edward John Trelawny l'8 ottobre 1832 chiedendogli di spedire un articolo di argomento italiano della sorellastra Claire Clairmont a Marryat perché lo pubblicasse nel numero di novembre del *Metropolitan Magazine* (M. Shelley 1980: 2.173)<sup>11</sup>. Inoltre, nel 1835 il periodico avrebbe ospitato una lunga recen-

---

<sup>8</sup> Si vedano, per esempio, il già menzionato *Maurice or the Fisher's Cot*, ritrovato nel 1997 da Cristina Dazzi nella Villa della famiglia Cini a San Marcello Pistoiese, e i nuovi documenti rinvenuti da Betty T. Bennett, Nora Crook e Valentina Varinelli (cfr. rispettivamente Bennett 1997 e 2001, Crook 2003, Varinelli 2023).

<sup>9</sup> *Ode to Ignorance* è stata inclusa, senza riserve, nella bibliografia annotata di William Lyles (Lyles 1975: 33) ed è stata inserita nell'edizione Delphi Classics dei *Complete Works of Mary Shelley* (del 2013). L'attribuzione, invece, è incerta per Elizabeth Nitchie, che la include nella sua lista con un punto interrogativo (Nitchie 1970: 210), e poco probabile per Emily Sunstein («not likely to be hers», Sunstein 1989: 412). *Ode to Ignorance* non compare, infine, nell'edizione dei *Poems* curata da A.A. Markley (Shelley 2016). Alcuni spunti per la mia ipotesi di attribuzione sono nati da un prezioso confronto con Lilla Maria Crisafulli e Nora Crook. Sono, quindi, debitrice ad entrambe.

<sup>10</sup> Per esempio, erano state erroneamente attribuite a Mary Shelley cinque traduzioni in versi, uscite nel 1829 e nel 1830 in *The Bijou; Or, Annual of Literature and the Arts* a firma M. S., che si è poi scoperto essere state scritte da Margaret Scott (Shelley 2016: xviii).

<sup>11</sup> L'8 novembre Claire Clairmont scrisse a Mary: «Thank Trelawny for me for his kindness about the article» (Clairmont 1995: 293-294), e il 18 novembre

sione celebrativa delle poesie di Percy Shelley. Il contributo, che fu diviso in due numeri (agosto e settembre) e conta in totale ventisette pagine, porta la firma W.G.T., sigla che è stata identificata da Nora Crook come William Gill Thompson<sup>12</sup>. Il motivo della pubblicazione di una recensione di tale natura sfugge, poiché non era uscita di recente alcuna edizione di rilievo delle opere di Percy Shelley: i *Posthumous Poems* risalivano al 1824 e i *Poetical Works*, in quattro volumi, sarebbero usciti soltanto nel 1839<sup>13</sup>. Questo il giudizio con cui si conclude la recensione che, per estensione, atteggiamento benevolo e tono elogiativo (il poeta viene addirittura paragonato a John Milton), si differenzia notevolmente dai giudizi coevi, rari e quasi sempre poco lusinghieri:

We have now gone through our task – to us it has been one of much pleasure. Whatever may be his faults, Shelley was undoubtedly a real poet – his originality is unquestioned – his imagination is of the highest class and we have no hesitation in repeating, that had his capacity for executing equalled his ability in conceiving, he might, of all English bards, have approached the nearest to Milton. As it is, he stands alone in his sphere: alone in thought and feeling; alone in wild and profuse imagery: companionless and eccentric in career: opposed to the world at seventeen – and banished from it afterwards: branded for faults he never possessed, shunned for crimes, the faintest shadow of which could never have entered into his warm benevolent heart. (T[hompson] 1835: 65-66)

A suggello di questa valutazione riepilogativa (e riabilitativa) delle qualità, non soltanto poetiche ma anche morali, di Percy Shelley, il recensore inserì quasi per intero il *Sonnet IV* («Lift not the painted veil which those who live») che nell'edizione dei *Posthumous Poems*, curata da Mary Shelley e pubblicata nel 1824, concludeva la sezione dei "Miscellaneous Poems" (P.B. Shelley 1824: 225).

