



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

Dracula *e la paura della colonizzazione inversa*

Relatore

Prof. Valentina Sturli

Laureando

Alessandro Milan

n° matr.1103682 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

A Simba

Indice:

Introduzione	pag. 9
Cap. I: Il personaggio storico - Vlad Țepeș III Dracul	pag. 13
- 1.1 Cenni biografici	pag. 13
- 1.2 Analisi del personaggio storico – i racconti su Vlad	pag. 20
Cap. II: Le origini del vampiro	pag. 25
- 2.1 Il repertorio folklorico del vampiro: tra esistenza reale e caratteristiche	pag. 25
- 2.2 Il vampiro cambia aspetto, Lord Ruthven e Carmilla	pag. 33
- 2.3 Un prodotto della modernità, per la modernità	pag. 37
Cap. III: Il Dracula di Stoker e la paura della colonizzazione inversa	pag. 41
- 3.1 Il romanzo	pag. 41
- 3.2 La paura della colonizzazione inversa all'epoca di Stoker e nel romanzo	pag. 47
Cap. IV: <i>Monsters evolve</i> : il vampiro dopo Stoker	pag. 59
- 4.1 La letteratura vampiresca del Novecento	pag. 59
- 4.2 Dracula al cinema tra horror, romanticismo e umanizzazione	pag. 63
- 4.3 Il filone del teatro vampiresco	pag. 75
- 4.4 La paura della colonizzazione inversa oggi	pag. 77
Conclusioni	pag. 81
Bibliografia	pag. 83

*«Take care ... take care how you cut yourself.
It is more dangerous than you think in this country.»*

Dracula

Introduzione

Il presente lavoro ha l'obiettivo di raccontare la figura del vampiro lungo i secoli, fin dalle sue prime apparizioni, soffermandosi sul personaggio che più di tutti segnò l'immaginario collettivo, Dracula, fino ad arrivare ai giorni nostri. Nell'esaminare il famoso testo di Stoker, si prenderà in considerazione un preciso argomento, il tema della paura della colonizzazione inversa.

Inizialmente ci si è voluti soffermare su ciò che ha preceduto il personaggio stokeriano, le due parti che più di tutte lo compongono e che hanno fornito la principale fonte d'ispirazione all'autore per costruirlo, cioè il Dracula realmente esistito, Vlad Țepeș, e la figura del vampiro folklorico.

Per l'inquadratura storica di Vlad III Dracul principe di Valacchia, colui che dona un passato, una provenienza (la Transilvania), una dimora ed addirittura il nome al vampiro più famoso di sempre, si è rivelato fondamentale il testo di Ion Stavarus¹; storico rumeno che, con un lavoro appassionato, ha delineato il contesto sociopolitico in cui visse il voivoda ma soprattutto la sua identità fortemente patriota e nazionalista, la sua strenua difesa della cristianità dall'Impero Turco, il suo contrastare la criminalità all'interno del regno ed anche la punizione che più utilizzava contro nemici e colpevoli e che gli è valsa il triste soprannome di Țepeș, l'impalamento.

Nell'offrire una panoramica su come sia evoluta la figura del vampiro nel corso della storia europea a partire dal folklore popolare dell'antica Grecia, si è rivelato fondamentale, tra le varie fonti, il saggio di Braccini². Figura che prese nuova forma grazie alle trasposizioni letterarie ottocentesche di Polidori (Lord Ruthven), e soprattutto di Stoker che con il suo *Dracula*, entrato nell'immaginario collettivo come il vampiro per antonomasia, tracciò la linea di demarcazione che divide il vampiro come figura tradizionale da quello moderno, che ha riscosso un enorme successo nell'immaginario letterario e poi filmico.

Attraverso una disamina del testo e del personaggio di Stoker si è tentato di dimostrare come *Dracula* si sia rivelato un prodotto intrinseco alla modernità e per la modernità, da cui sono scaturite numerose interpretazioni. Quella qui presa in

¹ Ion Stavarus, *Storie medievali su Vlad Tepeș Dracula*, Firenze Lalli Editore, 1991.

² Braccini, Tommaso, *Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*, Il Mulino, Bologna, 2011.

considerazione riguarda la paura della colonizzazione inversa, un sentimento diffuso nell'Inghilterra vittoriana legato al timore di un'invasione da parte degli stranieri sottomessi e di una conseguente regressione del grado di civiltà, per lo studio della quale mi sono affidato all'illuminante lavoro di Stephen Arata³. In *Dracula*, esponente di una cultura lontana ed aliena, sconosciuta e inquietante, e, quindi, di una deviazione dalla norma sociale, i lettori vittoriani potevano riconoscere ed individuare l'ideologia imperiale della colonizzazione riverberata come una sorta di *monstrum* che gli si stava ritorcendo contro: questo riflesso, figlio di un presentimento inconscio e sconosciuto, tipico delle età di transizione, si estende non solo alle pratiche imperiali stesse ma affonda le radici nelle loro basi culturali in quanto, prima che *Dracula* invada gli spazi dei corpi o della terra delle sue vittime, invade gli spazi della loro conoscenza.

Da non dimenticare è anche la teoria del vampiro come metafora capitalista, di cui si è recentemente occupato Kristian Perez Zurutuza⁴, secondo cui la levatura aristocratica di *Dracula* cela un'aspra critica all'improduttività e al parassitismo sociale, come *Dracula* si mantiene in vita approfittando del sangue altrui, i nobili vivono sfruttando il "sudore" altrui.

Successivamente si è studiato lo sviluppo della figura dell'*undead* lungo il Novecento e gli anni Duemila, ovvero ciò che nel "mondo vampiresco" avviene dopo il romanzo di Stoker. Nel corso del XX secolo, infatti, *Dracula* è stata una delle figure maggiormente rappresentate da cinema, letteratura, teatro e TV, strumenti divulgatori di un'immagine del vampiro completamente diversa rispetto al passato, molto più integrata socialmente e umanizzata nella profondità psicologica: Lyndon Joslin⁵ ce lo dimostra nella sua rassegna filmografica e Domenica Cammarota⁶ nelle *pièces* teatrali e nelle trasposizioni letterarie.

Una riflessione finale è riservata al chiedersi se ancora oggi è presente la paura della colonizzazione inversa, e, una volta accertato che lo è, se il vampiro ne è ancora

³ Stephen D. Arata, *The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization*, in «Victorian Studies», 33(4), 1990, pp. 621-645.

⁴ Kristian Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction as a gender and racial discourse of western capitalism white masculinity*, in «International Journal of Arts & Sciences», 8, 8 (2015), pp. 541-550.

⁵ Lyndon W. Joslin, *Count Dracula goes to the movies. Stoker's novel adapted, 1922-2003*, 2nd edition, Jefferson-London, McFarland & Company Inc., 2006

⁶ Domenico Cammarota JR, *I Vampiri, arte - cinema - folklore - letteratura - teatro - storia & altro*, Roma, Fanucci Editore, 1984

un rappresentante, ed in che modi l'odierna società occidentale l'esplicita, uno fra tutti attraverso il timore nei confronti dei migranti e l'avversione all'immigrazione.

Capitolo I: Il personaggio storico - Vlad Țepeș III Dracul

1.1 Cenni biografici

Nell'indagare la figura di Vlad III, principe di Valacchia, il Voivoda che ha ispirato Bram Stoker nella creazione del personaggio del conte Dracula, si cerca di capire come un principe di uno stato (europeo) cristiano della prima Età Moderna, sia potuto diventare l'archetipo del despota crudele, simbolo del Male assoluto fino a trasformarsi nel terrificante vampiro del fortunato romanzo dello scrittore irlandese. Le origini storiche risalgono a tempi molto lontani, precisamente al Basso Medioevo, il vero Dracula, infatti, era nato con il nome di Vlad, nel 1431, nella città di Sighisoara, nel principato transilvano di Erdely, stesso luogo dove è ambientato il romanzo del XIX secolo⁷.

La sua casata, a partire dal padre, era identificata come *Dracul* per l'associazione con il *signum draconis*, emblema della famiglia⁸ dopo che Vlad II divenne membro della *Societas draconistarum*, ovvero l'Ordine del drago, ordine cavalleresco istituito nel 1408 dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, per la difesa del cattolicesimo dai movimenti eretici e per l'organizzazione di crociate contro i Turchi. La sua insegna – un drago abbattuto da una croce, - concessa a Vlad, padre di Țepeș, gli ha fatto attribuire il nome di *Dracul*, da cui derivano i nomi Dracula, Draculea, attribuiti a Țepeș⁹. Vi appartenevano anche l'ambasciatore della Repubblica di Venezia Pantaleone Balbo, il capitano di ventura Filippo Scolari, Ernesto I d'Asburgo meglio noto come “il Duca di Ferro” e il re d'Aragona Alfonso V.

L'appellativo *Dracul*, dunque, di per sé non assumeva un significato sinistro, visto che indicava semplicemente un membro dell'Ordine del Drago. Tuttavia, quando fu ereditato dal figlio Vlad III, la fama sanguinaria che già in vita lo circondava

⁷ Raymond T. McNally, Radu Florescu, *Storia e mistero del conte Dracula. La doppia vita di un feroce sanguinario*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1996, p. 27.

⁸ Per ulteriori approfondimenti rimando a Meirion James Trow, *Vlad the Impaler: in search of the real Dracula*, Stroud, Sutton Publishing, 2004, pp. 111-130.

⁹ Nicolae Stoicescu, *Vlad Țepeș*, Bucharest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 154; Franco Cuomo, *Gli ordini cavallereschi nel mito e nella storia di ogni tempo e Paese*, Roma, Newton & Compton, 1992, p. 145; Ion Stavarus, *Storie medievali su Vlad Tepes Dracula*, Firenze Lalli Editore, 1991, p. 15, nota 1.

contribuì a far slittare il significato da quello di “figlio di Dracul” a quello che tutti popolarmente conoscono, e che fa “volutamente” confusione col vocabolo romeno *dracul*, demonio¹⁰.

Sulla dimora dove Vlad e suo fratello Mircea, il primogenito, vennero alla luce vi è, oggi, apposta una targhetta sul muro esterno, la quale dice che vi abitò per quattro anni, dal 1431 al 1435. Vlad II ebbe anche altri due figli, Radu e Vlad il Monaco, così chiamato poiché seguì la vocazione religiosa; Vlad e Mircea furono allevati da alcune serve e dalla madre Cneajna, una nobile discendente dei moldavi Musatin¹¹.

L'adolescenza dei primi due figli, fratelli inseparabili, trascorse tra villaggi e soggiorni saltuari presso le corti ungherese e tedesca, dove Vlad ebbe modo di conoscere la cultura occidentale da cui rimase fortemente influenzato ed affascinato¹².

L'atmosfera tedesca si respirava anche in famiglia in quanto il padre di Dracula esercitava il potere su tutta la comunità sassone locale, difendendo la Transilvania dalle potenziali aggressioni turche: l'8 febbraio 1431 egli divenne principe di Valacchia grazie all'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, investitura che lo vincolò a prendere posto sul trono valacco occupato, in quel momento, da Alexandru Aldea, suo fratellastro¹³.

Durante i primi anni del regno del padre, Vlad e suo fratello maggiore abitarono con il voivoda e lo affiancarono anche in alcune campagne militari, studiando le opere dei dotti monaci che avevano vissuto alla corte di Tirgoviște. Il padre aveva fissato il suo quartier generale proprio in questa città per via della sua ubicazione strategica che gli consentiva di monitorare la situazione in Valacchia. In quanto governatore militare della provincia, egli godeva anche delle entrate di una zecca che coniava monete ungheresi¹⁴.

Nel 1444 Vlad Dracul era stato convocato presso la corte ottomana, dov'era stato accusato di infedeltà e venne incarcerato insieme a due figli, Vlad e Radu, che lo avevano accompagnato. Per salvare la vita, dinastia e regno, il principe fu costretto a

¹⁰ Elena Percivaldi, *Vlad l'Impalatore, spietato tiranno o eroe nazionale?*, 2011, disponibile al sito [Vlad l'impalatore. 'Impalatore', tiranno o eroe? Di Elena Percivaldi. - 'Storia Verità' \(storiaverita.org\)](http://www.storiaverita.org), URL consultato il 30-8-2022.

¹¹ McNally, Florescu, *Storia e mistero del conte* cit., p. 29.

¹² Ion Stavarus, *Storie medievali su Vlad Tepes Dracula*, Firenze, Lalli Editore, 1991, p. 15.

¹³ McNally, Radu Florescu, *Storia e mistero del conte* cit., pp. 29-30.

¹⁴ Cfr. Vito Bianchi, *Dracula. Una storia vera*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011, pp. 34-38.

lasciare nelle mani dei Turchi, come ostaggi, i due giovani, in pegno della sua fedeltà.¹⁵ «Ecco quindi Vlad prigioniero, segregato in piena Asia Minore nella fortezza di Egrigoz, sulle montagne dell'Anatolia. Lontano dalla patria, privo del calore della famiglia e del suono della sua lingua, sottoposto a ferrea disciplina come un comune malfattore, viveva in preda a continua angoscia, poiché in ogni momento poteva venire ucciso, se solo ai Turchi fosse parso che il “giaurro valacco” di Tirgoviste non mostrasse la dovuta sottomissione».¹⁶

Le condizioni di prigionia non erano troppo dure e poté imparare la lingua turca (che presto avrebbe parlato come un nativo). I due ragazzi crebbero così alla corte del sultano Murat, a fianco del futuro sultano Maometto II che si legò molto a Radu (il quale diverrà poi alleato del sultano, anche contro suo fratello Vlad), apprendendo abitudini e regole della diplomazia ottomana. Parteciparono a magnificenti banchetti e conobbero, giovanissimi, la lussuria degli Harem maschili e femminili. Assisterono al martirio dei nemici di Murat, venendo a conoscenza di nuove tecniche di tortura.

La reclusione durò per quattro anni, fattore che contribuì a fortificare e irrobustire la già caparbia ed impulsiva natura che animava il ragazzo ma anche a segnarlo profondamente: perfino i carcerieri avevano timore della sua brutalità e della sua insubordinazione. Inoltre nel 1447 aveva appreso che il fratello Mircea e il padre erano stati violentemente assassinati dagli avversari al trono della dinastia Danesti supportati dalla corona ungherese, per togliere un sovrano filoturco (il padre di Țepeș) e metterne uno legato all'Ungheria: «quegli anni ne indurirono l'animo, alimentando ira e odio implacabili verso gli oppressori del suo paese e fin d'allora cominciò a elaborare i suoi piani di vendetta che avrebbero trovato nel fuoco e in vere foreste di pali il loro strumento»¹⁷. Maturò in lui il sospetto, un “compagno” che non gli avrebbe più permesso di fidarsi né dei turchi né di nessun altro.

Nell'autunno del 1448, elusa la sorveglianza o fatto evadere di proposito, Vlad scappò da Egrigoz dov'era confinato, per tornare in Valacchia e, a ottobre, conquistò il trono di Vladislav II, sovrano della dinastia Danesti, istituito da Giovanni Hunyade, reggente del regno d'Ungheria, come ricompensa per averlo aiutato nella battaglia di Kossovo contro i turchi. Vlad si accorse presto, però, di non poter resistere e trovò

¹⁵ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 16.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 16.

rifugio presso Alessandro, suo parente, re di Moldavia, successivamente detronizzato da Bogdan II, anch'egli però parente di Vlad, fratellastro della madre, alla cui corte trascorrerà tre anni, fino al '51, stringendo un profondo legame d'amicizia col figlio Stefano (successivamente Il Grande)¹⁸.

Nell'estate del 1456 tornò in patria ma pochi erano in grado di riconoscerlo: secondo le fonti dell'epoca come i *Commentarii* di Pio II (E. S. Piccolomini), era un uomo di corporatura bella e grande, il cui aspetto sembrava adatto al comando¹⁹. Percivaldi riporta, invece, la descrizione di Nicola Modrussa, un legato pontificio:

era un po' basso ma molto forte e robusto, freddo e terribile di aspetto, con un gran naso aquilino, narici larghe, un volto magro e rossiccio, con grandi occhi verdi spalancati e incorniciati da nere ciglia, molto folte e lunghe, che davano agli occhi un aspetto terrificante. Il viso e il mento erano rasati, ma portava i baffi. Le tempie larghe aumentavano l'ampiezza della fronte. Un collo taurino univa la testa dalla quale le ciocche nere dei capelli scendevano sulle larghe spalle della sua persona²⁰ [una descrizione molto simile di Dracula si troverà nelle parole di Harker all'interno del romanzo di Stoker].

Sempre nel 1456 Vlad riuscì a riconquistare il regno paterno, accentrando subito il potere e predisponendo le dovute misure di difesa, impalando un tale numero di nobili traditori e riottosi da circondare Tirgoviște²¹, circostanza che gli valse il soprannome di Impalatore (Țepeș)²², termine assegnatogli dai musulmani dalla metà del XVI secolo come testimonia il cronista turco Ibn Kemal²³. «Al supplizio del palo, quello cui ricorreva con più frequenza, destinò anche ladri, spergiuri, commercianti avidi e disonesti, preti e monaci indegni, spie, fannulloni e vili, ambasciatori alteri;

¹⁸ Ivi p. 17.

¹⁹ Enea Silvio Piccolomini, *Commentari rerum memorabilium*, libro XI, cap. 12.

²⁰ Elena Percivaldi, *Vlad l'Impalatore, spietato tiranno* cit.

²¹ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 19.

²² Cfr. McNally, Florescu, *Storia e mistero del conte* cit., p. 57: i pali erano alti o bassi a seconda dell'importanza del morituro e venivano posizionati in cerchi concentrici che attorniavano la città, dove potevano essere visti da chiunque. Altri metodi di tortura includevano l'accecamento, la menomazione degli arti e l'introduzione di chiodi nel capo.

²³ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 24.

ricompensava invece generosamente i meritevoli, i laboriosi, gli onesti, i prodi in guerra e amanti della patria, scegliendo spesso persone di fiducia non fra gli aristocratici ma fra la gente comune». ²⁴

Nel 1459, nel corso del Concilio di Mantova, Pio II organizzò una crociata contro gli ottomani il cui ruolo principale doveva essere intrapreso da Mattia Corvino, figlio del Re d'Ungheria, il quale ricevette 40000 monete d'oro per la spedizione, un importo che venne considerato sufficiente per assoldare un esercito di 12000 uomini e per l'acquisto di dieci navi da guerra. Il suo primo alleato fu Vlad che nutriva la speranza di tenere gli ottomani fuori dal paese poiché la Valacchia era rivendicata come parte dell'Impero ottomano dal sultano Maometto II. In quello stesso anno Vlad ricevette dei messaggeri dal sultano che lo esortavano a pagare il tributo di 10000 ducati e 500 reclute per forze ottomane: il voivoda si rifiutò e fece piantare nel capo dei messaggeri dei chiodi per consolidare il loro turbante, usando come pretesto il fatto che questi ultimi, giustificatisi dicendo che così era loro usanza, non lo tolsero per rendergli omaggio²⁵. Nel frattempo, il sultano, ricevuti rapporti dei suoi servizi segreti che rivelavano il dominio di Vlad sul Danubio, inviò il sanjak-bey di Nicopoli, Hamza Bey, per trattare la pace o, se necessario, assassinare Vlad III. Per scongiurare questa possibilità, Tepeş pianificò un agguato ai danni di Hamza Bey: che venne attaccato in uno stretto passaggio presso Giurgiu (nella regione di Muntenia). In breve tempo, i valacchi circondarono e sconfissero i turchi che furono impalati, Hamza Bey compreso. Si susseguirono diversi scontri tra Dracula e l'impero turco, che, nelle vesti del Sultano Maometto II, fu il suo più grande avversario; avversario però che lo temeva e rispettava, impressionato dalla sua bravura in battaglia e dalla furia con la quale si scagliava contro il nemico.

Nel 1462 Vlad attraversò il Danubio e devastò l'intero territorio bulgaro compreso tra la Serbia e il Mar Nero: maneggiando fluentemente il turco, che aveva imparato quando era stato prigioniero a Egrigoz, riuscì a infiltrarsi e a distruggere i campi ottomani. Maometto II sollevò, allora, un esercito di circa 80000 uomini e 30000 irregolari e nella primavera dello stesso anno si diresse verso la Valacchia. Avendo a disposizione forze molto inferiori rispetto ai turchi, 30000-36000 uomini e giovani da

²⁴ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 19.

²⁵ Ivi p. 130.

dodici anni in su, a seconda delle fonti, Vlad non fu in grado di impedire agli ottomani di attraversare il Danubio il 4 giugno 1462 e di entrare in Valacchia. Dracula iniziò a organizzare piccoli attacchi e imboscate contro l'esercito ottomano, come il famoso attacco notturno (17-18 giugno) dove 15.000 soldati turchi vennero uccisi: le successive mosse di Maometto II non furono risoltrici e tutte le cronache dell'epoca riportano la sconfitta del sultano nel 1462²⁶. La vittoria dell'Impalatore venne celebrata in tutte le città sassoni della Transilvania, dagli stati italiani e dal pontefice²⁷. Stavarus indica questa vittoria come il momento nel quale Vlad III si ricopre di una aura leggendaria²⁸.

Subito dopo la vittoria, però, il 26 novembre dello stesso anno, le cose presero una strana piega e Vlad venne fermato a causa di tre (false) lettere giunte al re d'Ungheria Mattia, suo alleato contro i Turchi, dove si parlava del voivoda come di un traditore pronto a rinnegare la propria fede e allearsi con il nemico. Da questo momento, nonostante le lettere fossero frutto della calunnia dei mercanti sassoni, da sempre avversari interni di Vlad poiché ne aveva ostacolato il mercato esterno tramite dazi per favorire quello locale, iniziò la prigionia dell'Impalatore dentro la fortezza Oratea situata nell'odierno villaggio di Dâmbovicioara, successivamente presso il castello di Vișegrad e infine a Buda. Per giustificare la sua prigionia si diffuse in occidente la voce, a seguito delle lettere alle quali Corvino aveva creduto, che Dracula fosse un traditore, e così, a scopo denigratorio, la sua figura fu dipinta come quella di un sanguinario che imponeva torture terribili senza cognizione, assistendo alle quali traeva piacere. Le fonti maggiori di questa macabra fama furono i racconti sassoni che parlavano di Vlad, già mentre era in vita e durante il secolo successivo, e che alimentarono leggende tendenziose su di lui che iniziarono a dipingerlo come un mostro²⁹.

Come sostengono McNally e Florescu la fase finale della sua carriera politica conobbe la prigionia più lunga della sua vita, quella ungherese, durata ben 12 anni, dal '62 al '74³⁰. Corvino si rese conto di aver commesso un errore, e dopo averlo portato

²⁶ Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and his time*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 203-208.

²⁷ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., pp. 25-30.

²⁸ Ivi p. 28.

²⁹ Ivi p. 31.

³⁰ McNally, Florescu, *Storia e mistero del conte* cit., p. 126.

con sé in battaglia contro i Turchi, in Serbia e in Bosnia, lo liberò e Dracula venne reinsediato sul trono di Valacchia anche col sostegno di Stefano il Grande, suo caro alleato e cugino, di cui era divenuto amico durante l'esilio moldavo. C'erano però delle restrizioni: egli doveva sposare la figlia del sovrano ungherese e adottare il rito greco-cattolico invece del rito greco-ortodosso.

Vlad III regnò sulla Valacchia per tre volte, nel 1448, dal 1456 al 1462, e infine nel 1476 (per soli sessanta giorni)³¹. Furono certamente i suoi metodi spicci, come sottolinea Percivaldi, ad alimentare le leggende fiorite intorno alla sua figura³².