Per tornare alla poesia a firma M.W.S. che uscì sul *Metropolitan Magazine*, è da notare, prima di tutto, come vi si trovi un evidente capovolgimento ironico, dal momento che l'ode, forma squisitamente romantica, di

---

Trelawny si rivolse a Marryat per informarsi sul pagamento di un articolo (Trelawny, item EJT 0118). Sulla base di questi scambi epistolari è stato ipotizzato che il contributo "Naples", pubblicato nel numero di novembre del 1832 sul *Metropolitan Magazine* (1832: 5, 336-344), sia quello di cui Mary parlava nella lettera a Trelawny (cfr. Simons s.a.: 8).

<sup>12</sup> Cfr. Simons s.a.: 19 e 20.

<sup>13</sup> Ambedue le pubblicazioni furono curate da Mary Shelley.



By rebel cherubim cast down,  
And robb'd of his ancestral crown,  
Receiv'd him like a Bourbon there,  
With fond aristocratic care.

(M.W.S. 1834: 29)

Questi versi iniziali riecheggiano, inoltre, la cosiddetta “Invocazione alla luce”, con cui si apre il terzo libro di *Paradise Lost*, in cui viene introdotto Dio. L’incipit dell’*Ode* richiama, nel fraseggio, i celeberrimi versi miltoniani, ma vi troviamo, nuovamente, un ribaltamento ironico. Infatti, se la musa di Milton, definita nel primo libro «celestial», è apostrofata come «holy light» ed è esistente da sempre, nei versi sopracitati si afferma che la notte è più antica e più nobile della luce, e che quindi Ignorance non proviene da una stirpe di *parvenus*. Il sole, invece, avrebbe dei natali volgari, spregevoli («base»). Questi i versi di Milton:

Hail holy light, offspring of Heav'n first-born,  
Or of th' Eternal Coeternal beam  
May I express thee unblam'd? since God is light,  
And never but in unapproached light  
Dwelt from Eternitie, dwelt then in thee,  
Bright effluence of bright essence increate.  
Or hear'st thou rather pure Ethereal stream,  
Whose Fountain who shall tell? before the Sun,  
Before the Heavens thou wert, and at the voice  
Of God, as with a Mantle didst invest  
The rising world of waters dark and deep,  
Won from the void and formless infinite.

10

(*Paradise Lost*, Book III, ll. 1-12)

La «holy, heavenly light» di Milton compare, invece, nell’ultimo verso della poesia, che suggella una strofa in cui si invita con forza Ignorance, che sta perdendo terreno, a rinserrare i ranghi per andare al contrattacco. La luce, quindi, è sì definita «holy» e «heavenly», ma è vista come una nemica da sconfiggere:

Come with a host of Huns!  
Unlock once more thy garners of the North:  
Unleash the Goth, and send the Vandal forth;  
Put forth thy hidden might;  
Collect the powers of Night.

Renew the glorious fight;  
So may the Czar rebuild thy mouldering fanes;  
So may'st thou hope,  
Loading thy foes with adamant chains, 150  
With holy, heavenly Light triumphantly to cope!  
(M.W.S. 1834: 29)

Dopo aver visto come l'*Ode* si apra e si chiuda su Milton, passiamo ad esaminarne la dimensione politica, che rivela una visione transnazionale, rintracciabile già nella prima citazione, nei cui versi finali vengono menzionati i Borboni, dinastia regnante, con vari rami, in Francia, in Spagna e in Italia. La lirica si lega strettamente allo scenario politico contemporaneo e va letta alla luce degli eventi dei primi anni trenta dell'Ottocento. Nel 1832, il Parlamento inglese aveva ceduto alle pressioni dell'opinione pubblica e aveva emanato *obtorto collo* il Reform Act, che assegnava un numero più adeguato di seggi alla Camera dei Comuni alle grandi città che si erano sviluppate durante la rivoluzione industriale, e aumentava il numero degli aventi diritto al voto. Nel 1829 era stata inoltre emanata la legge di emancipazione dei cattolici, il Roman Catholic Relief Act, che aveva ripristinato molti diritti civili di cui i cattolici erano stati privati nel Regno Unito. L'Inghilterra sembrava essere entrata, quindi, in una fase più democratica, ma non si poteva dire altrettanto di altri Paesi europei, la cui situazione era molto diversa. I moti del 1830-31 – nati sulla scia della rivoluzione parigina che nel luglio 1830 aveva rovesciato il regime assolutistico di Carlo X e dato vita a un governo monarchico costituzionale retto da Luigi Filippo d'Orléans – non dappertutto avevano avuto successo, e nell'Italia centrale e in Polonia i tentativi di insurrezione contro i regimi assolutistici erano stati repressi molto duramente.

Nell'*Ode* del *Metropolitan Magazine*, dopo aver inneggiato all'Ignoranza, maestosa regina, ne viene esaltata la reale progenie, che include la corruzione, il fanatismo e la frode: «Hail! bounteous mother of a royal race; / Corruption, Bigotry, and Fraud, / Reflect thy dim patrician face». I figli di Ignorance sarebbero eredi di molti regni, e ogni tiranno la omaggia, grato per aver ricevuto da lei il trono: «every Tyrant for his throne / Doth homage at thy knee!». Ignorance viene, poi, lodata definendola «stella della legittimità»<sup>15</sup>, e dichiarata protettrice del despota Zar, che si è «ingozzato»

---

<sup>15</sup> Anche questo epiteto parodia appellativi poetici consueti, come “stella del mattino”, utilizzato per designare la Vergine Maria, Venere, ma anche Lucifero.

di sangue polacco: «All hail! Legitimacy's star! / Protectress of the despot Czar! / Thee Czars invoke, and, gorged with Polish blood, / Hallow thy name, and style thee great and good!».

Si passa poi (dal v. 36) ad esaltare (e cioè ad attaccare) altri figli di Ignorance, responsabili di un'oppressione di portata più generale: l'aristocrazia, i conquistatori e i leader politici e religiosi. Tutte queste categorie vengono accusate di sfruttare l'ignoranza per mantenere il loro potere:

Hail! mighty, mighty queen!  
August! Serene!  
Peers are thy children – noble peers!  
Thou sucklest them upon thy breasts; [...]

And conquerors too are of thy brood!  
By thee they cheat the gibbets of their bones,  
By thee they run their race of blood,  
And mount by steps of villainy to thrones. [...]

Thou too, in cabinets, when meet  
Grave councillors, the pilots of the realm,  
Hast ever thy unseen but lofty seat; [...]

...lords and churchmen, all who trust in thee,  
And hate with heart, and soul, and strength, the Light.

*(Ibid: 29-30)*

Al v. 100, tuttavia, si trova un'improvvisa virata dovuta all'irruzione di Knowledge, la cui luce accecante rischia di sconfiggere la «Notte della mente» e disperdere i suoi tanti «figli»:

But ah! – what hideous change is this? 100  
Some damn'd magician interrupts our bliss.  
The eyeball aches,  
And flashes on the sight a horrid gleam.  
'Alas! 'tis day that breaks!  
Tis orient Knowledge darts that baleful beam – 105  
Knowledge, thy ruthless foe!  
Where wilt thou fly, how shun the blow?  
What work, what palisade behind?  
Night of the Mind!  
Thy sons are stricken with dismay; 110  
They cannot bear

The hateful glare,  
But curse the name of Day.

(*Ibid*: 30-31)

A prima vista questa inattesa irruzione di Knowledge, che terrorizza prelati, pari, preti, cortigiani, re e tirapiedi, sembrerebbe avere un sapore illuministico. Riguardo all'ipotesi di attribuzione, si potrebbe obiettare che Mary Shelley, benché figlia di William Godwin e di Mary Wollstonecraft, nelle sue opere, a cominciare da *Frankenstein*, appare spesso critica nei confronti del razionalismo illuministico. Anche in questo caso, però, è possibile seguire una pista intertestuale, poiché la fiducia in un futuro di libertà ricorda l'idealismo profetico di Percy Shelley, rinvenibile in testi come *Prometheus Unbound* e *Ode to the West Wind*. *Ode to Ignorance*, in particolare, ha forti affinità con *Ode to Naples* e, ancora di più, con *Ode to Liberty*, entrambe composte sotto l'impressione dei moti rivoluzionari del 1820.