Furono i nemici a dare toni sinistri alla sua memoria, i sassoni, che, come già visto, inquinarono la sua figura nell'occidente, ed i Turchi nell'oriente musulmano, che nei loro racconti su Dracula lo dipinsero come un Demonio. Per l'Europa germanofona e l'impero Ottomano era l'emblema del despota sanguinario; per Russia Romania e Balcani, ossia regioni dell'Est a maggioranza ortodossa dove la lingua di culto e della cultura erano lo slavo ed il greco, fu invece percepito come «un grande sovrano che ispirava la groza, il timore reverenziale, alla pari di Ivan Grozny, Ivan il Terribile, lo zar del XVI secolo»³³.

Di certo fu uno dei regnanti più sanguinari d'Europa: molte le sue azioni punitive di estrema violenza, ad esempio il suo attacco ad una città della Transilvania che, rea di commercio iniquo rispetto alla Valacchia, fu punita con lo sterminio di 10.000 persone. Oltre ai numerosi turchi uccisi in battaglia o impalati. A fronte della violenza da lui perpetrata, però, come asseriscono Florescu e McNally, non si deve vedere solo pazzia ma anzi, una calibrata e metodica lucidità: egli aveva due facce, quella di assassino e torturatore che sposava la politica del terrore e quella di un accerrimo sostenitore del nazionalismo, un innamorato folle della sua patria³⁴.

Vlad morì nel 1476, ucciso da Laiota, un avversario interno sostenuto dai turchi, a poco più di quarant'anni, nei pressi di Bucarest, e quella fu: «la sua prima vera sconfitta e con essa perde la vita»³⁵. Il suo cadavere, decapitato e orrendamente sconciato, fu sepolto a trenta km dalla città, nell'isola di Snagov. La sua *graping gave*, ovvero la tomba, aperta ha restituito l'immagine di un corpo in condizioni

³¹ Trow, *Vlad the Impaler* cit., p. 155; Bianchi, *Dracula* cit., p. 67.

³² Elena Percivaldi, *Vlad l'Impalatore, spietato tiranno* cit.

³³ Matei Cazacu, *Dracula. La vera storia di Vlad III l'Impalatore*, Milano, Mondadori, 2006, p. 205.

³⁴ McNally, Florescu, *Storia e mistero del conte* cit., p. 41.

³⁵ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 33.

vampiresche: «Far from it being incorrupt and hideous, with blood seeping from nose, ears, eyes and mouth, there was no head at all and the torso and limbs were mere bone»³⁶.

1.2 Analisi del personaggio storico – i racconti su Vlad

La sua figura entrò indelebilmente nel folklore romeno dove venne ricordato come un grande eroe patriota, poiché ogni sua azione, comprese le più cruente, le aveva compiute con lo scopo di liberare e difendere il suo paese dagli stranieri infedeli, dalla corruzione e dalla criminalità: le sue imprese e le sue gesta vennero incensate, attribuendogli un coraggio e una abilità bellica spesso ingigantiti ed esagerati³⁷.

Man mano che la letteratura romena si interessa all'emancipazione nazionale si ergono delle figure di riferimento a tema storico che godranno di particolare attenzione, soprattutto nel movimento della Dacia letteraria³⁸: una tra esse fu proprio Vlad III, descritto come uno dei condottieri più validi e coraggiosi. Il suo carattere forte, la sua intelligenza (spesso equivocata e scambiata per malafede) e il suo estremo amore per la patria apparivano per quello che erano effettivamente, rigidi ma giusti³⁹.

Chiunque si avventuri nello studio di un personaggio storico molto lontano nel tempo, e soprattutto a cavallo tra epoca medievale e moderna, sa bene quanto sia complesso ricostruirne fedelmente la biografia a causa delle numerose storture e leggende che vi si affollano intorno: così, solo numerosi anni dopo la morte di Vlad III è stato possibile tracciarne un profilo autentico, quello di un eroe patriota, esaltato dai poeti e incensato dal suo popolo⁴⁰, che intendeva inculcare ai suoi sudditi un forte attaccamento al lavoro, al senso di giustizia e onestà, estirpando la menzogna, gli intrighi, la pigrizia e i furti. Se le parole non sono abbastanza, si deve ricorrere al palo, alla spada e al fuoco⁴¹.

³⁶ Trow, *Vlad the Impaler* cit., p. 7.

³⁷ Ivi p. 48.

³⁸ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 101.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi pp. 33-34.

⁴¹ Ivi p. 61.

Stavarus riporta i numerosi racconti romeni, tradotti in italiano dalla dr.ssa Elvira Bajaliu, che hanno fatto sempre parte della tradizione orale popolare, dove l'Impalatore è descritto soprattutto come un sovrano equo e giusto. È il caso della storia del mercante che perde la una borsa contenente 1000 Lei: se ne lamenta e ne promette 100 a chi gliel'avrebbe consegnata. «Un galantuomo, timorato di Dio com'erano i romeni al tempo di Țepeș»⁴² gliela riporta dicendo di averla trovata ad un incrocio. Il mercante conta il denaro, e, al fine di non dare quanto promesso, sostiene che sono presenti soltanto 900 Lei al suo interno e liquida così l'uomo: «Ho contato il mio denaro e ho visto che ti sei già preso la ricompensa che avevo promesso. Invece di mille lei, ne ho trovati solo novecento: hai fatto bene è proprio quello che ti spetta»⁴³. L'uomo si vergogna perché si sente accusato di aver sottratto il denaro e così si rivolge a Dracula, non tanto per i 100 Lei ma per il sospetto nei suoi confronti quando invece era una persona onesta.

Il voivoda capì che il mercante voleva fare il furbo e lo fece chiamare. Posti di fronte imputato e accusatore, il voivoda diede inizio al processo: ascoltò prima l'uno poi l'altro e dopo averli uditi entrambi, capì subito dove stava la giustizia. Allora, guardando negli occhi il mercante, gli disse: «Signor mercante, alla mia corte non si sa cosa sia la menzogna: essa viene pesantemente punita. Tu hai perso una borsa con mille lei e sei riuscito a riaverla facendo sapere a tutti che l'avevi smarrita; nella borsa che ti ha portato questo cristiano c'erano solo novecento lei: questo significa che la borsa non è tua. Consegnala a costui che l'ha trovata e aspetta che qualcuno ti riporti la tua. E tu, buon cristiano – soggiunse, rivolto all'imputato, – tienitela finché salterà fuori chi l'ha persa». E così avvenne, poiché non si poteva altrimenti dopo che Vlad aveva emesso sentenza⁴⁴.

Altri racconti sottolineano come la sua azione interna fu volta a ripulire il paese dalla criminalità e renderlo un luogo più sicuro, educando, anche con la forza, la

⁴² Ivi p. 133.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

popolazione all'onestà. Se ne riporta di seguito, come esempio, uno breve ma molto esaustivo:

Ho sentito anch'io narrare dai vecchi che onestà e giustizia come ai tempi del voivoda Vlad Țepeș non ci sono più stati: ne menzogna, né soprusi, né ubriachezza o simili brutture...A ladri e briganti il voivoda ha giocato un tiro maestro. Li scovava dappertutto, e neanche uno è sfuggito all'impalamento per quanto cercasse di nascondersi. Ogni ladro che prendeva lo faceva immediatamente impalare: e li lasciava tutti impalati ai crocicchi delle strade, in modo che la gente vedesse gli avvoltoi che gli volavano sopra. Si dice che Țepeș aveva ripulito il paese da tutti i ladri: infatti da allora non se ne sono più visti. Per esser sicuro che non gliene era sfuggito nessuno, un giorno pensò così: "Voglio mettere vicino a una fontana, dove viene tanta gente a bere, a disposizione di tutti, una coppa d'oro a vedere se qualcuno la prenderà". E ha fatto mettere vicino a una fontana questa meravigliosa coppa, splendente come il sole, senza farla legare né a una catena né a una fune. La gente passava lungo la strada, si accostava alla fontana e beveva l'acqua fresca e dolce usando quella coppa: ma a nessuno è mai passato per la testa di rubarla, fino a che Țepeș regnò sul paese⁴⁵.

Țepeș fece la sua formale apparizione sulla scena letteraria europea nel 1453, quando Mattia Corvino fece circolare presso la corte di Federico III d'Asburgo un *pamphlet* anonimo di sei pagine dello stampatore e libraio viennese Ulrich Han, intitolato *Geschichte Dracole Waide* (*Storia del voivoda Dracula*)⁴⁶

in cui sono narrate, una dopo l'altra, decine di atrocità che Dracula avrebbe commesso: impalature di uomini, donne e bambini a migliaia, una donna incinta sventrata per capire come funziona la

⁴⁵ Ivi p. 137.

⁴⁶ Nel romanzo di Stoker un ulteriore indizio sul fatto che sia Tepes la fonte d'ispirazione per Dracula risiede proprio nell'appellativo *voivode*.

gravidanza, madri costrette a mangiare i propri figli, banchetti a base di gamberi allevati con cervelli umani⁴⁷.

Il medesimo racconto nero fu inscenato in *Von ainem wutrich der hies Trakle waida von der Walachei* (*Storia del folle chiamato Dracula di Valacchia*) l'opera del poeta Beheim⁴⁸, che rinforzò, nell'immaginario collettivo occidentale, l'immagine di Vlad III come il mostro sanguinario.

Anche i racconti della tradizione slava e turca sul Voivoda Valacco, oltre ai già citati tedeschi, hanno contribuito, in una fase iniziale, a fornire questa immagine di Dracula, dalla loro lettura si nota come la figura di Vlad III sia spesso associata all'agire notturno e allo scorrere di torrenti di sangue, elementi di natura vampiresca⁴⁹. Così lo descrive il cronista turco Asik-Pase-Zadé, suo contemporaneo: «Questo demonio malvagio e diabolico e sempre smanioso, questo sciagurato e sozzo Dracula, che distrugge tutto e non gli importa se è bene o male»⁵⁰. E ancora: «Questo diavolo una notte ha attaccato, galoppando al buio e attraversando il Danubio, e li ha assaliti, uccidendo Iunus bey e catturando vivo Hamz-bey e mettendo in fuga il loro esercito»⁵¹.

E questi i colori con i quali dipinge l'esercito di Vlad: «Quei maledetti sembravano nuvole nere; durante la battaglia, le trombe e i tamburi sembravano il cielo pieno di nuvole: allora la pioggia di sangue sembrava un torrente»⁵².

Bram Stoker, che ha usufruito di Țepeș come sua maggiore fonte d'ispirazione letteraria, ha sicuramente letto nel carattere e nella personalità del principe la psicologia morbosa, sadica ed ossessionata dal potere (a costo di un patto col diavolo) che intendeva trasferire nel suo vampiro.

«A Vambery va fatta risalire in buona parte la responsabilità di aver indotto Stoker a progettare una storia imperniata su Dracula, con spettri e vampiri»: così si apre la descrizione di Ion Stavarus circa l'interessamento dello scrittore irlandese per il protagonista della Transilvania. Infatti, per informarsi meglio sulla figura dell'Impalatore, Stoker si rivolse ad Arminius Vambery, un erudito magiaro, al quale

⁴⁷ Enrica Salvatori, *Vlad L'Impalatore e altre 14 storie*, 2013, disponibile al sito: [HISTORYCAST - La storia da leggere e ascoltare](#), URL consultato il 30-8-2022.

⁴⁸ Cazacu, *Dracula. La vera storia* cit., pp. 176-179.

⁴⁹ Ivi pp. 146, 149.

⁵⁰ Stavarus, *Storie medievali su Vlad* cit., p. 146.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ivi p. 149.

chiese di narrargli la vita di Dracula. Di tutti i documenti fornitigli dallo studioso uno in particolare, un manoscritto, parla di Vlad come un vampiro: ecco che si chiarisce il collegamento tra il voivoda e la mostruosa figura folklorica⁵³.

Stoker immagina Țepeș come il potenziale capostipite di una nuova generazione di uomini e donne (stesso concetto che sarà espresso su Dracula nel romanzo): la sua forza, la sua cultura e la sua intelligenza non gli hanno fatto conoscere né rimorsi né paure⁵⁴.

E così, grazie allo scrittore irlandese, il nome di Dracula venne legato indissolubilmente al vampiro nell'immaginario occidentale. I lettori hanno a lungo ignorato la vera identità dell'eroe romeno che si celava dietro il protagonista stokeriano: solo dai primi del Novecento si è data nuova linfa a Vlad, una nuova esegesi che si è nutrita di fonti e ricerche storiche di cui fu antesignano il filologo Grigore Mandriș. Egli, come sostiene Stavarus, è stato il primo che ha catalizzato l'attenzione sulla personalità storica del sovrano, effettuando ad ampio raggio una disamina sulla figura di Dracula nella letteratura europea⁵⁵.

Vlad Țepeș III Dracul fu uomo non comune, tra i tanti regnanti che attraversarono il medioevo dell'europa orientale senza lasciare un segno concreto, la sua personalità e le sue azioni rimasero invece impresse per sempre nella memoria collettiva. Da eroe a mostro, da giusto giudice a vampiro, non si rimane indifferenti davanti al fascino della sua storia e della sua figura, che a totale sua insaputa ha segnato le pagine del narrare contemporaneo.

⁵³ Ivi p. 82.

⁵⁴ Ivi p. 85.

⁵⁵ Ivi p. 87.

Capitolo II: Le origini del vampiro

2.1 Il repertorio folklorico del vampiro: tra esistenza reale e caratteristiche

L'etimologia del vocabolo vampiro non è, tutt'oggi, ben chiara, anche se alcuni filologi propendono per una sua origine slava⁵⁶ e, più precisamente, lituana, formata dalla radice -pi «stregone» e dal verbo lituano «wempti» che significa «bere, succhiare»⁵⁷.

L'esordio di questo signore della notte in letteratura si colloca nella seconda metà del XVIII secolo, l'età dei Lumi, dove iniziava a farsi notare l'influenza del manierismo dell'orrore tipico del Romanticismo inglese. Don Augustin Calmet, abate di Senones e rispettato teologo francese, constatando la presenza sempre più massiccia nell'immaginario popolare di questa figura ne sposò la causa scrivendo un saggio nel 1746, *Trattato sull'apparizione degli spiriti e dei vampiri*, in cui ammetteva la loro esistenza pur rimanendo vago sulle precise connotazioni⁵⁸. Tre anni dopo vide la luce il *Trattato sulle apparizioni degli spiriti, fantasmi corporei, angeli, demoni e vampiri di Slesia e Moravia*, opera del poeta tedesco Heinrich August Ossenfelder⁵⁹. Seguirono, poi, *Lenore* (1773) di Gottfried August Bürger e *Die Braut von Corinth* (1797) di Johann Wolfgang von Goethe⁶⁰.

In Italia, invece, le credenze erano decisamente più scettiche: nel 1774 uscì a Napoli la *Dissertazione sopra i vampiri* di Giuseppe Davanzati, arcivescovo di Trani: l'idea di trattare questo tema gli venne a seguito di lunghi viaggi nelle regioni dell'Europa centrale e orientale, dove aveva ascoltato molte storie che lo avevano

⁵⁶ Matei Cazacu, *Dracula. La vera storia di Vlad III l'Imperatore*, Milano, Mondadori, 2006, p. 249.

⁵⁷ Katharina M. Wilson, *The History of the Word "Vampire"*, in «Journal of the History of Ideas», 46, 4 (1985), pp. 577-583, *ivi* p. 577.

⁵⁸ Faivre, sostiene che questa vaghezza sia determinata dal fatto che Calmet non si voleva sbilanciare sul definire o meno il vampiro come manifesta espressione del male in quanto questo assunto avrebbe potuto far vacillare la potenza divina. Cfr. Massimo Introvigne, *Antoine Faivre, father of contemporary vampires studies*, in R. Caron, J. Godwi, W. J. Hanegraaff, J. L. Vieillard-Baron (a cura di), *Ésotérisme, gnosés & imaginaire symbolique: Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Leuven, Peeters, 2001, pp. 595-610, *ivi* p. 607: "perhaps we had better remain silent on this point, since God did not deign to reveal the full extent of the Devil's power nor how he operates".

⁵⁹ Gabriella Bosco, *Da oltre due secoli protagonista della letteratura, grazie a un abate del '700*, La Stampa, 11 dicembre 1995.

⁶⁰ Jean Marigny, *Vampires: The World of the Undead*, Londra, Thames & Hudson, 1993, pp. 114-115.

turbato. In contrasto con queste false credenze e superstizioni l'autore decise di scrivere su questa tematica per incolpare la fantasia perversa e corrotta dell'uomo, la quale inventava personaggi simili dando loro una caratura e una parvenza reale che era illogica e assolutamente impossibile da credere razionalmente.

In Europa occidentale, la Mitteleuropa e i Balcani videro delle vere e proprie epidemie di vampiri, casi d'isteria di massa molto simili alle cacce alle streghe, che nei secoli precedenti avevano contraddistinto anche il resto del continente, con processi, torture e roghi purificatori.

Secondo Frost:

By many names, and in a host of disparate guises, the vampire has been known to men of all nations throughout history. Indeed, so immeasurably ancient is this polymorphic phenomenon that its origins can be traced back through all the ages of which there are records preserved, until they become lost in the twilight of tradition and fable⁶¹.

Il repertorio folklorico legato inscindibilmente alla figura del vampiro lo denota come un'anima senza pace, soprattutto se morta prematuramente, suicida, eretica o senza aver ricevuto il sacramento del battesimo: in tal contesto, la paura dei morti e il gusto gotico identificano il sacro ed ancestrale terrore che l'uomo e la comunità sociale, fin dai tempi più antichi, hanno sempre nutrito nei confronti di un possibile ritorno in vita dei defunti per tormentare l'esistenza terrena⁶². La Chiesa stessa emanò bolle papali in cui si occupava di questi mostri, presenze incubi o succubi che, come da etimologia latina, si trovavano sopra o sotto il letto, di notte, pronti ad aggredire.

Col passare del tempo alcune caratteristiche non presenti nel folklore originale sono state incorporate nel profilo del vampiro: i canini appuntiti apparirono per la prima volta con i denti sporgenti di Varney il vampiro⁶³, e la paura della luce del giorno

⁶¹ Brian J. Frost, *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, Bowling Green, OH, Bowling Green State University Popular Press, 1989, p. 3.

⁶² David Punter, *The Literature of Terror. The gothic tradition*, vol. I, London-New York, Routledge, 2013 p. 92.

⁶³ Barber, *Vampire*, cit., p. 2.

con *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau⁶⁴, animale notturno vulnerabile ai raggi solari⁶⁵.

Il vampiro diveniva tale anche per il mancato rispetto di alcune norme di sepoltura verso le quali la fede aveva una vera e propria ossessione⁶⁶: vi erano, nei villaggi di Slovenia, Slesia, Polonia, Ungheria, Transilvania, Serbia, Bosnia, Moldavia e Valacchia, dei peculiari usi nel seppellire i morti, ovvero interrati a testa in giù, con alcuni oggetti apotropaici come croci, iscrizioni sacre, falcetti, semi di papavero o miglio che, a seconda della tradizione, servivano a placare il male⁶⁷.

Brelich prosegue con la casistica delle metodologie funebri: «altri metodi includevano l'usanza di seppellire il corpo prono, o di tagliare i tendini delle gambe per impedire il ritorno del morto»⁶⁸.

L'elemento sicuramente più evocativo come esorcizzazione dei vampiri è, però, l'aglio. La tradizione è antichissima, risalente all'epoca ellenica: nel II secolo a.C., infatti, Titinio scriveva alle madri raccomandandole di proteggere i loro figli con dell'aglio intrecciato così da scacciare le streghe⁶⁹. Alcuni arrivarono persino ad armarsi in prima persona contro questa piaga sociale, intraprendendo la carriera di “cacciatori di vampiri”, vagando di villaggio in villaggio proponendo i propri servizi (di tutela contro i vampiri) agli abitanti, in cambio di una capretta o dell'equivalente in moneta locale⁷⁰.

Anche in Romania, per impedire che un cadavere si tramutasse in *revenant* (*strigoi* in lingua rumena), occorreva strofinargli addosso dell'aglio prima di seppellirlo e colui che non mangiava aglio veniva guardato con estremo sospetto⁷¹.

⁶⁴ David J. Skal, *Vis for Vampire*, New York, Plume, 1996, pp. 99, 104.

⁶⁵ Alain Silver, James Ursini, *The Vampire Film: From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*, New York, Limelight, 1993, p. 25.

⁶⁶ Braccini, Tommaso, *Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*, Il Mulino, Bologna, 2011, cit. p., 176.

⁶⁷ Paul Barber, *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*, New York, Yale University Press, 1988, p. 96.

⁶⁸ Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali*, Pisa-Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1995, pp. 23-24.

⁶⁹ Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 177.

⁷⁰ Claudia Zecchini, *Origine ed evoluzione della figura del vampiro. Un'analisi psicosociale, in Antropologia delle tenebre. Vampiri, non morti e ritornanti*, F. Bravin, E. Cardellini, G. Ghezzi, B. Martelli, R. Massara (a cura di), Milano, Antropopolis, 2017, pp. 11-14, *ivi* p. 12.

⁷¹ Agnes Murgoci, *The Vampire in Roumania*, in «Folklore», 37, 4 (1926), pp. 320-349, *ivi* pp. 328-329.

A distanza di tre anni nel caso in cui si trattasse di un bambino, o cinque anni in caso fosse un adulto, si procedeva con la verifica dello stato di decomposizione: se essa fosse stata ritenuta completata il pericolo che il morto riprendesse vita come vampiro sarebbe stato scongiurato, in caso contrario occorreva lavare il cadavere con vino e acqua e sperare che non si risvegliasse di lì a breve⁷².

Ciò che è diverso o sconosciuto fa sempre paura, acuisce nell'uomo il senso di instabilità, incertezza e pericolo. La stigmatizzazione della devianza è, dunque, il prodotto di uno iato, una cesura fra la *mathesis* dei comportamenti normali e di quelli a-normali: l'abitudine che l'uomo sviluppa riguardo qualcosa a cui di solito è stato esposto per un determinato periodo di tempo si caratterizza, infatti, come una norma, mentre nel momento in cui sorgono altre varianti o tipologie di comportamento diverse, quelle andranno, inevitabilmente, a costituire qualcosa di strano e ambiguo.

Come sostiene Dal Lago è proprio dell'uomo dotare la società di aggettivi morali che corrispondono alla religione o alla corrente filosofico-politica vigente in una determinata contemporaneità storica⁷³: le norme vengono costruite in base al comune sentire della maggioranza e all'ordine sociale⁷⁴.

Il diverso che sarebbe stato inevitabilmente condannato dalla divinità, fino al punto da negare, alla persona portatrice di queste caratteristiche, il riposo eterno, condannandola a vagare per l'eternità come nel Limbo dantesco⁷⁵.

Moreno Tiziani sostiene che proprio il voler esorcizzare e neutralizzare il senso di vertigine ha provocato il dualismo vita-morte e la nascita della figura del vampiro, un tramite tra i due universi:

The unknown is frightening. Diversity is frightening. When these two fears gather in front of real or imaginary phenomena with no apparent explication, irrationality prevails over rationality. Vampires and other hematofages are part of this process⁷⁶.

⁷² Ivi, p. 320.

⁷³ Alessandro Dal Lago (a cura di), *Progettare e costruire nel XXI secolo*, Milano, Abitare Segesta, 2000, p. 14.

⁷⁴ Ignazia Bartholini, *Percorsi della devianza e della diversità. Dall'uomo atavico al senza permesso di soggiorno*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 12.

⁷⁵ Zecchini, *Origine ed evoluzione*, cit., p. 12.

⁷⁶ Moreno Tiziani, *Vampires and vampirism: pathological roots of a myth*, in «Antrocom», 5, 2 (2009), pp. 133-137, *ivi* p. 133.

I morti non morti rappresentano una popolazione estesa, come prova il lessico delle lingue parlate nella macro-regione orientale-occidentale europea nella quale essi vivono. Ne offre un'idea di massima al lettore un recente lavoro di Giuseppe Ivan Lantos:

in serbo e in bulgaro vampir; in croato upir, al femminile upirina; in ceco e slovacco upír; in polacco wampir; in ucraino, russo e bielorusso upyr; in slavo orientale antico upir. Da questi termini sarebbero poi derivati il tedesco vampir, il francese vampyre, l'inglese vampire e l'italiano vampiro. [...] A questi si aggiungevano i brukolaktaxei della Macedonia; i farkaskoldus ungheresi, licantropi che si sarebbero trasformati in vampiri dopo la morte; i grobnik, i kudlak, i lampir, i ljugat, i tenjak del Balcani, divenuti vampiri perché morti indemoniati; i krvopijac bulgari; in Romania i moroiu e i murony, bambini nati morti, e i nosferat, figli illegittimi di genitori entrambi illegittimi⁷⁷.

Quindi «superstizioni, miti e leggende sui vampiri si possono ritrovare, con variazioni più o meno rilevanti, praticamente in ogni cultura del pianeta»⁷⁸. Il concetto di vampirismo esiste da millenni fin da culture come quella mesopotamica, ebraica, greca e romana dove si concepivano demoni e spiriti che possono essere considerati precursori dei moderni vampiri.

Il filo rosso che lega il vampiro alla dimensione onirica è sottile ma evidente: entrambi appartengono alla notte e, come sostiene Punter, «both are considered in mythological systems to be physically weakening, both promise - and perhaps deliver - an unthinkable pleasure which cannot sustain the touch of reality»⁷⁹.

Pezzini, come riportato in una sua intervista, riconosce che il vampiro sia afflitto da una «patologia esistenziale di questo passato-che-non-passa, [da una] malinconica senescenza/impotenza venata a tratti di delirio»⁸⁰.

Secondo Punter il protagonista di Polidori, Lord Ruthven, primo vampiro letterario di cui si avrà modo di trattare successivamente, è vittima dei suoi tormenti interiori, denotando una profondità psicologica che il mostro non aveva mai avuto nel patrimonio folkloristico: «Polidori hints strongly that those who are ruined by his

⁷⁷ Giuseppe Ivan Lantos, *Dracula. Storia e leggenda di un incubo*, Milano, Cairo, 2016, p. 215.

⁷⁸ Franco Lonati, *Tradizione, traduzione, tras-fusione. Dracula dal testo allo schermo*, Roma, Aracne, 2007, p. 15.

⁷⁹ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction*, cit., p. 341.

⁸⁰ Alfredo Ronci, *Intervista a Franco Pezzini*, disponibile al sito: Intervista a Franco Pezzini: l'articolo - Nocturno.it, URL consultato il 9-6-2022.

attentions are really the victims of their internal weakness - either they are themselves criminals, gamblers, sharpers, or they are merely 'frail'»⁸¹.

Anche Braccini concorda con la tesi di Punter sostenendo come sia intrinseco alle creature soprannaturali una sorta di doppia natura in cui si fonda il loro essere contraddittorio che conduce ad ossimori fisici e concettuali in antitesi: la forza esteriore del vampiro corrisponderebbe a una fragilità interiore ed il suo aspetto pasciuto (da morto) è più florido dei vivi.

Inoltre la figura dell'*amma*, in antichità una strega letale con piumaggio da volatile, corrisponderebbe anche alla nutrice che ama i neonati (dal verbo amare)⁸².

La caratteristica fondante di un vampiro è il fatto che il suo cadavere non si sia decomposto bene⁸³, un tratto ancora una volta nettamente ossimorico se posto in relazione alla condizione del corpo di un santo che, allo stesso modo, rimaneva intatto.

Un cadavere ben tenuto, dunque, designava o un grande peccatore o un grande santo, due poli opposti all'interno del medesimo asse, una differenza alquanto destabilizzante⁸⁴. L'integrità del corpo dopo la morte diventa un premio per la cristianità, mentre per gli ortodossi sono i corpi degli empi che non decadono, rimanendo integri per l'espiazione, tanto orribili che perfino la terra li rifiuta: la prima fonte storica del vampiro va ricercata, dunque, nella divisione tra le due chiese cristiane, la cattolica e l'ortodossa, con le loro opposte concezioni sulla sopravvivenza dei corpi.

Il vampiro viene considerato dal folklore popolare europeo anche come un atavico demone della peste, per poi trasformarsi, secondo la tradizione balcanica, in figura di *revenant* che succhia il sangue dei vivi: è tipico dell'uomo tentare di dare un senso ed una spiegazione ad eventi tragici, fuori dal proprio controllo, che gli capitano (come catastrofi naturali o malattie) e, spesso, in antichità, nella non conoscenza delle

⁸¹ Punter, *The literature*, cit., p. 103.

⁸² Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 180.

⁸³ Katharine Park, *The Life of the Corpse. Division and Dissection in Late Medieval Europe*, in «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», 50 (1995), pp. 111- 132, *ivi* p. 115: “Mentre gli italiani intendevano la morte fisica come una rapida e radicale separazione tra corpo e anima, gli europei del nord vi guardavano come a un processo, protratto nel tempo e graduale, corrispondente alla lenta decomposizione del cadavere”.

⁸⁴ Braccini, *Prima di Dracula*, cit., pp. 180-181.

reali cause che scatenavano tali eventi ricorreva a giudizi affrettati ed irrazionali, come attribuire la colpa ad un morto recente (peccatore in vita) per un'epidemia di peste⁸⁵.

L'ossimoro anche qui è evidente: il vampiro, un'entità totalmente passiva in quanto morta, non è più soltanto florido ma addirittura capace di fare del male, quindi un soggetto attivo, cosciente ed operante, non passivo, né strumento.

Braccini definisce questo paradosso nei termini di fisicità ingombrante, un limite concettuale molto grande per una creatura soprannaturale: il vampiro gira per strada seguito da una torma di cani, bussando alle porte delle abitazioni ma è, allo stesso tempo, un cadavere inerme nella tomba⁸⁶. L'unica spiegazione plausibile per l'esistenza di questi cadaveri ancora vivi è che siano mossi dal diavolo, assunto ad una specie di *deus ex machina* che spiegherebbe parzialmente le ingarbugliate maglie dei dubbi e degli interrogativi che gli uomini si ponevano circa questi mostri⁸⁷.

Mitopoieticamente si può ravvisare l'armonizzazione ontologica delle diametralmente opposte figure di vivo e morto.

I revenants en corps, creature cioè che ritornavano con un vero e proprio corpo, avevano una natura tanto diversa da quella meramente spirituale che inducevano a credere che si trattasse di una vera resurrezione⁸⁸.

Non per nulla, parlando dei vampiri, il benedettino Benito Jerónimo Feijoo, come riporta De Ceglia, avrebbe riferito che gli abitanti di quelle provincie descrivono quelle resurrezioni come veritiere e reali⁸⁹.

Il vampiro, con la sua caratura folkloristica, è quello che Emilio de' Rossignoli definisce efficacemente un «coefficiente di masticazione»⁹⁰, da *Schmatzende Tode*, letteralmente “i morti che masticano”, ripresa di una leggenda germanica su cadaveri che venivano ritrovati con lembi di sudario fra le labbra⁹¹:

secondo la tradizione il cadavere nel suo sepolcro muoveva in
continuazione le mascelle, divorando sé stesso, il suo sudario e

⁸⁵ Ivi, p. 181: “L'epidemia in atto costituisce spesso un vero e proprio segno della presenza di un vampiro”.

⁸⁶ Ivi, p. 182.

⁸⁷ Ivi, p. 183.

⁸⁸ Francesco Paolo De Ceglia, *La scienza dei vampiri. Giuseppe Davanzati e i confini tra vita e morte nell'Europa del Settecento*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze umane, Lettere ed Arti», IX, V (2015), pp. 79-101, *ivi* p. 84.

⁸⁹ Ivi, p. 89.

⁹⁰ Emilio de' Rossignoli, *Io credo nei vampiri*, Roma, Gorgoyle, 2009, p. 32.

⁹¹ Carlo Drogheria, *Santi e vampiri. Le avventure del cadavere*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006, p. 12.

“risucchiando” le energie da esseri viventi residenti o transitanti intorno al suo luogo di sepoltura, fino ad avere abbastanza energie da alzarsi dalla tomba e iniziare a “cacciare” attivamente le sue prede⁹².

Michael Ranft (1700-1774) scrisse anche un trattato in merito, dal titolo *De masticatione mortuorum in tumulis*, edito a Lipsia nel 1728.

La figura del vampiro è, dunque, come un contenitore che via via va riempiendosi di significati e paradigmi che, in origine, non gli appartenevano, come il tramutarsi in un demone, un lupo mannaro (canide nero) e un succhiasangue stregato, o in alcuni patrimoni folklorici in una figura goffa e impacciata che ricorda gli *zombies* della tradizione novecentesca, e nelle svariate terminologie con le quali veniva indicato nelle diverse credenze popolari europee.

La vastità e la complessità delle leggende nate alla base di questa figura mostruosa rendono manifesta la sua eterogeneità in relazione a diverse culture soggiacenti: «there are pale and emaciated vampires, but also plump and ruddy ones; there are vampires which cannot suffer daylight and other which go around during the day, vampires which can turn into some animals while others cannot»⁹³.

È chiaro che nessun mito si crei mai dal nulla, ma trae origine da un processo di rielaborazione, trasformazione e trasmissione di materiale precedente:

According to some anthropological currents, these symbols don't come up from nothing, but follow a process of transformation drawing elements from real experience, which are intersected in the cultural tissue and are transformed depending on the message they are meant to spread⁹⁴.

Secondo Barzaghi «si configura come un mistero il fatto che questo spettro [...] abbia avuto la forza di rappresentare entro la modernità quell'immagine del male assoluto che nel Medioevo spettava in modo incontrastato al diavolo»⁹⁵.

In un'epoca come quella medievale le relazioni tra la vita e la morte sono esplicitate chiaramente da una teologia largamente condivisa che può far capo soltanto

⁹² Zecchini, *Origine ed evoluzione*, cit., p. 12.

⁹³ Tiziani, *Vampires and vampirism*, cit., p. 134.

⁹⁴ Ivi, p. 133.

⁹⁵ Mario Barzaghi, *Il mito del vampiro: da demone della Morte Nera a spettro della modernità*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2010, pp. 3-4.

al Paradiso o all'Inferno; fintanto che questa catena di credenze era in vigore tra la popolazione, infatti, non era possibile conoscere una figura come il vampiro. In particolare, quando viene negata l'esistenza del Purgatorio in una parte della teologia ortodossa orientale e nel protestantesimo, allora i morti cominciano a errare incerti del loro destino.

Insomma, «la separazione dei morti dai vivi», spiega Koslofsky, «significò un nuovo modo di intendere la morte stessa»⁹⁶, la quale finì inevitabilmente per ergere una barriera.

2.2 Il vampiro cambia aspetto, Lord Ruthven e Carmilla

La prima opera narrativa che vede protagonista un vampiro fa capolino nell'Ottocento, precisamente nel 1819, come testimonia Domenico Marino, e si intitola *The Vampire*, un lungo racconto alla base della letteratura moderna e contemporanea sui vampiri, nascita, legittimazione e celebrazione dell'ormai classica figura del Principe delle Tenebre⁹⁷.

La vicenda grazie alla quale prese vita l'opera vampiresca di Polidori si svolse qualche anno prima, ossia giugno 1816: un gruppo di intellettuali ospiti di George Byron, la sua amante Claire Clairmont, Percy B. Shelley, la sua futura moglie Mary e il medico personale di Byron John William Polidori, riuniti a Villa Diodati, sul lago di Ginevra, decise di ingannare le noiose giornate di un'estate piovosa leggendo storie di fantasmi tedeschi. Profondamente attratto dalla lettura di quelle storie Byron lanciò una sfida ai presenti: ciascuno avrebbe dovuto ideare e redigere un racconto dell'orrore, proposta che suscitò un immediato entusiasmo.

Byron per primo non andò oltre la stesura di un piccolo frammento di testo, Mary Shelley scrisse quello che due anni dopo sarebbe stato il suo *Frankenstein* e Polidori, ispirandosi al breve testo di Byron, scrisse una storia modellando il mostro proprio sul suo celebre e illustre paziente, assegnandogli anche il nome di Ruthven, lo stesso che Caroline Lamb, precedente amante delusa di Byron, aveva usato nel

⁹⁶ Craight M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, London, Palgrave Macmillan, 2000, p. 3.

⁹⁷ Cfr. Domenico Marino, *The Vampyre – Alle origini dei vampiri*, disponibile al sito: [The Vampyre - Alle origini dei vampiri \(horror magazine.it\)](http://TheVampyre-Alleoriginideivampiri(horror magazine.it)). URL consultato il 7-6-2022.

romanzo *Glenarvon* come pseudonimo del poeta. È dunque Byron, con la sua femminile torbida bellezza, a dare per primo un corpo al vampiro moderno.

Polidori metterà per la prima volta in scena un protagonista aristocratico alto e smunto, un carismatico *gentleman* da salotto, libertino e distante da ogni forma di rozzezza⁹⁸. I vampiri venivano, in precedenza, descritti come gonfi, con una carnagione scura o sanguigna: Teti riporta una descrizione dello *strigoi* rumeno, il vampiro tipico nell'immaginario popolare prima di Dracula:

Esseri alti, con gli occhi rossi, le unghie lunghe, il corpo ricoperto di peli e la colonna vertebrale che si prolunga in una coda pelosa. Il volto è umano quando vaga di notte ma al mattino, se si guarda attentamente, ci si accorge che ha lasciato orme da puledro⁹⁹.

Invece il Lord di Polidori ha un peculiare viso pallido e lo sguardo penetrante su cui aleggia un *quid* di dannazione ed un intrigo sinistro¹⁰⁰.

Malgrado il pallore mortale del volto, che non assumeva mai una sfumatura più calda né per modestia né per lo stimolo intenso di una passione, il suo aspetto e il suo profilo erano belli, e molte donne a caccia di notorietà cercavano di catturare la sua attenzione¹⁰¹.

Continua è la sua sete di sangue, soprattutto di belle fanciulle: la fonte di sussistenza individuata nel sangue umano ha radici antichissime, addirittura nell'Antico Testamento: «Astieniti dal mangiare il sangue, poiché il sangue è la vita e non mangerai la vita con la carne»¹⁰².

Braccini, però, ricorda che il nutrimento precipuo dei vampiri è sempre rimasto molto ondivago ed indefinito nel corso della storia folklorica. Spesso, infatti, non si escludeva che il *revenant* rimanesse ancorato alle abitudini da umano quindi consumasse un classico pasto con pane, latte, frutta o legumi¹⁰³.

⁹⁸ Pasquale Palmieri, *La santa, i miracoli e la Rivoluzione. Una storia di politica e devozione*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 29-34.

⁹⁹ Vito Teti, *La melanconia del vampiro*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 26.

¹⁰⁰ Cfr. Alberto Massaiu, *Il Vampiro nel folclore, tra luoghi comuni e le tradizioni nell'Europa dell'Est*, disponibile al sito: [Il Vampiro nel folclore, tra luoghi comuni e le tradizioni nell'Europa dell'est - Alberto Massaiu](#), URL consultato il 7-6-2022.

¹⁰¹ John W. Polidori, *Il vampiro seguito da Un mistero della campagna romana di Anne Crawford*, traduzione di Erberto Petoia, Roma, Newton Compton, 1993, p. 8.

¹⁰² Deuteronomio, 12, 23.

¹⁰³ Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 176.

Anche la modalità di uccisione dei vampiri nei confronti delle vittime non è confinata entro il morso letale alla gola bensì ha conosciuto versioni eclettiche e decisamente più fantasiose come, ad esempio, proferire una semplice parola o con l'alitosi¹⁰⁴.

Ruthven, come rimarca Punter, non è solo la rappresentazione di un individuo mitizzato ma di una classe mitizzata: egli è sicuramente un soggetto privo di vita ma tuttavia non deceduto, così come non è deceduto il potere dell'aristocrazia all'inizio del XIX secolo¹⁰⁵.

Le caratteristiche del personaggio di Polidori diventeranno parte integrante dell'uomo fatale o dell'amante che «combina l'aspetto sessuale con i temi più tradizionali della storia d'orrore»¹⁰⁶. Il lato carnale di una vicenda vampiresca ha notevoli risvolti nella morte dell'"amante": poiché non avviene mai un rapporto completo tra il vampiro e le donne prescelte, l'esperienza erotica trasgressiva è la consunzione dell'autoidentificazione¹⁰⁷. Il vampiro, in questo senso, è assimilabile ad un diavolo che risiede dentro di noi che si trincerava dietro un individualismo primitivo mosso da pulsioni inconscie, accattivante e in grado di ipnotizzare le sue vittime che devono lottare per resistere alle sue tentazioni¹⁰⁸.

Polidori, mediante l'espedito del vampiro, può dire l'indicibile ed unire due mondi, quello della realtà e quello della fantasia, così da trattare i temi del soprannaturale: gli imitatori del medico di origine italiana (scomparso a soli 26 anni) furono numerosi soprattutto in Francia, dove Charles Nodier pubblicò qualche anno dopo *Smarra*, una raccolta di racconti dell'orrore incentrati sul vampiro dal titolo *Lord Ruthven ou les Vampires*, una continuazione rovesciata dell'opera cui si ispirava.

«*The Vampire* segnò una svolta nel genere horror, diventando il modello preferito di riferimento di un numero esorbitante di commedie, drammi, racconti, romanzi, ecc, fino alla comparsa del *Dracula* di Stoker (1897) che rivoluzionò tutte le caratteristiche

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Punter, *The literature* cit., p. 104: "He is dead yet not dead, as the power of the aristocracy in the early nineteenth century was dead and not dead; he requires blood because blood is the business of an aristocracy, the blood of warfare and the blood of the family".

¹⁰⁶ Matthew Beresford, *Storia dei vampiri*, traduzione di Francesca Biancani, Bologna, Odoia, 2009, p. 121.

¹⁰⁷ Drogheria, *Santi e vampiri*, cit., p. 4.

¹⁰⁸ Cfr. Ernest Jones, *The Pathology of Morbid Anxiety*, in «Journal of Abnormal Psychology», 6, 2 (1911), pp. 81-106.

vampiriche rendendole più decisamente marcate e fruibili per un pubblico novecentesco»¹⁰⁹.

Tra le varie opere a tema vampiresco pre-Stoker è inoltre interessante, per l'evoluzione della figura del vampiro, quella pubblicata nel 1872 da Joseph Sheridan Le Fanu (irlandese come l'autore di *Dracula*) intitolata *Carmilla*, considerata la prima vampira moderna «che rivoluzionò le convenzionali storie vampiriche, introducendo il tema del vampirismo lesbico, in seguito ampiamente sfruttato dalla cinematografia»¹¹⁰.

I fatti si svolgono nella Stiria austriaca, dove Laura, una fanciulla inglese, vive col padre in un castello. Una notte di luna piena una carrozza con due viandanti ha un incidente nei pressi del castello, le due vengono soccorse, una dama e la sua bellissima figlia, Carmilla, più o meno coetanea di Laura. La signora non può trattenersi a causa di impegni e la giovane incidentata invece si fermerà come ospite. Nasce un rapporto ambiguo tra le due giovani che va oltre la semplice amicizia e si spinge fino all'erotismo. Carmilla detesta i canti religiosi, si sveglia sempre molto tardi e sparisce per notti intere. Iniziano a verificarsi fatti strani, la scomparsa di alcune fanciulle presso il villaggio vicino ed una malattia che colpisce Laura. L'identità della protagonista verrà smascherata e si rivelerà essere la contessa Mircalla Karnstein, giovane deceduta tragicamente duecento anni prima e per questo divenuta vampira ed artefice della morte delle giovani. Verrà eliminata piantandole un paletto nel cuore, tagliandole la testa e bruciandone il cadavere. Una figura al femminile, quindi, che si nutre solo di sangue femminile, che alla crudeltà ed agli elementi vampireschi associa provocante bellezza ed erotismo omosessuale; portatrice di morte ma anche espressione di libertà sessuale e dai vincoli religiosi.

Cammarota sostiene che in una potenziale classifica d'importanza dei vampiri letterari, *Carmilla* si posiziona subito dopo *Dracula* e prima di *Lord Ruthven*¹¹¹.

¹⁰⁹ Domenico Cammarota JR, *I Vampiri, arte - cinema - folklore - letteratura - teatro - storia & altro*, Roma, Fanucci Editore, 1984, p. 63.

¹¹⁰ Ivi, p. 65.

¹¹¹ *Ibid.*

2.3 Un prodotto della modernità, per la modernità

Quintessenza di quella “diversità” ambigua, geniale e perversa esibita dai massimi libertini della storia: Sade e Don Giovanni; metafora di liberazione sessuale: e non a caso Dracula è stato definito [...] “la grande forza sommersa della libido vittoriana”, o dei desideri sessuali rimossi, poiché [...] “si installa dove c’è il concetto di colpa e di peccato, dove l’erotismo è ancora tabù”) a quella “politica”: vampiro come metafora del capitale [...] ma, altresì, come non morte del fascismo [...]; o vampirismo quale azione della borghesia¹¹².

Tutte queste suggestioni esercitate dalla figura del vampiro rimandano a un sostrato semantico inscindibile dal contesto storico-sociale in cui ha iniziato a prendere vita, ovvero il XIX secolo. Gli autori, in questo secolo, hanno sondato «the connections of Gothic fictions to political and industrial revolutions, the realistic novel, the theatre, Romantic and post-Romantic poetry, nationalism and racism from Europe to America, colonized and postcolonial populations»¹¹³.

Da Polidori (fino a Stoker), il vampiro può essere interpretato come avversione alla mascolinità e costruzione di genere:

it has evolved as a predatory embodiment of patriarchal conceptions of white economy in Marxist, gender, and colonial redefinitions of masculinity. [...] The early myth relating to the dark side of nature has evolved into modern reflections in a plethora of readings and interpretations that depart from the initial “simplicity” of the myth to favor more profound impersonations as society grew in size and complexity¹¹⁴.

Il vampiro nasce in veste di protagonista di dissertazioni che intendono fare luce sulle credenze popolari, tipico appannaggio del secolo dei Lumi, sulla materia del racconto folklorico. Il passaggio, dal racconto del folklore e dai casi innumerevoli ascritti al vampirismo dalla *vox populi*, alla dimensione sociologica e politica del vampiro, culminerà con *Dracula* di Bram Stoker.

¹¹² Giuseppe Tardiola, *Il vampiro nella letteratura italiana*, Anzio, De Rubéis, 1991, pp. 18-19.

¹¹³ Jerrold E. Hogle, *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

¹¹⁴ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction*, cit., p. 541.

Come nell'immaginario collettivo di ogni tradizione folklorica il vampiro allude sempre a particolari aspetti della società e del contesto storico contemporaneo come la politica razziale, di genere o coloniale¹¹⁵, creando un intarsio tra queste e la letteratura: egli è assurto, come sottolinea Claudia Zecchini, a metafora sociale, politica ed economica, un *monstrum mirabile* portavoce delle complessità della modernità e del confinamento dell'uomo entro uno stile di vita caotico, frenetico, ingestibile.

Egli è il mito di quella stessa modernità che l'ha prodotto: mito della modernità e per la modernità.

The traditional aristocratic vampire evolves as the metaphor of social and economical imbalances. As capitalism requires the laborer for its existence, deriving in income or education impoverishment; the vampire becomes the image of this parasitic relationship¹¹⁶.