Tuttavia, l'opera di Percy Shelley che questa ode più ricorda in assoluto è *The Masque of Anarchy*, un poemetto di novantuno strofe in quartine di distici rimati che era stato pubblicato per la prima volta appena due anni prima, nel 1832, con una prefazione di Leigh Hunt, che all'epoca della sua composizione, nel 1819, si era rifiutato di farlo uscire sull'*Examiner*, di cui era direttore, perché timoroso di un fraintendimento (P. B. Shelley 1832: v-vi)<sup>16</sup>. L'opera era stata ispirata dal Massacro di Peterloo, la sanguinosa repressione da parte dell'esercito britannico di una grande manifestazione popolare, pacifica, organizzata a Manchester il 16 agosto 1819 per chiedere la rappresentanza parlamentare. L'episodio avvenne a St. Peter's Fields, da cui il nome "Peterloo", in riferimento alla battaglia di Waterloo. In *The Masque of Anarchy*, che Percy Shelley scrisse dall'Italia, troviamo personificazioni che prendono i nomi di uomini politici al governo: il ministro degli esteri Castlereagh è Murder, il segretario di stato agli interni, Lord Sidmouth, è Hypocrisy, e il lord cancelliere, il conte di Eldon, è Fraud:

I met Murder on the way –  
He had a mask like Castlereagh – [...]  
Next came Fraud, and he had on,  
Like Lord E[ldon], an ermined gown; [...]  
Clothed with the [Bible], as with light,

---

<sup>16</sup> Alcune strofe (la III, la XXXIII, la XLVII, la LV, la LXVII, la LXXXII e la XCI) contengono cinque versi. Nella versione del 1839 inclusa in *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (a cura di Mary Shelley) le strofe sono novantadue.

And the shadows of the night,  
Like [Sidmouth] next, Hypocrisy  
On a crocodile rode by.

(Ibid: 2-4)

Di questo *masque* spettrale, portatore di distruzione, fanno parte anche altri personaggi, il cui travestimento rimanda a un ruolo:

And many more Destructions played  
In this ghastly masquerade,  
All disguised, even to the eyes,  
Like Bishops, lawyers, peers, or spies.

(Ibid: 4)

Si ritrovano, in questi versi, tutti i rappresentanti di un'autorità oppressiva che compaiono in *Ode to Ignorance*. Alla guida del lugubre gruppo è Anarchy, rappresentata come uno scheletro con una corona.

Ad arrestare la marcia spettrale emerge improvvisamente, dalla nebbia, Public Enlightenment (*ibid*: ix), grazie a cui risorge anche «Hope, that maiden most serene» (*ibid*: 17), e nel finale viene rivolto un accorato appello ai cittadini inglesi, per incitarli a destarsi come leoni dal sonno e a spezzare le catene che li imprigionano:

Men of England, Heirs of Glory,  
Heroes of unwritten story,  
Nurslings of one mighty Mother,  
Hopes of her, and one another,  
  
Rise, like lions after slumber,  
In unvanquishable number,  
Shake your chains to earth like dew  
Which in sleep had fall'n on you.<sup>17</sup>

(Ibid: 19-20)

*The Masque of Anarchy* offre, nelle parole di Leigh Hunt, «a picture and a recommendation of 'non-resistance', in all its glory» (*ibid*: 41)<sup>18</sup>. Questo

---

<sup>17</sup> Nella versione pubblicata nel 1839 a questa strofa (la LXXXVIII) fu aggiunto il verso «Ye are many, they are few» (P.B. Shelley 1839: 232), che in ambedue le redazioni conclude il poemetto (P.B. Shelley 1832: 47 e P.B. Shelley 1839: 235).