Quindi la fotografia del vampiro che si viene a profilare è un aristocratico *undead e unproductive*. La levatura aristocratica dietro la quale si barrica il vampiro moderno, in verità, non è altro che una facciata «which reflects upon the hollow mannerism of class morale related to outdated images of lineage and honor Gothic was so fond of, although the reader is able to unmask the vampire's trait as deceit»¹¹⁷.

E prosegue Perez Zurutuza: «The vampire is the unproductive aristocrat as it is (un)dead. Its existence becomes that of infecting those socially equal to preserve its undead life. As capitalism featured consumption as its core, which is symbolized by the vampire's only raison d'être: blood acquisition»¹¹⁸.

L'Illuminismo consegna il testimone alla rivoluzione industriale ed il vampiro, all'esordio de *Il Capitale* di Marx, riflette significativamente l'immagine del lavoro diurno e notturno:

Il capitale è lavoro morto, che si ravviva, come un vampiro, soltanto succhiando lavoro vivo e più vive quanto più ne succhia. [...] Il

¹¹⁵ Zecchini, *Origine ed evoluzione*, cit., p. 13.

¹¹⁶ Kristian Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction as a gender and racial discourse of western capitalism white masculinity*, in «International Journal of Arts & Sciences», 8, 8 (2015), pp. 541-550, *ivi* p. 542.

¹¹⁷ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction*, cit., p. 543.

¹¹⁸ *Ibid.*

prolungamento della giornata lavorativa va al di là dei limiti della giornata naturale fino entro la notte opera soltanto come palliativo, calma soltanto approssimativamente la sete da vampiro che il capitale ha del vivo sangue del lavoro¹¹⁹.

Dunque in accordo con Marx, «the vampire depicts this imbalance of social and economical nature [...]. Vampires depict capitalism's need of laborers to preserve its productive drive, without which it would collapse»¹²⁰.

Teti, a tal proposito, spiega che, nel XIX secolo, in scia ad un travolgente sistema capitalistico anche un “greedy trader” poteva essere definito vampiro, proprio a testimonianza del fatto che questa figura veniva vista come un ancestrale parassita¹²¹: «social welfare can no longer be sustained»¹²².

Ed ancora:

Capitalism provoked the social ascension of the bourgeois and aristocracy's derivation into class parasites, since they had no proper productive role by themselves. In a parallel manner, the vast social sphere of laborers was stuck in its productive role, which guaranteed no access to profit, and therefore, was condemned to remain on what wage may allow, which is social permanence — or impoverishment— as the lowest stratum of society¹²³.

Introvigne sottolinea che, in questo senso, lo studio sulla fenomenologia del vampiro ha trascorso abbondantemente il semplice repertorio folkloristico delle culture europee moderne ed è divenuto una disciplina accademica¹²⁴ dal momento che ha investito anche importanti retroscena politici, come la paura della colonizzazione inversa di cui si avrà modo di trattare in seguito.

¹¹⁹ Lantos, *Dracula. Storia e leggenda*, cit., p. 226.

¹²⁰ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction*, cit., p. 542.

¹²¹ Vito Teti, *La melanconia del vampiro*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 66.

¹²² Marjorie Griffin Cohen, *From the Welfare State to Vampire Capitalism*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 30.

¹²³ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction*, cit., p. 542.

¹²⁴ Introvigne, *Antoine Faivre*, cit., p. 610.

Capitolo III: Il Dracula di Stoker e la paura della colonizzazione inversa

3.1 Il romanzo

La fama dello scrittore irlandese Bram Stoker è indubbiamente legata alla scrittura di *Dracula*, uno dei romanzi gotici del terrore più noti, pubblicato nel 1897. Il personaggio storico di riferimento, anche se non è mai menzionato¹²⁵, è Vlad III, voivoda di Valacchia, dal quale eredita anche il nome. È dunque una figura aristocratica quella a cui s'ispira Stoker, ponendosi, così, in continuità con Polidori e con la sua idea di allontanare il vampiro dal folklore popolare e dalle caratteristiche rozze e poco raffinate. Dracula, quindi, si configura come l'unione di un personaggio storico e di un mostro appartenente alla sfera dell'immaginario.

La forma con la quale il romanzo viene intessuto è singolare in quanto non narrativa ma epistolare: la vicenda ha inizio il 3 maggio 1890 con l'arrivo del giovane avvocato Harker in Transilvania, dove deve curare l'acquisto di una proprietà a Londra per conto del conte Dracula che ha deciso di stabilirsi in Inghilterra. Arrivato al fatiscente castello del nobile transilvano, Harker scopre che Dracula è uomo ben educato ed ospitale, colto e forbito, con il quale è piacevole conversare, appartenente ad una stirpe orgogliosa e guerriera, ed estremamente interessato agli usi e costumi inglesi. Ma si rende presto conto di essere diventato suo prigioniero. Con il passare dei giorni, e delle notti, s'intensifica un'atmosfera terrificante fino alla scoperta dell'oscuro segreto del conte che, in verità, è un raccapricciante mostro che si nutre del sangue dei viventi, un vampiro ora intenzionato ad azzannare la vecchia Inghilterra. Intanto la fidanzata di Harker, Mina, si scrive con l'amica Lucy la quale ha ricevuto proposte di matrimonio da tre uomini: Dr. John Seward, Arthur Holmwood e un americano di nome Quincey Morris. Nel frattempo Dracula, dopo i preparativi spiati dal messo inglese, salpa in nave, dentro la propria bara e portando con sé svariate casse contenenti terra transilvana (l'unica che permette al vampiro di riposare e sopravvivere), verso l'Inghilterra, diretto al paese affacciato al mare dove si trovano le due donne. Il resoconto del viaggio è tenuto dal capitano del vascello che trasporta Dracula, e che

¹²⁵ Clive Leatherdale, *Bram Stoker's Dracula. Unearthed*, Westcliff-on-Sea, Desert Island Books, 1998, p. 11.

non sa spiegarsi il perché delle morti a bordo. La nave arriverà a destinazione senza alcun sopravvissuto, tranne un enorme cane nero che balzerà fuori per scomparire velocemente. In questo episodio il vampiro dà prova della sua sete di sangue.

Di lì a poco Lucy comincia improvvisamente ad essere sonnambula e Mina nota che l'amica ha uno strano colorito pallido in volto ed ha due piccoli segni rossi al collo ai quali il dottor Seward, suo medico oltre che corteggiatore, non sa dare spiegazione. Seward, incapace di elaborare una diagnosi che possa permettergli di curare la povera ragazza per quanto il caso sia singolare, contatta il suo maestro, il dottor Van Helsing, un medico olandese molto famoso che insegna all'università di Amsterdam.

Questi si reca in Inghilterra per visionare Lucy, una volta visitatala ordina che la camera venga riempita con l'aglio, rimedio tradizionale per tenere lontano i vampiri. Tutto sembra funzionare, fino a quando l'aglio non viene rimosso dalla madre della giovane, ignara di tutto, per sollevarla dal cattivo odore. Ogni notte Dracula faceva visita alla ragazza per succhiarne il sangue, poi bloccato dall'aglio, la notte in cui questo viene rimosso entra nella stanza sotto le vesti di lupo ed uccide la ragazza. Le notti seguenti si verificano avvistamenti di una "bella signora", pallida e gentile, da parte di alcuni bambini. Van Helsing sospetta subito che purtroppo non sia altro che Lucy divenuta vampiro. Così organizza una spedizione notturna, coadiuvato da Holmwood, Seward e Quincey Morris, nel sepolcro dove si trova la tomba della ragazza. Una volta entrativi l'incubo paventato da Van Helsing è ora realtà, la tomba è vuota, la ragazza si è trasformata in vampiro. Il gruppo si nasconde all'interno della cripta, Lucy entra reggendo in braccio un bambino. Per porre fine a questa situazione il dottore olandese farà conficcare nel cuore di Lucy un paletto da Holmwood, di modo che sia il promesso sposo a liberarla per sempre da quella terribile condizione.

Harker riesce a fuggire da Castel Dracula e riceve ricovero in un convento in Ungheria, dove resta a lungo malato ed in preda al delirio. Mina qui lo raggiunge ed i due si sposano e fanno rientro in Inghilterra, a Londra, dove il marito lavora. Anche il Conte si stabilisce a Londra prendendo possesso delle proprietà acquistate, ambienti cimiteriali, bui, forniti di sotterranei o cripte, dove le casse di terra del vampiro possono essere nascoste e messe al sicuro, le quali contengono il suolo natio e gli sono necessarie per riposare e sopravvivere. La grande casa vendutagli da Harker è

adiacente ad un manicomio, dove lavora Seward che segue in particolar modo un paziente dai comportamenti singolari, Renfield, il quale ha contatti col Conte e cerca di aiutarlo, pagando poi con la vita questa scelta.

Harker, Seward, Morris, Holmwood e Mina, guidati da Van Helsing, decidono di combattere contro Dracula, di ostacolarlo e tentare di eliminarlo, spaventati e consapevoli della sua enorme forza dovuta ai tanti poteri soprannaturali, della sua astuzia e della sua crudeltà. Ma consapevoli anche che nessun'altro avrebbe potuto aiutarli e che se non fossero riusciti nell'impresa, il Conte avrebbe imperversato nella loro cara Inghilterra senza un limite temporale. Il vampiro di Stoker, infatti, ha diverse abilità, può trasformarsi in diversi animali: ratti, pipistrello, lupo. Ma anche diventare piccole particelle di polvere per poter passare attraverso le fessure di porte e finestre, può arrampicarsi lungo le mura a mo' d'insetto, governa la nebbia, è dotato di forza enorme, è colto ed astuto. Possiede la conoscenza di secoli poiché in vita da centinaia di anni, ed è immortale, anche se, come visto per Lucy, esistono modi per eliminarlo. Di tutti questi particolari Van Helsing rende edotti i compagni durante una riunione.

Inizia così la sfida che caratterizza la seconda parte del romanzo, il tentativo di contrastare il Conte. La ricerca delle sue abitazioni per svuotare le casse dal terriccio Transilvano, ed il provare a sorprenderlo nel sonno per poterlo eliminare. Dracula reagisce minacciando vendetta e di sottomettere i suoi avversari e sottrarre loro le donne (il passo è citato per intero a pagina 56 di questo capitolo, correlato dalla nota 193). Così riesce ad attaccare Mina, nella stanza che Seward le aveva riservato presso il manicomio proprio per tenerla al sicuro. Gli uomini della compagine riescono a sorprenderlo ed allontanarlo mentre è chino su di lei, ma ormai è troppo tardi, Mina è "contagiata" ed intraprende involontariamente il percorso che la porterà, se gli uomini non intervengono, a diventare un vampiro e "compagna" del Conte.

Da qui inizia la parte conclusiva del testo, una rincorsa dai ritmi serrati, per colpire Dracula prima che Mina sia persa per sempre. Il conte, braccato e privo delle sue casse è costretto a rientrare in Transilvania per poter ritrovare le forze, potrà poi tornare quando vorrà, il tempo non gli manca. Tempo che invece manca ai suoi inseguitori per poter salvare la loro compagna e coglierlo prima che riacquisti forza e vigore tra le mura del proprio castello. Il vampiro ha alcuni giorni di vantaggio, ma naviga lento. L'inseguimento è avvincente ed incalzante. L'atto finale si svolge sulle

montagne dove sorge il castello, al tramonto, un attimo prima che il sole cali ed il Conte si svegli in pieni poteri e che Mina termini la sua trasformazione: Harker e Morris, che, ferito, perderà la vita, dopo aver abbattuto l'agguerrita banda di zingari che difende il carro che trasporta la bara dove dorme il vampiro, la aprono ed uccidono Dracula che lascia intravedere un sorriso poco prima di ridursi in polvere.

Il periodo storico in cui nasce e si sviluppa la storia del Conte Vampiro, come Stoker aveva denominato Dracula nella prima edizione del romanzo risalente al '90¹²⁶, è fondamentale per coglierne *in toto* il significato politico:

Stoker did not just create a melodramatic potboiler. He wrote an enduring horror story, one that connected squarely with anxieties peculiar to the Victorian fin de siècle while appealing to adaptive dispositions that transcend this historical period; indeed, dispositions that are common to us all¹²⁷.

La storia di Dracula ha interessato e stimolato la critica specialmente negli ultimi anni, soprattutto in relazione al centenario dell'opera (1997) celebrato a Los Angeles da un congresso internazionale, anniversario che, in accordo con Holte, cadeva in un preciso momento storico in cui, «vampires have become the subject of literary conferences, film festivals, media events, and special issues of journals»¹²⁸.

Nella letteratura del vecchio continente *Dracula* è l'incarnazione dei sentimenti di inquietudine, paura e malvagità che convivono all'interno di un unico individuo. Come sostiene Leatherdale: «The best that could be said of it was that Dracula was the most successful work of an otherwise second-rate Irish story-teller»¹²⁹.

Il conte funge da legante di tutta la trama e agli occhi del giovane Harker si presenta così:

Within stood an old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot; without a single

¹²⁶ Ivi p. 8.

¹²⁷ Mathias Clasen, *Attention, Predation, Counterintuition: Why Dracula Won't Die*, in «Style», 46, 3-4, 2012, pp. 378-398, ivi p. 378.

¹²⁸ James Craig Holte, *A century of Draculas*, in «Journal of the Fantastic in the Arts», 10, 2(38), 1999, pp. 109-114, ivi p. 109.

¹²⁹ Ivi, p. 7.

speck of colour about him anywhere. (...) His face was strong—a very strong— aquiline, with a high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, as far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; (...) I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse—broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the center of the palm¹³⁰.

(molto simile alla descrizione di Vlad Țepeș del legato pontificio Nicola Modrussa, citata nel primo capitolo).

Oltre le fattezze fisiche il contrasto cromatico tra il bianco dei denti e l'assenza di colore dei vestiti che intende rafforzare l'oscurità della sua natura. Il motivo di un aspetto tanto vigoroso e florido, particolarmente strano per un individuo anziano, è da ricercare nel suo nutrimento: il sangue. Zecchini, infatti, sottolinea che «il sangue, elemento vitale, gli restituisce non solo una forma di esistenza, ma anche la giovinezza e il vigore, necessari per ottenere i suoi scopi»¹³¹.

Quello di Stoker è il vampiro che pacifica due estremi, un non morto e un dandy¹³², diade espressa, in altre parole, anche da Baiocchi che delinea Dracula come

¹³⁰ Bram Stoker, *Dracula*, pp. 21-24: “Un vecchio alto, accuratamente sbarbato, ma con lunghi baffi bianchi, vestito di nero dalla testa ai piedi, senza una nota di colore in tutto l'aspetto. Teneva in mano una antica lampada d'argento, la cui fiamma ardeva senza un tubo, né un globo di sorta, e proiettava lunghe, tremule ombre mentre oscillava nella corrente della porta aperta. (...) Un viso d'aquila, caratterizzato da un naso sottile e decisamente arcuato, con narici assai dilatate; una fronte alta e bombata, con capelli radi sulle tempie, ma fitti altrove. Le sopracciglia foltissime quasi si congiungevano sulla radice del naso, i peli erano tanto cespugliosi da arricciarsi. La bocca, per quello che potevo vedere sotto i grandi baffi, era ferma e di taglio crudele, con denti particolarmente bianchi e aguzzi, che gli sporgevano dalle labbra, il cui notevole colore rosso dimostrava una stupefacente vitalità in un individuo così anziano. Quanto al resto, orecchie pallide ed estremamente appuntite, il mento forte e deciso, le guance sode sebbene magre. (...) Le mani erano invece alquanto grossolane, larghe, con dita tozze. Particolarmente strano, il centro del palmo era peloso. Le unghie, sottili e belle, tagliate molto a punta”.

¹³¹ Zecchini, *Origine ed evoluzione* cit., p. 13.

¹³² *Ibid.*

fascinoso e ammaliante da un lato, ma demonio irascibile dall'altro¹³³. Questa guerra ontologica è, nell'analisi di Clasen, il condimento perfetto per creare un personaggio ed una storia immortale, che catalizzi l'attenzione dei lettori di ogni epoca: «to him, keeping readers engaged must have been a primary concern. Human attention is preferentially engaged by themes of adaptive significance: we are endlessly fascinated by stories about sex, murder, neglected children, incest, devious sociopaths»¹³⁴.

Un'ulteriore scissione in Dracula, oltre che nella sua natura, è riscontrabile anche in due dei moventi che caratterizzano la sua vicenda londinese: l'amore e la vendetta. Il conte è sì un mostro, ma un mostro che conserva in sé qualcosa di umano, o meglio, quanto di più umano ci sia: il desiderio¹³⁵: incontra Mina, infatti, cercherà di renderla simile a lui e di conseguenza anche "sua", un tentativo di sottrarla al mondo occidentale britannico e portarla con sé nel proprio. Dracula esercita quella che Berlin chiama libertà negativa¹³⁶ ossia assecondare solo il proprio benessere e soddisfare il proprio ego a scapito del prossimo, che, inesorabilmente, diverrà subordinato, vittima.

Demoniache sono le sue azioni e le sue fattezze fisiche, come si evince dalla descrizione di uno dei protagonisti del romanzo, il professore Van Helsing:

He throws no shadow, he make in the mirror no reflect (...). He can transform himself to wolf, (...) he can be as bat (...). He can, when once he find his way, come out from anything (...). He can see in the dark (...). His power ceases, as does that of all evil things, at the coming of the day. Thus, whereas he can do as he will (...) when he have his earth-home, his coffin-home, his hell-home, the place unhallowed (...). Then there are things which so afflict him that he has no power, as the garlic¹³⁷.

¹³³ Baiocchi, *Il Dracula* cit.

¹³⁴ Clasen, *Attention, Predation, Counterintuition* cit., p. 381.

¹³⁵ Zecchini, *Origine ed evoluzione* cit., p. 13.

¹³⁶ Cfr. Isaiah Berlin, *Quattro saggi sulla libertà*, Milano, Feltrinelli, 1989.

¹³⁷ Bram Stoker, *Dracula*, p. 386: "Lui non fa ombra, non fa riflesso nello specchio (...). Può trasformarsi in lupo (...) lui può essere pipistrello (...) Lui riesce, una volta trovata la strada, a venir fuori dal nulla. Il suo potere cessa come tutte le cose demoniache, quando sopraggiunge il giorno. (...) mentre può fare come vuole quando ha la sua casa-terra, la sua casa-bara, la sua casa-inferno. Esistono, poi, alcune cose che lo tormentano come l'aglio, tanto che perde il suo potere".

In definitiva Dracula è una fusione di storia ed immaginazione, un esperimento di novella gotica riuscito che mette in scena mostri, castelli inquietanti, accadimenti sovranaturali ed elementi drammatico-patetici che hanno aperto le strade a molteplici disamine antropologiche come nelle interpretazioni sul post colonialismo, sull'imperialismo e il capitalismo¹³⁸.

3.2 La paura della colonizzazione inversa all'epoca di Stoker e nel romanzo

La finestra cronologica sulla quale si affaccia la vicenda di Dracula è relativa ad un particolare momento storico che la Gran Bretagna ha attraversato alla fine dell'Ottocento, quando la nazione viveva il momento di massima espansione e cominciarono a mostrarsi i prodromi dei conflitti e delle crisi future.

Ma come venne percepito e tradotto questo difficile cambiamento dagli autori contemporanei di Stoker, Haggard, Kipling, Doyle e Wells, che hanno trattato della paura della colonizzazione inversa¹³⁹?

Höglund specifica che «the late nineteenth century [is] the period of the most intense British imperial expansion but also the time when the Empire begins to crumble»¹⁴⁰. E prosegue Arata: «Late-Victorian fiction in particular is saturated with the sense that the entire nation - as a race of people, as a political and imperial force, as a social and cultural power - was in irretrievable decline»¹⁴¹.

Innanzitutto l'ascesa economica di USA e Germania e la perdita dei mercati esteri per le merci inglesi fecero sì che si iniziasse a dubitare della condotta perpetrata durante l'espansionismo della nazione, sentimento che Arata descrive come «growing domestic uneasiness over the morality of imperialism»¹⁴² per cui la letteratura

¹³⁸ John Paul Riquelme (a cura di), *Bram Stoker Dracula. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical and Cultural Contexts, Critical History and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, Boston-New York, Bedford-St. Martin's, 2002, p. 409.

¹³⁹ Stephen D. Arata, *The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization*, in «Victorian Studies», 33(4), 1990, pp. 621-645, *ivi* p. 623.

¹⁴⁰ Johan Höglund, *Catastrophic Transculturation in Dracula, The Strain and The Historian*, in «Transnational Literature» 5(1), 2012, pp. 1-11, *ivi* p. 1.

¹⁴¹ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 622.

¹⁴² *Ibid.*

dell'epoca appare segnata da una profonda introspezione, «less self-congratulation than the celebration of a decade earlier»¹⁴³.

Dracula rappresenta il momento più importante della cosiddetta «pervasive narrative of decline»¹⁴⁴: il sentimento più diffuso generato da questa *nouvelle vague* è la paura, la stessa che conduce, paradossalmente, ad un senso di colpa e che nasce dalla presa di coscienza che il mondo civilizzato possa essere sopraffatto da forze primitive e ataviche che minano l'integrità della nazione. L'angoscia è quella di essere inghiottiti nel nulla, nella «amorfa cosa in sé»¹⁴⁵.

In questo rimescolamento di carte, che Arata chiama «terrifying reversal», la medaglia ha trovato il suo rovescio: il colonizzatore è stato colonizzato, il carnefice è divenuto vittima¹⁴⁶. Lo spettro di una colonizzazione inversa s'innescava, fondamentalmente, sul fenomeno dell'immigrazione che, in quegli anni, stava portando in Gran Bretagna culture sconosciute percepite come minacciose che fomentavano preoccupazioni e pregiudizi: in modo particolare si fa riferimento all'immigrato ebreo che, nell'era vittoriana, era l'incarnazione per eccellenza dell'Altro, proveniente dall'inaccettabile Oriente¹⁴⁷.

La Transilvania, la terra natale del conte, era conosciuta principalmente come un luogo famigerato non solo per la fede nei vampiri ma anche per turbolenze politiche e razziali¹⁴⁸, *vexata quaestio* orientale che tanto interessava l'Inghilterra¹⁴⁹. Agli occhi del giovane Harker, che vi si è recato per incontrare Dracula, la Transilvania apparve così: «we were leaving the West and entering every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians»¹⁵⁰.

It reminds the reader of the wandering spirit of the Count, who as a voivod, truly fought wherever he was needed. He certainly

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ivi* p. 623.

¹⁴⁵ Ernesto De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri, 1997, p. 255.

¹⁴⁶ *Ivi* p. 623.

¹⁴⁷ Sul fenomeno dell'orientalismo occidentale si veda Edward W. Said, *Orientalism. Western concept of the Orient*, New York, Pantheon Books, 1978.

¹⁴⁸ Eric Kwan-Wai Yu, *Productive Fear: Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's Dracula*, in «Texas Studies in Literature and Language», 48(2), 2006, pp. 145-170, *ivi* p. 145.

¹⁴⁹ Eric Kwan-Wai Yu, *Productive Fear: Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's Dracula*, in «Texas Studies in Literature and Language», 48(2), 2006, pp. 145-170, *ivi* p. 145.

¹⁵⁰ Stoker, *Dracula* cit., pp. 2-3.

wandered the land and devastated it, while at the same time, he took all gold. This feeds the image of the Jew, which was believed to have much gold as they travelled. The Count is depicted as isolated in his castle, which becomes an abstraction of the Jews being unable to be assimilated by Catholicism and the British whiteness of the Victorian era. Ultimately, this image is emphasized by the Count's predation of race and economy, as the gold Harker sees symbolizes¹⁵¹.

Secondo Zurutuza questa descrizione del vampiro corrisponde ad un atteggiamento antisemita e «matches the Count's Jewish features and their vampire renderings»¹⁵². Altri accostamenti di Dracula all'immigrato ebreo si trovano in Killeen secondo cui «besides his Semitic-like physical features, which make him a kind of monstrous Jew, he is also a wanderer, as were also the Jews, considered as monstrous, bestial, pollutants, sexually deviant, satanic and child-killers»¹⁵³ e Halberstam il quale sottolinea che «due to his peculiar physiognomy, his aversion to Christianity, and his parasitical attacks, Dracula resemble[s] stereotypical anti-Semitic nineteenth century representations of the Jew»¹⁵⁴. Inoltre Gelder parla di una chiara patina antisemita quando si menzionano il parassitismo sanguinario e la brama di denaro del conte¹⁵⁵.

La distinzione fra *here* (casa, Inghilterra) e *there* (straniero, Oriente) fa leva sulla presunta superiorità dei britannici: il rischio era che questi ultimi potessero essere influenzati negativamente da altre culture, come quella ebraica, considerate inferiori, declassando e contaminando la propria individualità razionale¹⁵⁶.

L'esplicitazione di questa xenofobia viene affidata a Dracula, il conquistatore, l'invasore, «the warrior nobleman [...] and the primitive savage¹⁵⁷ [...] who "penetrate[s] to the heart of modern Europe's largest empire, and [whose] very

¹⁵¹ Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction* cit., p. 544.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Jarlath Killeen, *Gothic Literature (1825-1914)*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 173.

¹⁵⁴ Judith Halberstam, *Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's Dracula in Cultural Politics at the 'Fin de Siècle'*, Sally Ledger e Scott McCracken (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 248.

¹⁵⁵ Ken Gelder, *Reading the Vampire*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 14-15.

¹⁵⁶ Alexandra Warwick, "Imperial Gothic" in *The Encyclopaedia of the Gothic*, vol. 1, William Hughes, David Punter, Andrew Smith (a cura di), West Sussex, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 338-342, *ivi* p. 340.

¹⁵⁷ Arata, *The Occidental Tourist* p. 634.

presence seems to presage its doom»¹⁵⁸. Copjec preferisce, invece, parlare di ansia della colonizzazione inversa, introducendo un concetto decisamente fortunato per il caso precipuo della nostra opera: secondo l'autrice e filosofa americana il timore dell'invasione "barbarica" dell'Inghilterra è figlio di un presentimento, inconscio e sconosciuto, tipico delle età di transizione dove molti punti di riferimento precedenti vengono perduti e si generano disordine, fobie sociali e sindrome da stress post-traumatico¹⁵⁹: «anxiety can be considered a presentiment; it appears prior to any sentiment in the "normal," "pathological" sense»¹⁶⁰.

Come spiega Punter, si sviluppa una specifica reazione a incombenti paure sulla disfatta sociale e culturale della nazione¹⁶¹. Dracula, per questo, viene anche definito un *outsider*, esponente di una controcultura e, quindi, di una deviazione dalla norma sociale¹⁶² che concretizza e plasma le paure degli inglesi tramutandole in realtà.

La percezione del declino morale e spirituale, oltre che economico-politico, è il motore che innesca, dunque, un senso di fragilità e vulnerabilità nei contemporanei, il cui potere è stato neutralizzato da popolazioni "più primitive" degli inglesi stessi: «in the marauding, invasive Other, British culture sees its own imperial practices mirrored back in monstrous form»¹⁶³. La narrativa sullo sfondo della colonizzazione inversa, dunque, possiede, intrinsecamente, uno spirito critico verso l'ideologia dell'imperialismo: essa è, al contempo, una giusta punizione ed un'opportunità di spiare i peccati¹⁶⁴. In questo dramma i cui attori sono la natura e la cultura, la civiltà e la barbarie, l'esserci e il non esserci, «la situazione iniziale di crisi si svolge in una situazione finale di redenzione»¹⁶⁵.

Quella che era stata la missione imperialistica di educare l'incivile (*otherness*)¹⁶⁶ era stata perpetrata, inesorabilmente, con l'uso della violenza e la

¹⁵⁸ Ivi p. 629.

¹⁵⁹ Valerie Curtis, *Why Disgust Matters*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society», 366(1583), 2011, pp. 3478-3490, ivi p. 3478.

¹⁶⁰ Joan K. Copjec, *Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety*, in «October», 58, 1991, pp. 24-43, ivi p. 26.

¹⁶¹ Punter, *The Literature* cit., p. 403.

¹⁶² Bartholini, *Percorsi della devianza e della diversità* cit., p. 12.

¹⁶³ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 623.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Enzo Paci, *Il nulla e il problema dell'uomo*, Torino, Taylor, 1950, p. 256.

¹⁶⁶ Burton Hatlen, *The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's Dracula in Dracula: The Vampire and the Critics*, Margaret L. Carter (a cura di), London, UMI Research Press, 1988, pp. 117-135, ivi p. 131.

coercizione che, ora, potevano ritorcersi contro coloro i quali l'avevano adoperata. Come sostiene Arata: «just as Dracula's vampirism mirrors the domestic practices of Victorian patriarchs, so his invasion of London in order to batten on the helpless natives there mirrors British imperial activities abroad»¹⁶⁷.

Nel Conte i lettori vittoriani potevano riconoscere ed individuare l'ideologia imperiale della loro cultura riverberata come una sorta di *monstrum*: il viaggio di Dracula dalla Transilvania all'Inghilterra potrebbe essere letto come un capovolgimento dello sfruttamento imperiale britannico delle identità nazionali “più deboli”, inclusi gli irlandesi. Questo riflesso si estende non solo alle pratiche imperiali stesse, ma affonda le radici nelle loro basi epistemologiche: prima che Dracula invada con successo gli spazi dei corpi o della terra delle sue vittime, invade gli spazi della loro conoscenza¹⁶⁸.

Il predominio razziale e il capitalismo costituiscono una doppia logica che rappresenta la scissione fra espansionismo e controllo, cuore del “Victorian racialism”¹⁶⁹ che sarà definito ipocrita e duale proprio da alcuni famosi scrittori della stessa epoca come Wilde e Stevenson¹⁷⁰.

Patrick Brantlinger ha collegato l'interesse per il primitivo con l'attrazione per l'occulto e il paranormale, coniando il termine “imperialismo gotico”, «symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire»¹⁷¹: la politica e la società di fine secolo si ritrovano catapultati, in uno stato confusionale, dentro la modernità¹⁷² e divengono “gothicized”¹⁷³. L'ex professore di Harvard suggerisce, sulla scia delle teorie di Bram Dijkstra¹⁷⁴, che i temi principali che costituiscono questa forma siano il “tornare nativi”, ovvero la regressione dell'uomo ad uno *status* primitivo, la follia, considerata principalmente come la matrice di questa

¹⁶⁷ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 633.

¹⁶⁸ Ivi p. 634.

¹⁶⁹ Robert J.C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995, p. 181.

¹⁷⁰ Killeen, *Gothic Literature* cit., p. 4.

¹⁷¹ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 624.

¹⁷² Max Nordau, *Degeneration*, London, William Heinemann, 1898, p. 29: “one epoch of history is unmistakably in its decline and another is announcing its approach”.

¹⁷³ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 625.

¹⁷⁴ Cfr. Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New York, Oxford University Press, 1987, pp. 333-351.

degenerazione e le fantasie di colonizzazione inversa in tutte le sue forme, razziali, psicologiche e civili¹⁷⁵.

Nella disamina di Arata, principale fautore dell'interpretazione politica e coloniale di *Dracula*, trova spazio anche la fortunata interpretazione di Carol Senf la quale suggerisce che *Dracula* «manifests the threat of the primitive trying to colonize the civilized world»¹⁷⁶, ma soprattutto le teorie di Judy Wilt la cui intuizione è consistita nell'aver messo in correlazione le terribili visite del vampiro con la penetrazione volontaria della Transilvania da parte degli emissari della potenza imperiale occidentale¹⁷⁷. I protagonisti letterari, in questo senso, sono allegorie del movimento di regressione della civiltà: «Stoker's vampires are generated by racial enervation and the decline of empire, they exploit fears of the genetic and social deterioration that many of Stoker's readers perceived as characterizing late-Victorian Britain»¹⁷⁸.

Attraverso la costruzione del vampiro quale nobile discendente di un'importante e antica famiglia di rango feudale, un Boiardo¹⁷⁹ appunto, Stoker sembra aver voluto racchiudere in lui, anzitutto, un'appartenenza sociale opposta (e anacronistica)¹⁸⁰ a quella prevalente in Inghilterra dalla fine del XIX secolo, cioè la borghesia. Tuttavia, l'autore non solo non si è limitato a conferire a *Dracula* un'identità aristocratica ma ne ha fatto anche un personaggio attivo e dinamico, fiero delle sue origini e determinato a preservarle, attraverso invasioni e dominazioni. Non è semplicemente l'aristocratico seduttore, un rappresentante dell'aristocratica sete di sessualità, come Lord Ruthven; piuttosto il protagonista di Stoker è anche e principalmente un invasore o, meglio, l'Altro, nato in un passato lontano e proveniente da una terra orientale arretrata che minaccia progressivamente di colonizzare il mondo

¹⁷⁵ Patrick Brantlinger, *Imperial Gothic in The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 204.

¹⁷⁶ Carol A. Senf, "*Dracula*": *The Unseen Face in the Mirror*, in «The Journal of Narrative Technique», 9(3), 1979, pp. 160-170, *ivi* p. 164.

¹⁷⁷ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 626.

¹⁷⁸ Stephen D. Arata, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siecle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 11.

¹⁷⁹ Stoker, *Dracula* cit., p. 33: "Here I am noble. I am a Boyar".

¹⁸⁰ Victoria Margree, Bryony Randall, *Fin-de-siècle Gothic in The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, William Hughes e Andrew Smith (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, pp. 217-224, p. 220.

vittoriano (occidentale) più progredito e civilizzato con l'obiettivo di distruggere la sua stabilità sociale e anche culturale¹⁸¹.

È interessante notare che, secondo Burton Hatlen, Dracula è l'incarnazione di tutte le forze sociali che si nascondevano appena oltre i confini della coscienza della classe media vittoriana: è ciò che la società inglese rifiuta e si sforza di opprimere e che, alla sua improvvisa ricomparsa, provoca preoccupazione, terrore e ansia¹⁸². Per questo Dracula non è inglese, mentre i suoi antagonisti (ad eccezione dell'olandese Van Helsing e dell'americano Morris) lo sono in tutto e per tutto¹⁸³.

Il mescolamento razziale ed etnico non poteva essere accettato poiché distruttore della barriera tra il Sé puro e *mainstream* (ciò che i vittoriani credevano di essere) e lo straniero, l'impuro (tutto ciò che proveniva non solo dalla Romania, ma in genere dall'Oriente), innescando, così, la *miscegenation*, il meticcio che Punter definisce “collasso etnico”¹⁸⁴. Dracula stesso si presenta come un colono che vive in una lontana frontiera e ha passato la vita a stretto contatto con nemici selvaggi:

We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship. Here, in the whirlpool of European races, the Ugric tribe bore down from Iceland the fighting spirit which Thor and Wodin gave them, which their Berserkers displayed to such fell intent on the seaboard of Europe, ay, and of Asia and Africa too [...]. Here, too, when they came, they found the Huns, whose warlike fury had swept the earth like a living flame [...]. What devil or what witch was ever so great as Attila, whose blood is in these veins? [...] Is it a wonder that we were a conquering race; that we were proud, that when the Magyar, the Lombard, the Avar, the Bulgar, or the Turk poured his thousands on our frontiers, we drove them back? [...] And when the Hungarian flood swept eastward, the Szekelys were claimed as kindred by the

¹⁸¹ Michela Vanon Alliata, *Vampires and Vampirism* in *The Encyclopaedia of Victorian Literature* (vol. 4), Dino F. Felluga (a cura di), Hoboken, Wiley-Blackwell, 2015, pp. 1713-1719, *ivi* p. 1716.

¹⁸² Hatlen, *The Return of the Repressed/Oppressed* cit., p. 120.

¹⁸³ Franco Moretti, *The Dialectic of Fear*, in «New Left Review», 136, 1982, pp. 67-85, *ivi* p. 75.

¹⁸⁴ Punter, *The Literature* cit., p. 263.

victorious Magyars, and to us for centuries was trusted the guarding of the frontier of Turkey-land¹⁸⁵.

Dracula rappresenta allo stesso tempo alterità sociale, a causa della sua estrazione aristocratica che mira a minare la stabilità della classe media inglese, ed alterità culturale, per via del polimorfismo che lo accosta spaventosamente al mondo animale, scatenando l'incubo del ritorno dell'atavico; infine, rappresenta l'alterità razziale poiché è uno straniero (degenerato) il cui sangue minaccia di contaminare la purezza del popolo britannico, diffondendo pericolosamente il timore di un incrocio di razze.

In accordo con Mckee: «Dracula has been understood to respond to the fears of late Victorians, due in part to Darwinian thought, that degeneration threatened both the British “race” and the British empire»¹⁸⁶. Schmitt ha saggiamente osservato che Stoker stesso fosse un anglo-irlandese e che questo background possa, *in primis*, aver giocato un ruolo importante nel creare la metafora mista di razzismo e vampirismo: «the creole's fear of racial absorption may be at work in the novel's mixed metaphor of vampirism and racialism»¹⁸⁷. La tesi trova riscontro anche in Arata: attraverso il mito dei vampiri, Stoker goticizza le minacce politiche alla Gran Bretagna «caused by the enervation of the Anglo-Saxon race»¹⁸⁸.

Nel testo l'incubo della colonizzazione inversa è succintamente racchiuso in poche parole di Harker che immagina una schiera di semi-demoni che infestano i corpi umani e le terre:

¹⁸⁵ Stoker, *Dracula* cit., p. 45: Noi Szekely abbiamo il diritto di essere orgogliosi, perché nelle nostre vene scorre il sangue di molte razze valorose che hanno combattuto, come leoni, per la signoria. Qui, nel calderone delle razze europee, le tribù ugre hanno portato dall'Islanda lo spirito combattivo conferito loro da Thor e da Odino, e di cui i loro guerrieri furibondi han dato prova, con tanta selvaggia furia, sulle rive dei mari, non solo d'Europa, ma anche d'Asia e d'Africa [...]. E qui, quando giunsero, trovarono gli Unni, il cui guerresco furore aveva spazzato la terra come vivida fiamma [...]. Quale demone, quale strega può essere grande come Attila, il cui sangue scorre in queste mie vene? [...] È forse da stupirsi che fossimo una razza di conquistatori, che ne fossimo fieri, che allorché i Magiari, i Longobardi, gli Avari, i Bulgari o i Turchi si riversavano a migliaia sulle nostre frontiere, noi li respingessimo? [...] E quando la marea ungarica dilagò verso est, gli Szekely vennero proclamati consanguinei dai Magiari vittoriosi, e a noi per secoli fu affidata la guardia alla frontiera con la terra dei Turchi.

¹⁸⁶ Patricia Mckee, *Racialization, Capitalism, and Aesthetics in Stoker's "Dracula"*, in «NOVEL: A Forum on Fiction», 36(1), 2002, pp. 42-60, *ivi* p. 42.

¹⁸⁷ Cannon Schmitt, *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1997, p. 148.

¹⁸⁸ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 630.

This was the being I was helping to transfer to London [Harker writes in anguish] where, perhaps for centuries to come, he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever widening circle of semi-demons to batten¹⁸⁹.

Il *lust for blood* del conte è ambivalente: da un lato simboleggia il suo nutrimento speciale, dall'altro la brama di conquista del guerriero e della gerarchia virile occidentale, soprattutto nei confronti delle donne¹⁹⁰, sue vittime preferite anche perché viste ancora, all'epoca, come creature più deboli, più primitive, e di conseguenza più soggette al fascino esotico ed erotico: «women quite literally become the vehicles of racial propagation. [...] Dracula's biological colonization of women becomes a horrific parody of the sanctioned exploitation practiced by the Western male characters»¹⁹¹.

As formerly Aubrey cannot break his oath to secrecy to preserve his honor, Doctor Seward, Lord Holmwood, Quincey P. Morris, and Harker are equally class bound to remain true to honor, although Mina and Lucy are in terrible danger. As men and aristocrats, they fail to save Lucy, who dies at the hands of the Count without being able to fulfill her class duty, matrimony, and Lord Holmwood is left a torn man of lessened masculinity, which is expandable to the rest¹⁹².

Questo si collega al panico omosociale degli aristocratici, che trasforma le donne in semplici immagini che aiutano il vampiro e l'uomo aristocratico ad essere specchio l'uno dell'altro. Esplicitano bene questo concetto di volontà di conquista e di possesso da parte del Conte, anche dell'emisfero femminile, le sue stesse parole rivolte ai suoi avversari in quel di Londra:

¹⁸⁹ Stoker, *Dracula* cit., p. 67: Questo era l'essere che stavo aiutando a trasferire a Londra [scrive Harker angosciato] dove, forse per i secoli a venire, avrebbe potuto, tra i suoi milioni brulicanti, saziare la sua brama di sangue e creare un nuovo e sempre più ampio cerchio di semi-demoni da battere.

¹⁹⁰ Cfr. Raúl Iturra Redondo, *La construcción social de la masculinidad*, in *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, José María Valcuende del Río, Juan Blanco López (a cura di), Madrid, Talasa Ediciones, 2003, pp. 25-52; Tiziani, *Vampire and vampirism* cit., p. 133.

¹⁹¹ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 633.

¹⁹² Perez Zurutuza, *The gothic vampire's construction* cit., p. 543.

You think to baffle me, you with your pale faces all in a row, like sheep in a butcher's. You shall be sorry yet, each one of you! You think you have left me without a place to rest, but I have more. My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side. Your girls that you all love are mine already. And through them you and others shall yet be mine, my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed¹⁹³.

Facile ravvisare tra queste affermazioni lo spettro della colonizzazione inversa, oltre che notare il chiaro desiderio di quella vendetta che Dracula minaccia e promette.

La sua natura di vampiro indebolisce il ceppo inglese trasmettendo la degenerazione e la malattia della sete di sangue. Dracula è un mostro/maestro parassita che si nutre della salute e della ricchezza inglese¹⁹⁴: in effetti, egli può minacciare l'integrità della nazione proprio in virtù della sua pericolosità per l'integrità personale. I suoi attacchi implicano più di un assalto isolato e a sé stante, in quanto comportano anche la perdita della propria identità. Infatti, come sostiene Arata:

The Count endangers Britain's integrity as a nation at the same time that he imperils the personal integrity of individual citizens. Harker's lament highlights the double thrust - political and biological - of Dracula's invasion, while at the same time conflating the two into a single threat¹⁹⁵.

Le vittime di Dracula sono espropriate, dunque, non solo nei corpi, ma anche e più che mai nelle menti di cui il vampiro si impossessa¹⁹⁶ come una vera epidemia, un'infestazione innescata da un ibrido mostruoso che persegue il suo progetto di

¹⁹³ Stoker, *Dracula* cit., p. 495: Voi credete di farla a me, voi, con quelle vostre pallide facce tutte lì in fila, come pecore al macello! Ve ne pentirete tutti senza eccezione! Credete di avermi lasciato senza un luogo in cui rifugiarmi; ma ne ho altri ancora. La mia vendetta è solo all'inizio! Io ho secoli per compierla, il tempo è dalla mia. Le donne che voi amate, sono già mie; e tramite esse, voi e altri sarete del pari miei - mie creature, pronte ai miei ordini e a divenire i miei sciacalli quando vorrò nutrirmi.

¹⁹⁴ Halberstam, *Technologies of Monstrosity* cit., p. 256.

¹⁹⁵ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 630.

¹⁹⁶ Stefano Brugnolo, *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci, 2017, p. 129.

transculturazione catastrofica¹⁹⁷. Ecco perché il conte può essere visto come «the father or furtherer of a new order of beings»¹⁹⁸, il capostipite di una razza di mostri.

Dracula non solo imita le pratiche degli imperialisti britannici, ma diventa rapidamente superiore ai suoi insegnanti. La minaccia razziale incarnata dal conte si intensifica nel corso del romanzo: non solo è più vigoroso, più fecondo, più primitivo dei suoi antagonisti occidentali, ma sta anche diventando più “avanzato”. Come osserva Van Helsing, il rapido sviluppo di Dracula lo renderà presto invincibile:

in some faculties of mind he has been, and is, only a child; but he is growing, and some things that were childish at the first are now of man's stature. ... That big child-brain of his is working. Well for us, it is, as yet, a child-brain; for had he dared, at the first, to attempt certain things he would long ago have been beyond our power¹⁹⁹.

La metafora del bambino che diventa uomo è un modo per spiegare, secondo Arata, i progressi di Dracula, ma l'immagine distoglie l'attenzione dalla nozione di sviluppo razziale che è la vera fonte della minaccia del vampiro. Poiché la crescita di Dracula non è vincolata ad una singola vita, ma investe generazioni potenzialmente illimitate, l'analogia appropriata per il suo sviluppo non è legata ad un individuo ma alla sua stessa specie o razza che mostra, nella sua persona, il progresso dei secoli²⁰⁰.

Va, inoltre, precisato che il modo in cui il Conte si avvicina alla terra da invadere è in qualche modo ingannevole, non immediatamente percepibile, e quindi ancor più pericoloso: il suo arrivo non è segnalato da un grande esercito o dotato di moderne tecnologie, come tutti gli imperi moderni; piuttosto il modo in cui si avvicina all'Inghilterra è quasi rudimentale, espressione dell'arretratezza da cui proviene.

Hughes, infatti, fa notare che l'invasione di Dracula è priva della forza necessaria per una di stampo moderno:

lacking the necessary force for a modern imperial adventure, [the Count's] invasion thus takes the form of immigration, a subtle and

¹⁹⁷ Höglund, *Catastrophic Transculturation* cit., p. 5.

¹⁹⁸ Stoker, *Dracula* cit., p. 488.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Arata, *The Occidental Tourist* cit., p. 640.

unseen crossing of borders by way of trade routes, in the holds of cargo vessels, and upon the very carts and railway trucks that distributed imported wares from the British east-coast ports to the metropolis²⁰¹.

La visione finale di Stoker è ottimistica data la sconfitta di Dracula: l'impero può ritrovare la via della salvezza. Come Dracula, nella sua invasione, diventa il doppio spaventoso di coloro che un tempo erano colonizzatori, i suoi persecutori diventano il doppio di sé stessi, la proiezione di ciò che vogliono respingere: «as he physically invades, he is himself rhetorically invaded, subject to scrutiny and, indeed, to the kind of hostility frequently reserved for unwelcome immigrants»²⁰² di cui è il rappresentante.

Il tema del doppio nella letteratura a cavallo tra Ottocento e Novecento è ricorrente: Otto Rank, psicanalista e filosofo austriaco ne ha delineato la caratura inconscia che, nel caso di Dracula, fa riferimento proprio alla paura dell'invasione, un'icona spettrale che prende vita e appare, come un'epifania improvvisa del subconscio, per sconvolgere drasticamente quell'equilibrio che l'impero britannico aveva consolidato in secoli di storia. Il modo in cui si ottiene la salvezza della nazione è un inequivocabile ricordo della ferocia del colonialismo: il conte viene inseguito e perseguitato a morte, così i veri parassiti succhiasangue sono gli inglesi che, nella loro inarrestabile caccia all'invasore degenerato, si trasformano in colonizzatori degenerati e violenti²⁰³.