<sup>18</sup> Un esempio eloquente di come Percy Shelley, qui come in *Prometheus Un-*

appello alla resistenza civile viene ironicamente ribaltato nel finale di *Ode to Ignorance*, in cui si sprona con veemenza Ignorance, che rischia di essere sconfitta dalla nemica Knowledge, a passare al contrattacco. Nei versi, già citati, si ritrova anche l'immagine delle catene: le «adamantine chains» (M.W.S. 1834: 31).

Sull'attribuzione di questa poesia, si è detto, vi è incertezza. Tuttavia, diversi elementi concorrono ad avvalorare la "maternità" di Mary Shelley. Oltre alla firma, già discussa, e ai rapporti dell'autrice con la rivista, già menzionati, troviamo l'uso peculiare, al v. 11 (*vedi supra*), della parola «morgue» nel senso di *hauteur*, cioè alterigia, arroganza. Questo termine ritorna, nella stessa accezione (e anche maiuscolo e sottolineato), in un giudizio sulla situazione politica inglese che Mary Shelley espresse in una lettera a Leigh Hunt del 3 febbraio 1835: «They [the Duke of Wellington and Sir Robert Peel] have not the Morgue of our Whigs» (M. Shelley 1980: 2.219).

Quello, però, che potrebbe essere dirimente è guardare al macrotesto dell'autrice, al contesto politico dei primi anni trenta, e alla stretta relazione, su cui ci siamo appena soffermati, che l'*Ode* intrattiene con la *Masque of Anarchy* di Percy Shelley. Come si è detto, alla fine del 1833 la situazione inglese appariva sicuramente migliorata rispetto al passato recente, ma così non era in altri Paesi. L'Italia, soprattutto, alle cui vicende l'autrice continuava ad essere molto attenta e sensibile anche dopo il rientro in Inghilterra, si trovava ancora sotto la morsa dell'oppressione. Questo potrebbe spiegare la volontà, da parte di Mary, di "appropriarsi" della voce di Percy per fare opera di denuncia, questa volta su un piano internazionale. Di «incorporazione», concetto prossimo a quello di appropriazione, qui utilizzato, parla Graham Allen (2007) in un'analisi della poesia *The Choice*. Infatti, la voce di Percy ritorna spesso nelle poesie di Mary, tutte scritte dopo la morte del marito, quando era impegnata nell'*editing* dei suoi lavori. Secondo Constance Walker, la scelta stessa di dedicarsi alla poesia sarebbe scaturita da un desiderio «disperato» di mantenere Percy in vita «incorporandolo» e diventando essa stessa un poeta (Walker 2000: 143).

---

*bound*, anch'esso composto nel 1819, perori una gloriosa, ed eroica, «non-resistance» lo troviamo nella strofa LXXIX: «Stand ye calm and resolute, / Like a forest close and mute, / With folded arms, and looks which are / Weapons of an unvanquished war» (P.B. Shelley 1832: 40). L'appello alla resistenza civile contenuto in *The Masque of Anarchy* è stato d'ispirazione per molti, incluso Mahatma Gandhi, e l'iconico verso «Ye are many, they are few» è diventato un vero e proprio slogan politico.

Inoltre, benché, a prima vista, possa sembrare che Mary Shelley non sia mai stata diretta nell'esprimere giudizi politici, in realtà, ciò non è propriamente vero. L'autrice, infatti, si espresse in modo apertamente politico nei contributi scritti nel 1822-23 per il *Liberal*, una pubblicazione dichiaratamente riformista<sup>19</sup>. E lo fece in misura ancora maggiore, sempre in riferimento alla situazione italiana, nell'ultima opera che diede alle stampe, nel 1844: *Rambles in Germany and Italy, in 1840, 1842 and 1843*, un *travelogue* in forma epistolare che, per sua stessa ammissione, si differenziava dalle altre narrazioni di viaggio perché scritto «da un punto di vista politico» (M. Shelley, 1844: viii). Il suo obiettivo era sensibilizzare gli inglesi alla situazione politica della Penisola e convincere i lettori ad aiutare i rivoluzionari italiani nella loro lotta per l'indipendenza:

[...] I shall be repaid for the labour and anxiety of putting [my fragments] together, if they induce some among my countrymen to regard with greater attention, and to sympathise in the struggles of a country, the most illustrious and the most unfortunate in the world. (*Ibid*: xvi)

La scrittrice, durante questi suoi viaggi, si legò in modo particolare a Ferdinando Gatteschi, affiliato alla Giovine Italia di Giuseppe Mazzini, con cui aveva stretto amicizia a Parigi e a cui devolvette l'anticipo di 60 sterline ricevuto dall'editore Edward Moxon<sup>20</sup>. Nel *travelogue*, Mary Shelley criticò il dominio dell'impero austro-ungarico, si soffermò sulle attività dei carbonari e descrisse gli italiani come dotati di un potenziale inespresso di grandezza e di un profondo anelito di libertà e indipendenza. La libertà, però, secondo l'autrice, non doveva essere ottenuta attraverso la guerra, che continuò ad aborrire fino alla fine della sua vita, ma attraverso una mediazione pacifica: «Peace is a lovely thing. [...] Cannot it be that peaceful mediation and a strong universal sense of justice may interpose, instead of the cannon and bayonet?» (*Ibid*: xiii). Inoltre, vide l'istruzione universale come essenziale per raggiungere la libertà. In *Rambles in Germany and Italy* troviamo, dunque, una Mary Shelley politicamente impegnata, una Mary Shelley, a tratti anche irata, determinata a sconfiggere la tirannia, ma attra-

---

<sup>19</sup> Cfr. Caputo 2022a e 2025.

<sup>20</sup> Gatteschi l'avrebbe poi, tristemente, ricattata, minacciando di pubblicare lettere compromettenti che lei gli aveva scritto, e che l'autrice riuscì a recuperare (e a distruggere) solo grazie all'intervento della polizia francese (Seymour 2000: 487-507).

verso la conoscenza, proprio come proposto in *Ode to Ignorance*, dietro la maschera del ribaltamento ironico.

Come si è affermato, una porzione rilevante della produzione di Mary Shelley è ancora poco esplorata. Ciò è vero, in primo luogo, per le liriche, scarsamente apprezzate perché ritenute ripetitive e ispirate esclusivamente dal dolore, dal ricordo e dalla solitudine. Tuttavia, come rivela un suo commento all'indomani della pubblicazione di *Valperga* – «After all *Valperga* is merely a book of promise, another landing place in the staircase I am climbing» (M. Shelley 1980: 1.361) – ogni suo scritto è da intendersi come una tessera di un unico mosaico. Benché *Ode to Ignorance* si distingua per il tono satirico e l'argomento politico dalle altre produzioni in versi dell'autrice, nondimeno ironia e satira sono modalità che Mary Shelley frequentò in varie occasioni, soprattutto in lavori brevi in prosa<sup>21</sup>. Altrettanto dicasi dell'impegno politico, non di rado inteso in un'ottica transnazionale, riscontrabile in racconti e romanzi. Per questo, l'inclusione di *Ode to Ignorance* nel corpus shelleyano non solo arricchisce una produzione poetica tuttora ingiustamente trascurata dalla critica, ma apre nuove prospettive di dialogo tra i componimenti lirici e le altre opere dell'autrice.

---

<sup>21</sup> Per esempio, nel racconto "The Bride of Modern Italy", nel saggio narrativo "Recollections of Italy" e nella recensione "The English in Italy".