²⁰¹ William Hughes, *Bram Stoker Dracula. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 77.

²⁰² Ivi p. 78.

²⁰³ Andrew Smith, *Gothic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 117.

Capitolo IV: *Monsters evolve*: il vampiro dopo Stoker

4.1 La letteratura vampiresca del Novecento

Dalla fine del XIX secolo le opere incentrate sulla figura del vampiro si sono susseguite numerose, quindi, in accordo con Zappa, possiamo asserire che «come forse nessun'altra figura nata nell'immaginario popolare, il vampiro ha attraversato i secoli senza perdere il proprio fascino, dimostrando una straordinaria capacità di adattamento ai diversi contesti culturali»²⁰⁴.

Ed è Stoker che ha dato i natali all'immagine dalla quale quasi tutto l'universo vampiresco seguente prenderà ispirazione, poiché le opere successive sono state perlopiù rivisitazioni o trasposizioni, più o meno fedeli, del *Dracula* stokeriano. Come sottolinea Clasen «*Dracula* has never been out of print»²⁰⁵: infatti l'*undead* di Stoker sarà uno dei personaggi più rappresentati da letteratura e filmografia.

Pochi anni dopo *Dracula* il primo scrittore che ne trasse spunto fu un italiano, il verista Luigi Capuana che, nel 1907, si concesse un' "incursione" nel fantastico e scrisse un racconto psichico, dedicato a Lombroso, dal titolo *Il Vampiro*, dove si descriveva una vera e propria infestazione di succhiasangue; successivamente Gustave Le Rouge, l'ultimo esponente del simbolismo francese, ideò un ciclo di romanzi vampireschi di cui due, col protagonista di nome Darvel risalenti al 1908 e 1909, hanno un valore storico rilevante poiché, come sottolinea Cammarota, hanno cercato, per la prima volta, di fondere il mondo vampiresco con il genere fantascientifico (la vicenda ha luogo su Marte)²⁰⁶.

Nel 1911 fu pubblicato *Alraune*, il romanzo di Hanns Heinz Ewers in cui la protagonista è una donna vampiro, bramosa di sangue e creata in un esperimento di laboratorio: l'oscura potenza del sangue è, qui, sviscerata nelle sue più esplicite manifestazioni a partire dalla sessualità. Al 1914 risale, invece, un racconto di Stoker pubblicato postumo, *Dracula's Guest* che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto

²⁰⁴ Alessio Zappa, *La figura del vampiro attraverso i secoli. Dall'antico folklore alla cultura di oggi*, in «Giornale di storia», 37 (2021), disponibile al sito: [Homepage - Giornale di Storia](#). URL consultato il 7-9-2022.

²⁰⁵ Clasen, *Attention, Predation* cit., p. 379.

²⁰⁶ Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 67.

essere l'antefatto alla storia di *Dracula*, quasi un prequel²⁰⁷. Leatherdale riporta che i critici hanno potuto comprendere che si trattasse di un capitolo antecedente solo perché l'autore stesso aveva annotato alcuni appunti in merito, altrimenti, a causa della forma e dello stile con cui questo racconto è stato redatto, completamente dissimile da *Dracula*, sarebbe stato molto difficile intuirlo²⁰⁸.

Un altro caso di vampirismo al femminile post Stoker provenne dal figlio dell'Arcivescovo di Canterbury, Edward Frederick Benson, che scrisse *Mrs. Amworth* nel '23²⁰⁹. Le donne vampiro ispirate, come Mrs Amworth, alla storica figura di Lilith²¹⁰ sono l'incarnazione della donna che non si sottomette all'uomo ma anzi gli dà la caccia e, sottraendosi al suo giogo, non accetta lo *status* di essere inferiore²¹¹ che le viene attribuito tradizionalmente.

Nel 1922 un altro italiano, il futurista napoletano Nicola Maciariello, si cimentò nella scrittura di versi vampireschi, componendo una antologia sanguinaria dal titolo *Canti malvagi*²¹².

Nel 1924 Władysław Reymont, uno scrittore polacco, vinse il Nobel dopo che nel 1910 aveva pubblicato *Il Vampiro*. Nello stesso anno Gaston Leroux diede una svolta alle storie sui vampiri immergendoli in un contesto di androidi e sette di *thugs* come nel caso di *La machine à assassiner* in cui i protagonisti si procacciano il sangue con una siringa a stantuffo capace di sparare sulle vittime flebo grazie alle quali prelevano il nutrimento²¹³.

«Con il sorgere delle avanguardie artistiche e delle teorie di scuola Freudiana come quella della sublimazione» (un processo tramite cui impulsi, pulsioni e comportamenti non accettabili per le convenzioni civili vengono incanalati in comportamenti più socialmente accettabili), «il mito vampirico si rivestì del fascino del sogno, entrando nel serraglio surrealista insieme a tutti i luoghi comuni della

²⁰⁷ Ivi, p. 68.

²⁰⁸ Leatherdale, *Dracula unearthed* cit., p. 14.

²⁰⁹ Cammarota JR, *I Vampiri* cit., p. 69.

²¹⁰ Figura antichissima, nata nelle civiltà mesopotamiche come demone femminile notturno e malefico che seduceva i maschi durante il sonno, come spirito incubo, e uccideva i neonati proprio come Lamia della mitologia greca.

²¹¹ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Bari, Edizioni Dedalo, 1997, pp. 183-202.

²¹² Cammarota JR, *I Vampiri* cit., p. 69

²¹³ *Ibid.*

letteratura gotica; anche il sogno venne usato come chiave di conoscenza²¹⁴», è il caso di *Le Vampire* (racconto adespoto) pubblicato nel 1925 su una rivista francese, la *Revolution Surrealiste*.

Negli Stati Uniti la creazione di *pulps*, ossia riviste letterarie settoriali e specializzate nella trattazione di un determinato genere, contribuì alla divulgazione di storie di vampiri come *The Dark Castle* (1931) di Marion Brandon²¹⁵. Nonostante la sconfinata produzione a tema vampiresco vi sono stati periodi del Novecento in cui il mito venne abbandonato e, in questi casi, furono le letterature cosiddette minori americane a tenerlo in vita, come i fumetti e i racconti dell'orrore economici dei *magazines* la cui pubblicazione più importante fu *Weird Tales* edita dal 1923 al 1954.

Il primo romeno che si occupò di una storia ispirata a *Dracula* fu il surrealista Gherasim Luca, nel 1945, con *Le Vampire Passif*, un'opera a metà strada tra racconto biografico e diario il cui titolo venne da lui riproposto anche in una scultura, un busto di Venere in vernice nera con due contagocce di cristallo che rievocano i canini²¹⁶.

Dopo saltuarie apparizioni tra gli anni Trenta e Quaranta il vampiro divenne la figura centrale in alcune collane come *Adventures into the Unknown* (1948) e le tre pubblicazioni ideate da Bill Gaines, *Tales from the Crypt*, *The Vault of the Horror* e *The Haunt of Fear*, a cui seguiranno, dopo un periodo di stasi per effetto del *Comics Code* del 1954 (una sorta di codice di regole da seguire nella pubblicazione di fumetti, inizialmente in modo volontario, redatto nel USA da parte delle principali case editrici, ed in seguito fortemente moralista e censurante, ad oggi ormai abbandonato), veri e propri cult come *Vampirella* di Ackerman. Negli anni Sessanta la scena vampiresca fu catalizzata dal lungo serial tratto dai telefilm americani *Dark Shadows* di Dan Curtis, che ispirò due film e una serie di fumetti²¹⁷. In Italia iniziarono ad essere pubblicati numerosi romanzi vampireschi come il ciclo *I Romanzi dell'orrore* dietro uno pseudonimo americano che celava le identità di Franco Tamagni, Giuseppe Pederiali e Inisero Cremaschi²¹⁸.

Successivamente nel '76 uscì negli USA *Intervista col vampiro* (*Interview with the vampire*) di Anne Rice, la cui redazione ha impegnato la scrittrice per tre anni, un

²¹⁴ Ivi p. 75.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Ivi, p. 76.

²¹⁷ Ivi, pp. 78-79.

²¹⁸ Ivi, p. 79.

romanzo rivoluzionario e dirompente che ha apportato novità riguardo la profondità psicologica e dei sentimenti dei vampiri protagonisti: «i vampiri della Rice sono preda di odi, gelosie, sono capaci di sentimenti di amicizia e soprattutto di rimorso [...]: uomini-vampiro, dai pensieri e desideri prettamente umani, e una nuova patina di fascino si depone sulla già attraente figura»²¹⁹. Secondo Toscano «appartiene - proprio - ad Anne Rice e alle sue interviste semi strutturate col vampiro il lavoro di approfondimento della sua psicologia»²²⁰. L'opera ha avuto, secondo Zappa, «il merito di presentare al grande pubblico una nuova prospettiva sulla vita da vampiro, rendendo il personaggio estremamente umano e tridimensionale»²²¹. Come riporta Tomc «the subject shattered by trauma struggles to put together the pieces, so to speak, of the psyche, and to balance the need to reconstitute oneself with the capacity to take in the experience»²²². Alla trasformazione in vampiro, ossia alla vampirizzazione, segue, in quest'opera un corollario di addomesticazione, «a process that seemed to be cemented with the casting of Tom Cruise, » - uno dei protagonisti del film tratto da questo romanzo - «a squeaky-clean icon of normative masculinity»²²³.

Al 1998 risale il più interessante romanzo sui vampiri di uno scrittore giapponese, Fuyumi Ono, intitolato *Shi ki* del quale è stato realizzato anche un adattamento anime nel 2010 ed uno manga tra il 2007 e il 2011: «anche qui i vampiri sono umanizzati e ben caratterizzati, agendo tutti in base ai propri sogni e desideri esattamente come in vita»²²⁴.

Cammarota ritiene, però, che all'interno della produzione letteraria vampiresca degna di nota il miglior lavoro degli ultimi vent'anni sia *Salem's Lot* di King, un'opera voluminosa «scritta nel solco della classica tradizione ottocentesca del genere ma con un indiscutibile gusto modernista»²²⁵, l'ultima importante uscita in merito ai principi della notte che si accingono a diventare principi azzurri.

²¹⁹ Zecchini, *Origine ed evoluzione* cit., p. 13.

²²⁰ Armando Toscano, *I vampiri sono tra noi? Riflessioni sulle Rappresentazioni Arcaiche della Psiche*, in *Antropologia delle tenebre* cit., pp. 21-26, ivi p. 25.

²²¹ Zappa, *La figura* cit.

²²² Steven Bruhm, *The contemporary Gothic: why we need it*, in J. E. Hogle, *The Cambridge Companion* cit., pp. 259-276, ivi p. 273.

²²³ Sandra Tomc, *Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the Vampire*, in J. Gordon, V. Hollinger (a cura di), *Blood Read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, pp. 95-114, ivi p. 95.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 80.

4.2 Dracula al cinema tra horror, romanticismo e umanizzazione

Soprattutto in seguito alla nascita del cinema e del fumetto si è registrato un incredibile numero di opere apparse nell'ultimo secolo. Il film che ha reso un best seller il romanzo di Stoker, cementando la figura del vampiro moderno, è *Nosferatu il vampiro*, cult del 1922 di F. Wilhelm Murnau il cui titolo originale era *Nosferatu eine symphonie des grauens*. Questa pellicola dell'orrore ha segnato l'Espressionismo tedesco: *de facto* si configura come una libera trasposizione del romanzo di Stoker, considerata dai critici una delle migliori di tutti i tempi che vide Max Schreck interpretare Graf Orlok²²⁶; «il [...] tema fondamentale – l'anima di fronte all'alternativa apparentemente inevitabile di tirannia o caos - esercitò un fascino straordinario»²²⁷.

Contro questo lavoro si accanì la moglie di Stoker, Florence, poiché il regista aveva tentato, cambiando i nomi dei personaggi, di non pagare i diritti d'autore. Nonostante la causa contro la Prana-Film, la casa di produzione, fu vinta dalla vedova e le pellicole furono distrutte, alcune sopravvissero perché non rintracciate e sono, così, giunte fino a noi²²⁸.

La differenza fisica più importante tra il Dracula di Stoker e il vampiro di Murnau «is that the Count, in the novel, has white hair (at first) and a full mustache, while in the film he's totally bald», caratteristica che, insieme al pallore in volto, contribuisce ad assegnargli una «skull-liked appearance»²²⁹. Inoltre il vampiro rimane mostruoso per tutta la pellicola e si discosta, quindi, dall'opera originale per la mancanza del ringiovanimento e della sensualità acquisiti da Dracula quando giunge a Londra.

Con questo film inizia un percorso di “mutamento” del vampiro, in parallelo alla carta stampata ma che si rende più semplice grazie allo schermo, il “mostro” diverrà sempre meno distante dall'essere umano, un poco alla volta passerà dall'essere il diverso che minaccia la normalità, all'essere un personaggio pregno di caratteristiche umane fino a diventare quasi parte della normalità.

²²⁶ Curiosa è l'etimologia del cognome dell'attore, Schreck, che in tedesco è sinonimo di terrore.

²²⁷ Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco (1918-1933)*, ed. it. Milano, Mondadori, 1977, pp. 95-96.

²²⁸ Lyndon W. Joslin, *Count Dracula goes to the movies. Stoker's novel adapted, 1922-2003*, 2nd edition, Jefferson-London, McFarland & Company Inc., 2006, pp. 12-13; Zappa, *La figura* cit.

²²⁹ Joslin, *Count Dracula goes to* cit., p. 13.

«In tutte le culture, in tutte le letterature, a tutte le latitudini e longitudini il tema del mostro e del vampiro è un tema ricorrente, si potrebbe dire che sia un archetipo».²³⁰ Il mostro vampiro ha rappresentato, dalle sue origini, qualcosa di terrificante, una minaccia per l'uomo ma lontana e diversa dalla natura umana. Nel corso del '900 questo ruolo inizierà a vacillare e le due nature, quella vampirica-mostruosa e quella umana, si mischieranno un poco alla volta poiché sarà sempre più presente, nell'uomo, la consapevolezza che in fondo, il mostro, può essere anche insito dentro di sé, e che quindi la mostruosità non è poi qualcosa di così innaturale. «I mostri possiamo essere noi, e non solo i nostri vicini»²³¹. «Si respirava dunque, probabilmente, già intorno al 1922 un'atmosfera di barbarie.» - siamo in Germania e lo spettro del nazismo incombeva - «Tuttavia, l'elemento importante del film di Murnau era il fatto che questo regista vedeva ancora la barbarie e il mostro (e, di conseguenza, la paura dell'orrore che stava storicamente avanzando) come qualcosa di innaturale»²³². Qui, le due nature erano ancora separate «Nessuno però si sarebbe sognato di dire, senza provare orrore: "il mostro sono io"»²³³.

Nel '31 uscì il primo adattamento ufficiale come film sonoro di *Dracula*, diretto dall'americano Tod Browning, trasposizione cinematografica dell'omonimo spettacolo teatrale di Hamilton Deane e John L. Balderston (1924), con Bela Lugosi, scelto perché aveva già interpretato la parte a Broadway, attore di Lugos (città transilvana dell'Ungheria), futura icona del conte vampiro molto apprezzato per lo sguardo di ghiaccio e il naturale accento transilvano²³⁴ e «responsabile di aver portato alla ribalta l'immagine del vampiro astuto e gentiluomo in contrasto con il vampiro più bestiale e selvaggio presentato in *Nosferatu*»²³⁵.

Bela Lugosi's version [...] resonates with an American interwar nervousness about its renewed relation to Europe after the long period of political isolationism in the second half of the nineteenth century. For us, however, Lugosi's *Dracula* has become absorbed

²³⁰ Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, Alessandria, edizioni dell'Orso, 1995, p. 29.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ivi*, p. 31.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 26.

²³⁵ Zappa, *La figura* cit.

into our own culture and serves as an icon of Gothic representation rather than as a figure caught between two worlds; he is thus more pleasurable than terrifying²³⁶.

Secondo Cammarota «il Dracula interpretato da Lugosi è una figura affascinante fino al ridicolo: pallido, esangue, azzimato, elegantissimo [...]. E infatti il mesmerismo espressionistico – vero fluido glaciale – del suo sguardo, le sue occhiaie incavate da cocainomane incallito più che da morto-vivo, il suo accento rigorosamente transilvano, tutto contribuì a formare il suo personaggio, straordinaria figura di vampiro kitsch»²³⁷, perfettamente meritevole dell'alone della leggendarietà che gli si era creato intorno per la sua estrosità, convintosi davvero di essere la reincarnazione del Conte (alterazione che molti attribuiscono all'uso di sostanze stupefacenti)²³⁸ era solito dormire all'interno di una bara ed uscire soltanto di notte.

Il 1932 fu un anno “diverso” per la filmografia sui vampiri poiché Carl T. Dreyer, un regista danese, scelse di strutturare il suo lavoro, *Vampyr - Il vampiro* (conosciuto anche come *La strana avventura di Allan Gray*), basandosi non sul Dracula stokeriano bensì su Carmilla: il risultato fu un horror onirico, all'aspetto del suono (musiche, rumori, effetti sonori) venne data molta più importanza rispetto all'aspetto visivo, ed il suo fascino risulta essere legato più all'atmosfera e alla suggestione che alla tensione.

Negli anni successivi sono state molte le pellicole che hanno provato a trasporre più o meno fedelmente il romanzo di Stoker: tra queste merita sicuramente una menzione *Horror of Dracula* di Terence Fisher (1958) prodotto dalla Hammer, «a textbook case of how a thumbnail sketch of a literary adaption can yield a ripping good movie»²³⁹. Questa pellicola, secondo Leatherdale, «triggered an epidemic movie adaptations that shows few signs of abating»²⁴⁰ e ci immerge nell'epoca vittoriana, il contesto storico proprio del romanzo di Stoker, con tanto d'incipit al 3 maggio 1885²⁴¹. Il protagonista, Christopher Lee, soppiantò l'icona di Lugosi nell'immaginario

²³⁶ Misha Kavka, *The Gothic on screen*, in J. E. Hogle (a cura di), *The Cambridge companion* cit., pp. 209-228, *ivi* p. 212.

²³⁷ Cammarota, *I Vampiri* cit., pp. 103-104.

²³⁸ *Ivi*, p. 105.

²³⁹ Joslin, *Count Dracula goes to cit.*, p. 55.

²⁴⁰ Leatherdale, *Dracula unearthed*, cit., p. 8.

²⁴¹ Joslin, *Count Dracula goes to cit.*, p. 56.

collettivo anche perché il film, essendo a colori, acquisì un realismo nettamente maggiore²⁴². La creatura della notte che Lee recita per Fisher si confà perfettamente alle sue caratteristiche fisiche (era alto, magrissimo e con lineamenti severi) e gli rimase addosso da quel momento fino alla morte, costituendo il cardine del suo successo ma anche la sua etichetta più sgradita, che arrivò a rinnegare²⁴³.

Le sue movenze ieratiche e la sua camminata ferina l'hanno consacrato a simulacro della sessualità e dell'atto trasgressivo, al contrario del distaccato ed elegante Dracula di Lugosi. Da questo momento in avanti l'erotismo è una *pars costruens* delle pellicole su Dracula che, senza mai scendere nel banale, si ancora al *plot* in quanto sua quintessenza. Nel corso della sua carriera di "vampiro" però, numerose le pellicole in cui interpretò il Conte, l'aspetto della sessualità mutò un poco alla volta, così come cambiò il rapporto del suo personaggio con l'emisfero femminile, arrivando quasi a passare da carnefice a vittima con un ribaltamento di ruoli: la violenza estrema del suo comportamento venne ad assumere più la valenza della difesa che non quella dell'attacco²⁴⁴, a testimonianza di come si stesse evolvendo la figura del vampiro divenendo sempre più "umana", «per Dracula la vampirizzazione non è una perversione, ma un atto naturale, una necessità biologica da soddisfare solo in caso di necessità. Per contrasto, l'avida aspettativa della donna, il suo desiderio di essere succhiata, testimonia l'oscenità dell'inversione del rapporto succubato/incubato»²⁴⁵.

Negli anni Ottanta quando Cammarota descrisse la recitazione di Lee l'attore era ancora in vita e, nonostante fossero trascorsi quasi trent'anni dal film, veniva ancora ricordato come «lo spettro inquietante di una traslitterazione metaforica assurta a simbolo visivo dei nostri giochi crudeli, fantasma vittoriano di un'epoca sanguinosa che ha saputo trovare nuove maschere [...] sempre più pressanti e sempre meno decodificabili»²⁴⁶. Holte, in definitiva, sostiene che la recitazione di Lee ha rappresentato perfettamente il connubio fra un seduttore e una macchina di morte²⁴⁷.

Negli anni Settanta si sono succeduti i film di Jess Franco (*El conde Dracula*), Dan Curtis (*Dracula*), di Philip Seville (*Count Dracula*), di John Badham (*Dracula*)

²⁴² Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 108.

²⁴³ Ivi, p. 109.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Ivi, p. 126.

²⁴⁶ Ivi, pp. 109-110.

²⁴⁷ Holte, *A century of Dracula* cit., p. 111.

con Frank Langella che rivitalizzerà la sessualità di Lee²⁴⁸, e di Werner Herzog (*Nosferatu, panthom der nacht*) con Klaus Kinski, un attore magnificamente istrionesco portato per la raffigurazione di soggetti violenti²⁴⁹. Quest'ultima pellicola, in particolare, definita lenta e trasognata da Cammarota²⁵⁰, è interessante: «Werner Herzog, nel 1978, a distanza di più di mezzo secolo, ritorna sul tema *Nosferatu*, e precisamente sul *Nosferatu* di Murnau, che diventa il suo referente. Fa cioè un'azione di palinsesto: riprende il film di Murnau e lo utilizza allo stesso modo in cui, in un palinsesto, si utilizza ciò che v'era sotto e che diventa il vero referente»²⁵¹. Soprattutto nella sezione iniziale del film è particolarmente evidente che la maggiore fonte d'ispirazione non sia il romanzo originale del Conte stokeriano bensì il vampiro cinematografico del '22: Herzog, anch'egli tedesco come Murnau, sfrutta, comunque, Stoker come una risorsa importantissima per una serie di scene, dettagli e scambi dialogici tra i personaggi che Murnau aveva ommesso²⁵².

La ripresa principale dal film *Nosferatu Il Vampiro* è l'aspetto esteriore del mostro allora interpretato da Schreck il quale appariva, nel suo pallore, come un rigido cadavere inghiottito dalla morte tanto a lungo da perdere le fattezze umane; il conte di Kinski è visivamente molto simile, anche se: «still has a haunted human face that peers out at us from behind the distorted features [...] creates a Count weighed down by the immense sadness of his centuries of existence, a man of infinite regrets who wants to taste more of life than just blood»²⁵³. Ma la pellicola si discosta con forza dalla sua fonte d'ispirazione proprio in quel processo di crescita novecentesca della figura del vampiro di cui si rifletteva parlando del primo *Nosferatu*, ovvero nel suo divenire sempre più umana, e di conseguenza nella presa di consapevolezza che il mostro in realtà non è fuori dall'essere umano ma piuttosto dentro di lui. «Il personaggio di Murnau (che vive dieci anni prima dell'avvento del nazismo) tra la sua azione e l'avvento della storia ha ancora dieci anni da coprire. Quando Herzog lavora sugli stessi personaggi la storia si è completamente consumata. Quindi la coscienza non è più di previsione, ma è semplicemente di conciliazione tra il mostruoso, che per

²⁴⁸ Ivi, p. 112.

²⁴⁹ Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 112.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, p. 31.

²⁵² Joslin, *Count Dracula goes to cit.*, p. 116.

²⁵³ Ivi, p. 113.

definizione – secondo Murnau – apparteneva alla cultura, e un mostruoso che l'uomo ha invece sperimentato essere parte della sua natura»²⁵⁴. Insomma, il processo di avvicinamento tra uomo e vampiro è compiuto, ed ora il mostro non rappresenta più così “il diverso” e nemmeno colui che viene da lontano (e non è più espressione della paura della colonizzazione inversa), Herzog arriva a conciliare il mostruoso e l'orrore della civiltà come parte della natura stessa²⁵⁵, il vampiro non è più qualcosa di così innaturale.

Il percorso che porterà Dracula, ed il vampiro, ad essere perfettamente integrato nella società, tanto da passeggiare tra la folla senza nemmeno essere notato, si compie con *Dracula di Bram Stoker* di Francis Ford Coppola, uscito nel 1992, che tramite il titolo dichiara di essere una rivisitazione fedele del romanzo ma in realtà vi si discosta di molto per diversi aspetti. Totalmente originale, infatti, è la storia d'amore tra il Conte e Mina che Holte ha definito una «dark version of Beauty and The Beast, a romance, even with all of the blood and fangs that Coppola provides for [...] audience»²⁵⁶ e che funge da perno attorno al quale si sviluppa tutta la trama, da cui s'intende che l'impronta affidata alla pellicola non si rifà, poi, così tanto al romanzo originale ma anzi tende a spostare l'attenzione proprio sul sentimentalismo²⁵⁷.

Il richiamo alla favola è così esplicito che in merito Schiavoni scrive: «In questo caso Coppola utilizza tutti gli strumenti hollywoodiani a sua disposizione, parlando da una tribuna sicuramente molto più vasta di quella del cinema tedesco» – riferendosi ai Nosferatu di Murnau ed Herzog - «e assume il tema di Dracula volgendolo nel tema de La Bella e la Bestia (in una scrittura da favola, utilizzando alla fine una citazione molto precisa, allorquando il mostro, Dracula, implora Mina di farlo morire, e lei lo bacia, e il mostro diventa uomo)»²⁵⁸.

Il Dracula di Coppola altri non è che Vlad Țepeș che sentendosi tradito da Dio per via del suicidio della moglie, che lo aveva creduto morto in battaglia mentre era impegnato a difendere la cristianità contro i turchi, incide con la spada un crocifisso e beve il sangue sgorgatovi trasformandosi in vampiro²⁵⁹. Mentre lo ospita nel suo

²⁵⁴ Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, p. 32.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Holte, *A century of Dracula* cit., p. 113.

²⁵⁷ Clasen, *Attention, Predation* cit., p. 392.

²⁵⁸ Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, p. 33.

²⁵⁹ Joslin, *Count Dracula goes to cit.*, p. 119.

castello, il conte vede una foto di Mina tra le mani di Harker, la ragazza è identica alla moglie persa quattrocento anni prima e si convince che ne sia la reincarnazione, quindi parte per Londra alla sua ricerca per ritrovare l'amore perduto. Così in questa pellicola «Coppola ci mostra il tema di Dracula, del vampirismo, del mostruoso come il tema romantico dell'amore per eccellenza; lo fa confinare col tema dell'amore. È l'amore il portatore del vampirismo possibile; è l'amore il tema che rende possibile la conciliazione con il mostruoso e con la barbarie»²⁶⁰.

A questo punto il percorso di mutamento intrapreso dal vampiro, partendo da Murnau e passando per Herzog, è compiuto, ora mostro ed essere umano non sono più due entità separate e distinte, il mostro è diventato quasi uomo, e l'uomo può prendere coscienza di essere quasi mostro. «Non per nulla, secondo la struttura della favola, abbiamo un Dracula buono, che vuole salvare Mina, mentre è Mina stessa a dirgli: “Portami via da questi morti!” E i “morti” sono i rappresentanti di quella borghesia dentro la quale Mina vive e con la quale non intende più convivere»²⁶¹. Vi è quasi un ribaltamento di ruoli e ciò che spaventa non è più il vampiro, ma i rappresentanti della società umana. «Qui invece, nel *Dracula* di Coppola [...] Il mostro possiamo essere noi, così come può essere il nostro vicino, proprio perché non abbiamo più necessità di fare delle indagini per scoprire il mostro, perché noi leggiamo e sappiamo la mostruosità già nell'evidenza della normalità»²⁶². Insomma, il mostro non viene più da fuori ma sta dentro di noi, ed il vampiro è cambiato e, da qui in avanti, spesso non sarà più rappresentante del male che minaccia l'uomo, né tantomeno portatore di molte delle paure che sempre l'hanno accompagnato (come quella della colonizzazione inversa).

Il cast stellare vede la recitazione di Gary Oldman nei panni di Dracula, che in quel di Londra è perfettamente integrato, quasi un dandy²⁶³ e diversamente dal Nosferatu di Murnau e di Herzog, non porta con sé la peste ma è al contrario affascinato dalla scienza, dal cinema, da tutto ciò che è nuovo, in perenne fuga dalla memoria dell'antico ed è, come sostiene Giraudo, la rappresentazione del binomio

²⁶⁰ Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, p. 33.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Cazacu, *Dracula. La vera storia* cit., p. 274.

atrocità-cultura²⁶⁴. Secondo Clasen questo film «advocates a more humane approach to vampirism, one based on love, tolerance and understanding»²⁶⁵. Sulla scena insieme ad Oldman anche Anthony Hopkins, Winona Ryder, Keanu Reeves e Monica Bellucci.

Del 1995 è, invece, il lavoro di Mel Brooks con protagonista Leslie Nielsen, *Dracula: dead and loving it*, che già dal titolo esplicita un intento satirico e caricaturale verso la storia e precisamente nei confronti della pellicola con Lugosi degli anni Trenta²⁶⁶. Brooks prosegue il suo percorso fatto di parodie iniziato con l'enorme successo di *Young Frankenstein* (1974) e proseguito con *Spaceballs* (1987) e *Robin Hood: Men in Tights* (1993) ma il risultato è una pellicola poco ispirata e non all'altezza delle precedenti: «an appallingly unfunny film full of lame gags and stale»²⁶⁷. La trama subisce delle modifiche, come il fatto che sia Renfield a recarsi in Transilvania e non Harker, o che Mina è figlia del Dottor Seward. Il personaggio di Renfield, interpretato da Peter MacNicol, trova molto spazio e diventa uno dei principali artefici della comicità, sarà lui a dare sbadatamente la morte al Conte nell'intento di aiutarlo a fuggire. Brooks, che interpreta Van Helsing, non sa decidersi su quali argomenti possano essere materia di risate e quali no, ironizza sulle barbarie di Vlad III ma poi omette il fatto che Lucy vittimizasse bambini e rappresenta la scena in cui la croce produce una cicatrice sulla mano di Mina in modo drammatico «it may be simply that Brooks and his co-writers Rudy De Luca and Steve Haberman have too much “respect” for the material to spoof it at these points, but it plays more like someone's inability to think of a punch line. By contrast, the script manages to make light of Vlad the Impaler's atrocities»²⁶⁸. Nel complesso il film risulta essere in grado di far sorridere ma mai divertire davvero, anche se è interessante in quanto parodia di un personaggio che però, evidentemente, non si presta molto ad essere tema adeguato alla comicità, come sottolinea Joslin: «The movie's just not funny, for the most part. Which is a pity, but not surprising; for whatever reason, vampire humor, especially in the movies, tends to be lame»²⁶⁹.

²⁶⁴ Gianfranco Giraud, *Dracula e il vampiro, un mito dicotomico*, in Schiavoni Giulio (a cura di), *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, pp. 15-28, *ivi* p. 23.

²⁶⁵ Clasen, *Attention, Predation* cit., p. 392.

²⁶⁶ Joslin, *Count Dracula goes to cit.*, p. 132.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ivi*, p. 133.

Il processo novecentesco di umanizzazione del vampiro offre diversi spunti di riflessione come: egli, dato che uccide soltanto per nutrirsi, è più colpevole degli uomini che uccidono per denaro, potere o per diffondere i propri utopici ideali? Tale tematica è portata sulla scena in *Intervista col vampiro* di Neil Jordan (ispirato al romanzo della Rice) in cui il non-morto protagonista, Brad Pitt (Louis de Pointe du Lac), non riesce ad accettare il suo destino ed è ossessionato da un dilemma morale che lo spinge a interrogarsi sull'etica di dover uccidere per sopravvivere. A guidarlo c'è Tom Cruise (Lestat) un vampiro vanesio e crudele, che considera gli esseri umani una razza facile da schiacciare poiché inferiore; con questo film, dunque, «si incontrano i due poli della narrazione dei vampiri: l'animo romantico e quello crudele»²⁷⁰. Figura molto interessante del film è, senz'altro, Claudia, la bambina vampiro interpretata da una dodicenne Kirsten Dunst che Lestat e Louis “adottano”, «una non-morta dal corpo di bambina e dalla mente di donna, il paradosso ultimo creato dalla penna della Rice»²⁷¹.

Proseguendo nell'analisi dell'evoluzione che la figura del vampiro ha subito nella cultura contemporanea è inevitabile citare la saga cinematografica di *Twilight*, basata sui romanzi di Stephenie Meyer, per via del grande successo commerciale e per aver decostruito, nel bene e nel male, l'immagine del vampiro. Infatti l'icona del mostro assetato di sangue è, qui, completamente neutralizzata, e, anzi, si tramuta in una figura benigna che, pur di non uccidere le persone, si ciba di sangue animale. Questa la condotta della famiglia del protagonista, i Cullen, esistono però anche delle eccezioni, come i Volturi, vampiri che vivono a Volterra e si cibano di sangue umano. I vampiri protagonisti di *Twilight* amano stare in mezzo alla società e alle persone come quelli di Coppola e Rice ma vi si differenziano poiché non si sentono gli esseri superiori che un giorno invaderanno la terra e la colonizzeranno²⁷², e così compiono un ulteriore passo verso “l'integrazione”.

²⁷⁰ Erika Pomella, *Da Dracula a Blade fino a Twilight: l'evoluzione del vampiro*, 23 giugno 2022, disponibile al sito: [Da Dracula a Blade fino a Twilight: l'evoluzione del vampiro - ilGiornale.it](#), URL consultato il 7-9-2022.

²⁷¹ William Maga, *Riflessione Intervista col vampiro di Neil Jordan: lo specchio deformante delle angosce degli anni '90*, disponibile al sito: [Riflessione | Intervista col vampiro di Neil Jordan: lo specchio deformante delle angosce degli anni'90 - Il Cineocchio](#), URL consultato il 14-9-2022.

²⁷² Zecchini, *Origine ed evoluzione* cit., p. 13.

I vampiri vogliono essere come noi. Il loro desiderio di vita si è evoluto nei secoli, e non sono più gli esseri semi-senzienti che si accontentano di rubare il nostro sangue, assalendoci dietro un albero, per poter continuare a esistere. Non fanno bandiera della loro immortalità per acclamarsi superiori [...] e i loro sforzi sono tesi a continuare a “vivere”, nel modo più realistico possibile²⁷³.

Inoltre Edward, il vampiro protagonista, subisce una sublimazione morale ancor più manifesta quando afferma di non voler avere un rapporto sessuale con Bella, la compagna di scuola di cui s’innamora, prima di sposarla.

the male urge to control passions was important when addressing his perfection, which embodied notions of female submission, as women were conceived to be the ‘imperfect’ version of man, lacking soul, and provided with unproductive semen, rendering her as inferior to man’s productive abilities²⁷⁴.

La Meyer è di religione mormone, perciò un certo grado di perbenismo religioso è all’opera in *Twilight*, Edward non solo si rifiuta di fare cose “immorali” per la religione (come fare sesso prima del matrimonio), ma anche ha continui scrupoli morali, ad esempio nell’iniziale rifiuto di trasformare Bella in vampiro perché correrebbe il rischio di perdere l’anima. Il matrimonio che Edward propone a Bella è una «image of love becoming non-transgressor [...] the “wedding” becomes the image that idealizes the social construction of love»²⁷⁵. Sicuramente *Twilight* è il punto di arrivo di un lungo processo di “addomesticamento” della figura del vampiro, sia dal punto di vista estetico che morale. Viene, inoltre, massimizzata la figura del vampiro seduttore²⁷⁶ destinato al gusto del pubblico rosa, un beniamino da salotto che esercita un fascino magnetico²⁷⁷ e incarna il nuovo “eroe” postmoderno il cui cambiamento principale avviene in seno alla psicologia e alla società.

²⁷³ Ivi, p. 14.

²⁷⁴ Perez Zurutuza, *The vampire as the gender* cit., p. 545.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Zappa, *La figura* cit.

²⁷⁷ Zecchini, *Origine ed evoluzione* cit., p. 12.

The sexualized vampires made popular by Twilight [...] evoke a different range of emotions in their audiences than does Dracula (cf. Johnson), but they are no less products of adapted minds working in socio-historical ecologies to produce monsters designed to resonate with other adapted minds²⁷⁸.

Inoltre «il vampiro contemporaneo rappresenta l'outsider sensibile, solitario [...]. Insomma, l'Edward di Twilight come un nuovo James Dean»²⁷⁹ che non dà, però, lo stesso brivido di Dracula.

Finito il freudismo, abbiamo vampiri con dentini da latte, giusti per questa generazione di ragazzi senza una forte identità di genere, giovani maschi ben vestiti, pettinati²⁸⁰.

Dunque anche le descrizioni fisiche che ci vengono offerte dai vampiri odierni sono chiaramente diverse da quelle sia del Dracula originale sia di tutte le prime rivisitazioni cinematografiche degli anni Trenta-Quaranta: come dice Maio oggi assistiamo alla kermesse di vampiri (eterni) adolescenti, palestrati, avvenenti²⁸¹.

Di pari passo con l'evoluzione cinematografica del vampiro romantico e buono arrivano anche serie che pongono il vampiro al centro di una narrazione più action come *Buffy – L'ammazzavampiri* o *Dracula*, la serie fantasy di Cole Haddon che ha debuttato nel 2013 su Sky Living e NBC in cui il protagonista è interpretato da Jonathan Rhys Meyers²⁸².

Come asserisce Holte «as usual in popular culture [...] both large and small screen vampires have appeared with increasing frequency throughout the century»²⁸³.

²⁷⁸ Clasen, *Attention, Predation* cit., p. 393.

²⁷⁹ Ranieri Polese, *Il boom dei vampiri coi denti da latte*, Corriere della Sera, 17 febbraio 2009, disponibile al sito: [Il boom dei vampiri coi denti da latte - Corriere della Sera](#), URL consultato il 7-9-2022.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ AA.VV., *Forme quotidiane dell'orrore: Twilight tra cinema e letteratura in Ol3Media*, con Introduzione di Barbara Maio, 3(7), 2010, pp. 3-4, *ivi* p. 3.

²⁸² Craig Byrne, *NBC Orders 10-Episode Dracula Series With Jonathan Rhys Meyers*, 24 luglio 2012, disponibile al sito: [NBC Orders 10-Episode Dracula Series With Jonathan Rhys Meyers \(ksitv.com\)](#), URL consultato il 7-9-2022.

²⁸³ Holte, *A century of Dracula* cit., p. 111.

Si nota, dunque, che il vampiro dopo Stoker subisce importanti mutazioni riassumibili in maggior profondità e complessità psicologiche, de-colpevolizzazione e umanizzazione fino ad arrivare a sfociare, a volte, in parodia: in sostanza dagli anni Settanta, dopo la fine del monopolio delle produzioni targate Hammer e Universal, il vampiro viene declinato sotto molteplici aspetti, dal comico al romantico²⁸⁴, divenendo anche, come lo definisce Clasen, «a pitiable creature»²⁸⁵, una rivoluzione per la quale «Stoker would have been shocked»²⁸⁶.

Da non dimenticare è, poi, lo sfruttamento del vampiro in chiave commerciale che i mass media hanno, fin dagli anni Cinquanta, cavalcato per articolare una semiotica pubblicitaria, infatti, i moduli formali dell'horror sono ormai perfettamente inseriti anche nel sistema pubblicitario²⁸⁷. «La domanda commerciale sempre più alta della fruizione del genere horror, ha portato la nostra cultura di morte ad un punto di totale processo semiotico, lì dove assistiamo alla rapida trasformazione della disponibilità formale di vasti strati comunitari, ciò che altri genericamente chiamano “evoluzione del gusto popolare”»²⁸⁸. Come esempio si riporta un episodio: nel corso della proiezione del film *Horror of Dracula* di Fisher (1958) il film fu interrotto, durante la sequenza della vampirizzazione di Mina, per trasmettere lo spot che pubblicizzava la *Sanguigna*, una bevanda analcolica all'arancia, che veniva bevuta golosamente (primo piano di grossi bicchieri colmi del liquido color sangue) da bambini e fanciulle; immediatamente dopo la pubblicità riprendeva la sequenza di vampirizzazione, suggerendo un'idea di continuità tra la fruizione filmica e la fruizione della bibita rossa²⁸⁹. Come evidenzia Cammarota tale fusione del vampiro col mondo degli spot commerciali è dovuta anche, oltre alla fruizione del genere horror da parte di un pubblico sempre più vasto, all'ingente quantità di mezzi di comunicazione di massa che in quel periodo iniziavano a fare capolino nella società come le gazzette popolari e le TV che ingigantivano le sinistre news sui vampiri

²⁸⁴ Ivi, p. 110.

²⁸⁵ Clasen, *Attention, Predation* cit., p. 391.

²⁸⁶ Ivi, p. 392.

²⁸⁷ Cammarota, *I Vampiri* cit., p. 148.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

europei compiendo un'operazione non dissimile da quella che oggi fa la stampa scandalistica²⁹⁰.

4.3 Il filone del teatro vampiresco

Nel 1897, anno della pubblicazione del romanzo di Stoker, andò in scena anche una rappresentazione teatrale, di poco successo, dell'opera, diretta dallo stesso autore, intitolata *Dracula or the undead*: Cammarota la tratteggia così: «in pratica gli attori, in quaranta quadri per un totale di ben quattro ore di recitazione, si limitarono a leggere le proprie battute direttamente dal romanzo, intonando le proprie voci agli aspetti del testo e curando ben poco la mimica e la recitazione vera e propria. Quella del 1897 fu l'unica rappresentazione di *Dracula* che Bram Stoker poté vedere»²⁹¹.

Nel 1924 il commediografo irlandese Hamilton Deane, amico intimo di Florence Stoker, realizzò la prima vera rappresentazione teatrale ispirata al Conte, un adattamento, in cui incarnava lui stesso i panni del protagonista, che ridusse notevolmente il tema scenico, figurano solo le scene londinesi mancando così di tutto il prologo transilvano²⁹². Il suo *Dracula the vampire play* andò in scena al Prince of Wales Theatre di Londra e, il 14 settembre '27, in occasione della replica numero 250 dell'opera, fu regalata a ciascun membro del pubblico una copia del libro *Dracula's Guest* di Stoker (con la raccomandazione di aprirle solo all'interno della sala) le quali contenevano, trattenuti da un elastico, alcuni pipistrelli di cartone che, una volta aperti i libri, volarono per tutto il teatro raggelando l'atmosfera ed i cuori degli spettatori.

Successivamente Deane sbarcò negli USA dove, sempre nel medesimo anno, rappresentò una trasposizione di *Dracula* che catturò subito l'attenzione e il favore della critica, anche grazie agli attori, Lugosi (il Conte) e Van Sloan (dr. Van Helsing): quest'edizione fu parzialmente riscritta rispetto a quella londinese da John Balderston e si configurerà come l'ispirazione per la produzione del film di Browning del 1931²⁹³

²⁹⁰ Ivi, p. 151.

²⁹¹ Ivi, p. 134.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Ivi, p. 135.

dove lo stesso Lugosi reciterà, come su detto, intraprendendo così la carriera cinematografica.

Gli anni Settanta furono la finestra cronologica nella quale le produzioni teatrali, sulla scia del cinema vampiresco, presero maggiore vigore: a questa decade appartiene anche la rappresentazione teatrale più interessante sul racconto di Le Fanu, *Carmilla*: nel 1972 un gruppo di giovani, la Company of Cafè la Mama, inscenò a New York un curioso spettacolo in stile musical operistico «dove il rock delle canzoni si mischiava ad interessanti soluzioni sceniche di gusto pop. L'aspetto erotico lesbico della storia era chiaramente illustrato [...]; l'aspetto più interessante della messa in scena risultò essere l'efficace connubio visivo messo in atto con la proiezione in scena, sulle teste delle attrici, di spezzoni di film sui vampiri. In particolare durante la scena teatrale della seduzione operata da Carmilla, fra i corpi delle due donne vennero proiettati spezzoni di film riguardanti l'impalamento e la morte del vampiro»²⁹⁴.

Per quanto concerne le rappresentazioni teatrali su Dracula la stagione più prolifica interessò il 1977 e '78 quando a Londra andò in scena *The Passion of Dracula* diretto da Clifford Williams e interpretata dalla star di West Side Story, George Chakiris: Cammarota non ritiene questa rivisitazione un buon lavoro (anzi lo definisce volgare) ma, tuttavia, lo considera sicuramente in linea con la demolizione del vampiro²⁹⁵ che si stava consumando in quella precisa epoca dove del vampiro stokeriano non era rimasto altro che la fonte originale d'ispirazione. Altra considerazione, invece, ha per il *Dracula* di Denis Rosa, spettacolo del '78 con un cast eccellente, tra cui si annoverava Terence Stamp, esecutore di una recitazione intimista e superba²⁹⁶.

Sempre nel 1978 ebbe un grande successo di pubblico un adattamento teatrale di Dracula la cui base era il vecchio lavoro di Deane e Balderston, ma con la nuova versione interpretata da Frank Langella che avrebbe ispirato, per l'appunto, il film con l'attore di origini italiane diretto da Badham: il vampiro qui rappresentato è il classico belloccio disinvolto e salottiero, che riporta indietro di un secolo ricordando i *vaudeville* di Eugenio Scribe²⁹⁷.

²⁹⁴ Ivi, p. 136.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

L'anno successivo anche in Italia fu inscenata una rappresentazione, autonoma, ispirata al personaggio di Stoker, dalla compagnia Teatro dell'Elfo. Il dramma *Dracula il Vampiro* vide come regista Gabriele Salvatores, che lo scrisse coadiuvato da Elio De Capitani e Ida Marinelli (anche attori): il personaggio del Conte fu affidato alla recitazione di Ferdinando Bruni che fornì un'ottima interpretazione. La scenografia si caratterizzava per l'assenza di colore, costituita da un lungo telo nero funereo posato sul pavimento e sul fondale che s'inseriva molto bene nell'assenza di palcoscenico, sipario e sedie. L'azione scenica veniva svolta su una serie di passerelle sopraelevate ubicate lungo le pareti della sala²⁹⁸.

Infine nella stagione 1983/84 si è assistito al lavoro di Mario Moretti, diretto da Stefano Marcucci e messo in scena dalla Cooperativa Teatro Itinerante, un dramma efficace e classico senza elementi di novità particolarmente rilevanti né nel testo né nella scenografia²⁹⁹.

4.4 La paura della colonizzazione inversa oggi

Dopo aver delineato l'evoluzione che il vampiro, figura derivante da un folklore vecchio di secoli, ha subito soprattutto successivamente al personaggio di Stoker, discutendo su ciò che ha man mano rievocato e rappresentato nel corso del novecento fino ad arrivare ai giorni nostri, ed averne analizzato le modificazioni fisiche e psicologiche, ciò su cui si vuole offrire un breve spunto di riflessione è la domanda: si può ancora parlare di una esegesi di *Dracula* come colonizzatore straniero e, di conseguenza, rappresentazione della paura innescata dal fenomeno della colonizzazione inversa?