## Bibliografia

- Allen, Graham, "Mary Shelley as Elegiac Poet: 'The Return' and 'The Choice'". *Romanticism* 13.3 (2007): 219-232.
- Bennett, Betty T., "Newly Uncovered Letters and Poems by Mary Wollstonecraft Shelley: ('It Was My Birthday and It Pleased Me to Tell the People so -'), *Keats-Shelley Journal* 46 (1997): 51-74.
- Bennett, Betty T., "'The Science of Letters'. Six Unpublished Mary Shelley Letters", *Keats-Shelley Journal* 50 (2001): 27-34.
- Campobasso, Maria Giovanna, "Revising Ovid's *Metamorphoses*: Dramatizing the Mythical in Mary Shelley's *Proserpine*", *Lingue antiche e moderne* 6 (2017): 5-32.
- Caputo, Nicoletta, "Con occhi britannici: Mary Shelley, Felicia Hemans e i moti rivoluzionari italiani del 1820-21". *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 11 (2022a): 61-78.
- Caputo, Nicoletta, "'The most civilized district of Italy': Mary Shelley's Tuscan Tales Between History, Literary Echoes and Politics", *Immagini e paesaggi della Toscana nella tradizione letteraria e artistica europea*, Eds. Giulio Milone – Camilla Del Grazia, Lucca, Edizioni La Vela, 2022b: 15-38.
- Caputo, Nicoletta, "The Liberal.... e oltre: il liberalismo al femminile di Mary Shelley", "The Liberal". *Romantici inglesi a Pisa*, Eds. Paolo Bugliani – Camilla Del Grazia, Pisa, Edizioni ETS, 2025: 125-149.
- Caretti, Laura, "'Dear Mother, Leave Me Not!' Mary Shelley and the Myth of Proserpine", *Mary versus Mary*, Eds. Lilla Maria Crisafulli - Giovanna Silvani, Naples, Liguori, 2001: 197-208.
- Carlson, Julie. "Coming After: Shelley's Proserpine", *Texas Studies in Literature and Language* 41.4 (1999): 351-372.
- Clairmont, Claire, *The Clairmont Correspondence*, Ed. Marion Kingston Stocking, Baltimore - London, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Cox, Jeffrey N., "Staging Hope: Genre, Myth, and Ideology in the Dramas of the Hunt Circle", *Texas Studies in Literature and Language* 38.3/4 (1996): 245-265.
- Crook, Nora, "Fourteen New Letters by Mary Shelley", *Keats-Shelley Journal* 62 (2013): 37-61.
- Curreli, Mario, *Una certa Signora Mason. Romantici inglesi a Pisa ai tempi di Leopardi*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- Giovannelli, Laura, "Viareggio, l'ultimo lido di Percy Bysshe Shelley", *The Liberal Project*, marzo 2025 <https://theliberal.unifi.it/vp-101-viareggio-l-ultimo-lido-di-percy-bysshe-shelley.html> (ultimo accesso 29/11/2025).

- Gubar, Susan, "Mother, Maiden and the Marriage of Death: Woman Writers and an Ancient Myth", *Women's Studies* 6 (1979): 301-315.
- Luxon, Thomas H., ed., *The John Milton Reading Room*, January 2021 [https://milton.host.dartmouth.edu/reading\\_room/contents/text.shtml](https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/contents/text.shtml) (last accessed 29/11/2025).
- Lyles, William, *Mary Shelley: An Annotated Bibliography*, New York - London, Garland Publishing, 1975.
- McAleer, Edward C., *The Sensitive Plant: A Life of Lady Mount Cashell*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1958.
- Medwin, Thomas, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, Ed. Harry Buxton Forman, London, Oxford University Press, 1913.
- M.W.S., "Ode to Ignorance", *The Metropolitan Magazine* 9 (January 1834): 29-31.
- Nitchie, Elizabeth, *Mary Shelley, Author of "Frankenstein"*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1970.
- Palacio, Jean de, *Mary Shelley dans son oeuvre. Contribution aux études shelleyennes*, Paris, Klincksieck, 1969.
- Pascoe, Judith, "Poetry as Souvenir: Mary Shelley in the Annuals", *Mary Shelley in Her Times*, Ed. Betty T. Bennett - Stuart Curran, Baltimore - London, Johns Hopkins University Press, 2000: 173-184.
- Pascoe, Judith, "Proserpine and Midas", *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Ed. Esther Schor, Cambridge, Cambridge University Press, 2003: 180-190.
- Purinton, Marjean D. "Polysexualities and Romantic Generations in Mary Shelley's Mythological Dramas *Midas* and *Proserpine*". *Women's Writing* 6.3 (1999): 385-411.
- Richardson, Alan, "Proserpine and Midas: Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas", *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*, Eds. Audrey A. Fisch - Anne K. Mellor - Esther H. Schor, New York, Oxford University Press, 1993: 124-139.
- Seymour, Miranda, *Mary Shelley*, New York, Grove Press, 2000.
- Shelley, Mary, *Rambles in Germany and Italy, in 1840, 1842 and 1843*, vol. 1, London, Edward Moxon, 1844.
- Shelley, Mary, *Proserpine & Midas: Two Unpublished Mythological Dramas by Mary Shelley*, Ed. A. Koszul, London, Humphrey Milford, 1922.
- Shelley, Mary, *The Letters of Mary Shelley*, Ed. Betty T. Bennett, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Shelley, Mary, *The Journals of Mary Shelley*, vol. 2: 1822-1844, Eds. Paula R. Feldman - Diana Scott-Kilvert, Oxford, Clarendon Press, 1987.

- Shelley, Mary, *The Complete Works of Mary Shelley*, Hastings, Delphi Classics, 2013.
- Shelley, Mary, *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings. Volume 1: Italian Lives*, Eds. Tilar J. Mazzeo - Nora Crook, London, Routledge, 2016.
- Shelley, Mary, *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings. Volume 4: Life of William Godwin, Poems, Uncollected Prose, Translations, Part-Authored and Attributed Writings*, Eds. Pamela Clemit - A.A. Markley, London, Routledge, 2016.
- Shelley, Percy Bysshe, *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, Ed. Mary Wollstonecraft Shelley, London, John and Henry L. Hunt, 1824.
- Shelley, Percy Bysshe, *The Masque of Anarchy*, Ed. Leigh Hunt, London, Edward Moxon, 1832.
- Shelley, Percy Bysshe, *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Ed. Mary Wollstonecraft Shelley, London, Edward Moxon, [1839].
- Sunstein, Emily W., *Mary Shelley: Romance and Reality*, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Simons, Gary, ed., "The Curran Index to Nineteenth-Century Periodicals", *The Victorian Web*, <https://victorianresearch.org/Metropolitan%20Magazine.pdf> (last accessed 29/11/2025)
- T[hompson], W[illiam] G[ill], "The Poems of Percy Bysshe Shelley", *The Metropolitan Magazine* 13 (August 1835): 370-382.
- T[hompson], W[illiam] G[ill], "The Poems of Percy Bysshe Shelley", *The Metropolitan Magazine* 14 (September 1835): 53-66.
- Trelawny, John Edward, *Edward John Trelawny manuscript material 1817-1879*, The New York Public Library Carl H. Pforzheimer Collection of Shelley and His Circle.
- Varinelli, Valentina, "An Unpublished Mary Shelley Letter", *The Keats-Shelley Review* 37 (2023): 4-11.
- Walker, Constance, "Kindertotenlieder: Mary Shelley and the Art of Losing", *Mary Shelley in Her Times*, Ed. Betty T. Bennett - Stuart Curran, Baltimore - London, Johns Hopkins University Press, 2000, 134-146.

## The Author

### Nicoletta Caputo

Nicoletta Caputo teaches English Literature at the University of Pisa. She has published articles and a volume on Tudor drama; essays on Shake-

speare, on nineteenth-century stage history, on Romantic fiction and on contemporary English theatre and fiction, as well as a monograph on Angela Carter's *Nights at the Circus*. Her volume on the "Romantic" Richard III was published by Peter Lang in 2018, while her new monograph, *L'ambiguo volto dell'Italia nella letteratura inglese del Cinquecento*, came out with Pisa University Press in 2025.

Email: [nicoletta.caputo@unipi.it](mailto:nicoletta.caputo@unipi.it)

## The Article

Date sent: 30/10/2025

Date accepted: 31/03/2026

Date published: 31/05/2026

## How to cite this article

Caputo, Nicoletta, "«Love, hope, and thee, I never can forget!» Mary Shelley poetessa lirica e satirica", *Sympoetry. Morphologies of Global Romanticism*, Eds. Simona Beccone – Sofia Morabito – Daniela Pierucci – Matteo Zupancic, *Between*, XVI.31 (2026): 61-82, <http://www.betweenjournal.it/>