Come già discusso in precedenza, oggi il vampiro ha assunto sfumature molto diverse rispetto al famosissimo Conte, ha seguito un percorso di progressiva umanizzazione che l'ha portato ad essere sempre più simile ad un uomo che a un mostro ed inserito in quella società che, invece, diventa sempre più mostruosa e terrificante. Un poco alla volta ha perso la sua natura di portatore di tragedie e paure che invece si sono dimostrate essere già insite negli esseri umani. Incarna

²⁹⁸ Ivi, p. 137.

²⁹⁹ *Ibid.*

maggiormente, piuttosto, un'interpretazione legata alla ridefinizione della mascolinità e, più in generale, relativa alle questioni di genere, per cui si è abbandonata la sua figura di colonizzatore/invasore che intende distruggere la razza umana: i Cullens di *Twilight*, sopra tutti, incarnano proprio il «new discourse of race and gender»³⁰⁰.

La paura della colonizzazione inversa, perciò, non attinge più, come nell'Ottocento, alla figura del vampiro, bensì è affidata a questioni molto più concrete e attinenti alla sfera sociopolitica dei paesi occidentali, una su tutte il fenomeno dell'immigrazione. Molti i migranti che per necessità si spostano da paesi più poveri verso l'Occidente, ovvero verso quelle Nazioni che spesso erano state loro colonizzatrici e che ricorsero anche alla schiavizzazione.

L'immagine dello straniero come potenziale nemico dal quale tutelarsi genera isteria e timore nell'autoctono «il quale spesso finisce per attribuire all'eccessiva presenza di stranieri nel paese disagi, anche se questi non hanno diretto collegamento con la loro presenza»³⁰¹, un bias cognitivo che induce l'uomo a trasferire le sue paure inconscie nella realtà, un fenomeno che non si discosta di molto da quello descritto in merito alla colpevolizzazione dei cadaveri di attaccabrighe o criminali appena morti che, tramutatisi in vampiri, avrebbero scatenato le epidemie di peste.

Ancora oggi viene spesso utilizzata la paura della colonizzazione inversa come strumento per muovere le opinioni, per perseguire potere. Questo sta a significare che è ancora un qualcosa di molto presente. Così esponenti politici utilizzano questo timore, insito nell'animo umano, dell'essere invaso da individui "diversi", "selvaggi" per cercare consenso, ed il tema rimane attuale e discusso nelle sedi politiche: come difendere i confini nazionali dall'invasione "dell'altro"? E spesso, questo altro proviene da luoghi che furono oggetto di vera colonizzazione.

Si cita ad esempio un episodio recente, uno dei molti, emblematico e che ha altri spunti collegabili alla paura descritta nel romanzo di Stoker, quello della nave *Sea-Watch 3*: la comandante, Carola Rackete, nel giugno 2019 ha forzato il blocco navale imposto dall'allora Ministro degli Interni Matteo Salvini, attraccando a Lampedusa con oltre 50 migranti africani, dichiarando di aver agito per la necessità

³⁰⁰ Perez Zurutuza, *The vampire as the gender* cit., p. 548.

³⁰¹ Sara Bernard, *L'immigrazione in Italia: un'indagine sulle politiche emergenziali*, in «Storicamente», 3, 29, 31 dicembre 2007, disponibile al sito: [Sara Bernard, L'immigrazione in Italia: un'indagine sulle politiche emergenziali \(storicamente.org\)](http://Sara Bernard, L'immigrazione in Italia: un'indagine sulle politiche emergenziali (storicamente.org)), URL consultato il 9-9-2022.

dei passeggeri di scendere a terra poiché in condizioni critiche e necessitanti di cure adeguate, anche il cibo scarseggiava. La comandante tedesca, oltre ad essere stata arrestata (e poi prosciolta), è stata apostrofata con epiteti infamanti ed etichettata con i luoghi comuni più sessisti³⁰². Il Ministro sosteneva di aver agito per difendere il proprio Paese.

In questa vicenda si può ritrovare la paura nei confronti dei migranti provenienti da Paesi un tempo Colonie europee, uomini “selvaggi” (poiché giunti da luoghi ritenuti meno civilizzati) che possono sovrastare con la forza bruta l’imborghesito uomo occidentale ed intaccarne usi e costumi tradizionali inquinandoli attraverso il fascino del non essere vincolato alle regole del vivere civile, che sono tanta fonte di stress per chi vi convive ogni giorno. Ma vi si può anche intravedere la paura che questi possano sottrarre all’uomo bianco le “sue” donne. Donne che si sentirebbero attratte dalla natura forte e “bestiale” del maschio che vive fuori dal contesto civile, più vicino allo stato brado e più libero. Nel romanzo è il Conte stesso, come si è visto nel terzo capitolo, a minacciare esplicitamente tramite le sue parole di questo i suoi avversari, di sottrargli le donne. Divenendo palesemente così, tra le varie sue caratteristiche, anche un immigrato che non si attiene alle regole, più forte e che viene ad invadere Londra ed a “rubare” le donne inglesi.

Un’ulteriore riflessione a riguardo va fatta sulla visione che Stoker ha della natura femminile, Dracula esercita il suo influsso e controllo su animali (lupi, topi, pipistrelli), su individui dotati di poca lucidità e raziocinio (pazzi: Renfield) e sulle donne, sue vittime predilette, (Lucy e Mina), ovvero su quelle creature che per l’autore sono più legate all’istinto che al ragionamento, tra le quali include anche le donne. Con Lucy il Conte ha gioco facile, con Mina invece trova più resistenza, poiché se la prima è una giovane donna mantenuta dalla famiglia e che cerca marito per consolidare tale status, la seconda invece è una rappresentante della working-class, ovvero una donna che lavora e sa badare a sé stessa, perciò più vicina all’uomo e di conseguenza più difficile da sottomettere. Ma se questa visione dell’emisfero femminile si può, solo in parte, giustificare in un testo scritto nel 1897, è invece, oggi, assolutamente da respingere.

³⁰² Cfr. [Quando si augura lo stupro - Sardegna Reporter](#), URL consultato il 10-9-2022.

Conclusioni

Il vampiro, nella sua tradizione millenaria e prima della sua consacrazione letteraria e cinematografica, nell'immaginario collettivo si configurava come un corpo senza pace appartenuto ad un suicida, a un deceduto di morte violenta o prematura, a un eretico, a un non battezzato o a un sepolto senza rispettare le norme, che usciva dalla propria tomba per perseguitare con variegata modalità i vivi: un morto che si ostinava a rimanere presente e procurava danno. La paura dei morti identifica il sacro ed ancestrale terrore che l'uomo e la comunità sociale, fin dai tempi più antichi, hanno sempre nutrito nei confronti di un possibile ritorno in vita dei defunti per tormentare l'esistenza dei vivi. Numerose le figure vampiresche apparse nel folklore di varie popolazioni, e con diverse caratteristiche.

Il vampiro compie un viaggio attraverso le epoche, e dall'iniziale grosso e sgraziato cadavere mal decomposto arriverà ad essere quella figura che oggi conosciamo. Ciò che ha delineato un confine che divide il vampiro antico da quello moderno sono state le trasposizioni letterarie ottocentesche del non-morto, come il Ruthven di Polidori che ne ha cristallizzato l'immagine come quella di un aristocratico, un gentiluomo da salotto che si libera di quella intrinseca rozzezza che il repertorio folklorico popolare gli attribuiva.

Ma fu soprattutto Stoker, continuando la linea tracciata da Polidori, a dar vita al vampiro più famoso della storia, Dracula, su ispirazione di un personaggio realmente esistito, Vlad III, voivoda di Valacchia, uomo non comune e figura storica di innegabile fascino che durante il quindicesimo secolo divenne famoso e temuto in tutta l'Europa orientale a causa delle sue gesta in battaglia e della sua condotta decisa e violenta, e che ispirò numerosi racconti restando impresso nella memoria non solo del popolo rumeno.

Il romanzo edito nel 1897 descrive un protagonista demoniaco da un lato ma affascinante e magnetico dall'altro che mutò per sempre l'immaginario collettivo del vampiro e su cui si sono concentrate molteplici chiavi di lettura ed interpretazioni. Arata ne ha, per esempio, sottolineato la correlazione con la paura della colonizzazione inversa: la paura dei colonizzatori di essere invasi dai popoli colonizzati, quasi una punizione per le azioni violente commesse nel conquistare e sottomettere, una sorta di

rivalsa da parte di uomini considerati come meno civilizzati che vengono ad “inquinare” la cultura nazionale, non solo riappropriandosi della propria libertà ma anche sottomettendo l’invasore. Tale sentimento, che serpeggiava in Gran Bretagna sul tramonto dell’epoca vittoriana quando, anche grazie alla letteratura, si iniziava a prendere coscienza di quanto commesso dall’esercito inglese, viene esplicitato nell’opera dall’arrivo a Londra, proprio nel centro dell’impero, dello straniero Dracula che proviene da luoghi lontani e selvaggi e che vuole “conquistare” la terra e le donne dell’uomo occidentale attraverso la forza ed il fascino della sua natura, più libera ed egoista, che non si attiene alle regole. Il personaggio di Stoker incise così tanto sull’immaginario collettivo della figura del vampiro che tutto ciò che lo seguì, e che aveva a che fare col vampiresco, prese ispirazione da Dracula, fino a farlo divenire uno dei personaggi più rappresentati di sempre da letteratura, teatro, cinema e serie tv.

Il vampiro, nel corso del Novecento, ha così conosciuto numerosissime trasposizioni ad uso e consumo delle masse, che lo hanno portato ad una sempre maggiore umanizzazione e profondità psicologica nel cinema e nel teatro; partendo dal *Nosferatu* di Murnau, passando dai volti di Lugosi e Lee e attraverso un *Nosferatu* diverso con Herzog, per poi arrivare a Pitt e Cruise in *Intervista col vampiro* e soprattutto ad Oldman nel *Dracula di Bram Stoker* di Coppola, che ne sancì il mutamento definitivo rendendolo un personaggio integrato nella società civile e per nulla dissimile esteriormente e psicologicamente ad un essere umano, canini a parte. Fino all’attuale totale integrazione ed a un quasi ribaltamento di ruoli come per l’Edward di *Twilight*, che non è più portatore di minaccia alcuna.

Oggi, quindi, il vampiro non rappresenta più la paura della colonizzazione inversa, la quale si manifesta in altre forme, come nella diffidenza e nel rifiuto dei migranti che, nella società occidentale odierna, costituiscono una delle maggiori manifestazioni della paura di essere invasi e che venga intaccata la propria identità culturale.

Ma il fascino del personaggio partorito da Stocker non si è esaurito, né tantomeno quello del vampiro in sé, ed ancora a lungo saranno realizzate opere e raccontate storie che parleranno di Dracula, per trasporre nelle sue vicende sempre nuove angosce e nuovi timori.

Bibliografia:

AA.VV., «Forme quotidiane dell'orrore: Twilight tra cinema e letteratura», *O13Media*, 3(7), 2010.

Arata, Stephen D., «The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization», *Victorian Studies*, 33 (1990), 4, pp. 621-645.

Arata, Stephen D., *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siecle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Babinger, Franz, *Mehmed the Conqueror and his time*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Barber, Paul, *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*, Yale University Press, New York, 1988.

Bartholini, Ignazia, *Percorsi della devianza e della diversità. Dall'uomo atavico al senza permesso di soggiorno*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

Barzaghi, Mario, *Il mito del vampiro: da demone della Morte Nera a spettro della modernità*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2010.

Berlin, Isaiah, *Quattro saggi sulla libertà*, Feltrinelli, Milano, 1989.

Beresford, Matthew, *Storia dei vampiri*, tr. di Francesca Biancani, Odoya, Bologna, 2009.

Bianchi, Vito, *Dracula. Una storia vera*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011.

Bosco, Gabriella, *Da oltre due secoli protagonista della letteratura, grazie a un abate del '700*, La Stampa, 11 dicembre 1995.

Brelich, Angelo, *Introduzione alla storia delle religioni. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Edizioni dell'Ateneo*, Pisa-Roma, 1995.

Braccini, Tommaso, *Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Brantlinger, Patrick, *Imperial Gothic in The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.

Brugnolo, Stefano, *La tentazione dell'altro*, Carrocci editore, Roma, 2017.

Bruhm, Steven, *The contemporary Gothic: why we need it*, in J. E. Hogle, *The Cambridge Companion to gothic fiction*, Cambridge University press, Cambridge, 2002, pp. 259-276.

- Cammarota JR, Domenico, *I Vampiri, arte - cinema - folklore - letteratura - teatro - storia & altro*, Fanucci Editore, Roma, 1984.
- Cazacu, Matei, *Dracula. La vera storia di Vlad III l'Impalatore*, Mondadori, Milano, 2006.
- Clasen, Mathias, «Attention, Predation, Counterintuition: Why Dracula Won't Die», *Style*, 46 (2012), 3-4, pp. 378-398.
- Copjec, Joan K., «Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety», *October*, 58 (1991), pp. 24-43.
- Corradi Musi, Carla, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, Rubbettino, Catanzaro, 1995.
- Cuomo, Franco, *Gli ordini cavallereschi nel mito e nella storia di ogni tempo e Paese*, Newton & Compton, Roma, 1992.
- Dal Lago, Alessandro (a cura di), *Progettare e costruire nel XXI secolo*, Abitare Segesta, Milano, 2000.
- De Ceglia, Francesco Paolo, «La scienza dei vampiri. Giuseppe Davanzati e i confini tra vita e morte nell'Europa del Settecento», *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze umane, Lettere ed Arti*, IX (2015), V, pp. 79-101.
- Curtis, Valerie, «Why Disgust Matters», *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 366 (2011), 1583, pp. 3478-3490.
- De Martino, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Boringhieri, Torino, 1997.
- De' Rossignoli, Emilio, *Io credo nei vampiri*, Gorgoyle, Roma, 2009.
- Dijkstra, Bram, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Oxford University Press, New York, 1987.
- Drogheria, Carlo, *Santi e vampiri. Le avventure del cadavere*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2006.
- Frost, Brian J., *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1989.
- Gelder, Ken, *Reading the Vampire*, Routledge, London-New York, 1994.
- Giovannini, Fabio, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari, 1997.

Giraud, Gianfranco, *Dracula e il vampiro, un mito dicotomico*, in Schiavoni Giulio (a cura di), *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1995, pp. 15-28.

Griffin Cohen, Marjorie, *From the Welfare State to Vampire Capitalism*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.

Halberstam, Judith, *Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's Dracula in Cultural Politics at the 'Fin de Siècle'*, S. Ledger – S. McCracken (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Hatlen, Burton, *The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker's Dracula in Dracula: The Vampire and the Critics*, Margaret L. Carter (a cura di), UMI Research Press, London, 1988.

Hogle Jerrold H., *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge University press, Cambridge, 2002.

Höglund, Johan, «Catastrophic Transculturation in Dracula, The Strain and The Historian», *Transnational Literature*, 5 (2012), 1, pp. 1-11.

Holte, James Craig, «A Century of Draculas», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10 (1999), 2(38), pp. 109-114.

Hughes, William, *Bram Stoker Dracula. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2008.

Introvigne, Massimo, *Antoine Faivre, father of contemporary vampires studies*, in R. Caron, J. Godwi, W. J. Hanegraaff, J. L. Vieillard-Baron (a cura di), *Ésotérisme, gnosés & imaginaire symbolique: Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Peeters, Leuven, 2001, pp. 595-610.

Iturra Redondo, Raúl, *La construcción social de la masculinidad*, in J. M. Valcuende del Río, J. Blanco López (a cura di), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Talasa Ediciones, Madrid, 2003, pp. 25-52.

Jones, Ernest, «The Pathology of Morbid Anxiety», *Journal of Abnormal Psychology*, 6 (1911), 2, pp. 81-106.

Joslin, Lyndon W., *Count Dracula goes to the movies. Stoker's novel adapted, 1922-2003*, 2nd edition, McFarland & Company Inc., Jefferson-London, 2006.

Kavka, Misha, *The Gothic on screen*, in J. E. Hogle, *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge University press, Cambridge, 2002, pp. 209-228.

Killeen, Jarlath, *Gothic Literature (1825-1914)*, University of Wales Press, Cardiff, 2009.

- Kracauer, Siegfried, *Cinema tedesco (1918-1933)*, ed. it. Mondadori, Milano, 1977.
- Kslofsky, Craight M., *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, Palgrave Macmillan, London, 2000.
- Kwan-Wai Yu, Eric, «Productive Fear: Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's Dracula», *Texas Studies in Literature and Language*, 48 (2006), 2, pp. 145-170.
- Lantos, Giuseppe Ivan, *Dracula. Storia e leggenda di un incubo*, Cairo, Milano, 2016.
- Leatherdale, Clive, *Bram Stoker's Dracula. Unearthed*, Desert Island Books, Westcliff-on-Sea, 1998.
- Lonati, Franco, *Tradizione, traduzione, tras-fusione. Dracula dal testo allo schermo*, Aracne, Roma, 2007.
- Margree, Victoria - Randall, Bryony, *Fin-de-siècle Gothic in The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, in W. Hughes – A. Smith (a cura di), Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, pp. 217-224.
- Marigny, Jean, *Vampires: The World of the Undead*, Londra, Thames & Hudson, 1993.
- Mckee, Patricia, «Racialization, Capitalism, and Aesthetics in Stoker's "Dracula"», *NOVEL: A Forum on Fiction*, 36 (2002), 1, pp. 42-60.
- McNally, Raymond T. - Florescu, Radu, *Storia e mistero del conte Dracula. La doppia vita di un feroce sanguinario*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato, 1996.
- Moretti, Franco, «The Dialectic of Fear», *New Left Review*, 136 (1982), pp. 67-85.
- Murgoci, Agnes, «The Vampire in Roumania», *Folklore*, 37, (1926), 4, pp. 320-349.
- Nordau, Max, *Degeneration*, William Heinemann, London, 1898.
- Paci, Enzo, *Il nulla e il problema dell'uomo*, Taylor, Torino, 1950.
- Palmieri, Pasquale, *La santa, i miracoli e la Rivoluzione. Una storia di politica e devozione*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- Park, Katharine, «The Life of the Corpse. Division and Dissection in Late Medieval Europe», *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 50 (1995), pp. 111-132.
- Perez Zurutuza, Kristian, «The gothic vampire's construction as a gender and racial discourse of western capitalism white masculinity», *International Journal of Arts & Sciences*, 8 (2015), 8, pp. 541-550

Polidori, John W., *Il vampiro seguito da Un mistero della campagna romana di Anne Crawford*, tr. di Erberto Petoia, Newton Compton, Roma, 1993.

Punter, David, *The Literature of Terror. The gothic tradition*, vol. I, Routledge, London-New York, 2013.

Riquelme, John Paul (a cura di), *Bram Stoker Dracula. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical and Cultural Contexts, Critical History and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, Bedford-St. Martin's, Boston-New York, 2002.

Said, Edward W., *Orientalism. Western concept of the Orient*, Pantheon Books, New York, 1978.

Schiavoni Giulio, *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, Alessandria, edizioni dell'Orso, 1995.

Schmitt, Cannon, *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1997.

Senf, Carol A., «"Dracula": The Unseen Face in the Mirror», *The Journal of Narrative Technique*, 9 (1979), 3, pp. 160-170.

Silver, Alain - Ursini, James, *The Vampire Film: From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*, Limelight, New York, 1993.

Skal, David J., *V is for Vampire*, Plume, New York, 1996.

Smith, Andrew, *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

Stavarus, Ion, *Storie medievali su Vlad Tepes Dracula*, Lalli Editore, Firenze, 1991.

Stoker, Bram, *Dracula*, Feltrinelli, Milano, 2021.

Tardiola, Giuseppe, *Il vampiro nella letteratura italiana*, De Rubeis, Anzio, 1991.

Teti, Vito, *La melanconia del vampiro*, Manifestolibri, Roma, 1994.

Tiziani, Moreno, «Vampires and vampirism: pathological roots of a myth», *Antrocom*, 5 (2009), 2, pp. 133-137.

Tomc, Sandra, *Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the Vampire*, in J. Gordon, V. Hollinger (a cura di), *Blood Read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, pp. 95-114.

Toscano, Armando, *I vampiri sono tra noi? Riflessioni sulle Rappresentazioni Arcaiche della Psiche*, in F. Bravin, E. Cardellini, G. Ghezzi, B. Martelli, R. Massara

(a cura di), *Antropologia delle tenebre. Vampiri, non morti e ritornanti*, Antropolis, Milano, 2017, pp. 21-26.

Trow, Meirion James, *Vlad the Impaler: in search of the real Dracula*, Sutton Publishing, Stroud, 2004.

Vanon Alliata, Michela, *Vampires and Vampirism* in D. F. Felluga (a cura di), *The Encyclopaedia of Victorian Literature*, vol. 4, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2015, pp. 1713-1719.

Young, Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London, 1995.

Warwick, Alexandra, "Imperial Gothic" in *The Encyclopaedia of the Gothic*, in W. Hughes - D. Punter - A. Smith (a cura di), vol. 1, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2013, pp. 338-342.

Wilson, Katharina M., «The History of the Word "Vampire"», *Journal of the History of Idea*, 46 (1985), 4, pp. 577-583.

Zecchini, Claudia, *Origine ed evoluzione della figura del vampiro. Un'analisi psicosociale*, in F. Bravin, E. Cardellini, G. Ghezzi, B. Martelli, R. Massara (a cura di), *Antropologia delle tenebre. Vampiri, non morti e ritornanti*, Antropolis, Milano, 2017, pp. 11-14.

Sitografia:

Bernard, Sara, *L'immigrazione in Italia: un'indagine sulle politiche emergenziali*, disponibile su [Sara Bernard, L'immigrazione in Italia: un'indagine sulle politiche emergenziali \(storicamente.org\)](#), (consultato il 9-9-2022).

Byrne, Craig, *NBC Orders 10-Episode Dracula Series With Jonathan Rhys Meyers*, disponibile su [NBC Orders 10-Episode Dracula Series With Jonathan Rhys Meyers \(ksitetv.com\)](#), (consultato il 7-9-2022).

La Redazione, *Quando si augura lo stupro*, disponibile su [Quando si augura lo stupro - Sardegna Reporter](#), (consultato il 10-9-2022).

Maga, William, *Riflessione Intervista col vampiro di Neil Jordan: lo specchio deformante delle angosce degli anni'90*, disponibile su [Riflessione | Intervista col vampiro di Neil Jordan: lo specchio deformante delle angosce degli anni'90 - Il Cineocchio](#), (consultato il 14-9-2022).

Marino, Domenico, *The Vampyre – Alle origini dei vampiri*, disponibile su [The Vampyre - Alle origini dei vampiri \(horormagazine.it\)](#) (consultato il 7-6-2022).

Massaiu, Alberto, *Il Vampiro nel folclore, tra luoghi comuni e le tradizioni nell'Europa dell'Est*, disponibile su [Il Vampiro nel folclore, tra luoghi comuni e le tradizioni nell'Europa dell'est - Alberto Massaiu](#) (consultato il 7-6-2022).

Ronci, Alfredo, *Intervista a Franco Pezzini*, disponibile su [Intervista a Franco Pezzini: l'articolo - Nocturno.it](#) (consultato il 9-6-2022)

Percivaldi, Elena, *Vlad l'Impalatore, spietato tiranno o eroe nazionale?*, disponibile su [Vlad l'imperatore. 'Impalatore', tiranno o eroe? Di Elena Percivaldi. - 'Storia Verità' \(storiaverita.org\)](#) (consultato il 30-8-2022).

Polese, Ranieri, *Il boom dei vampiri coi denti da latte*, disponibile su [Il boom dei vampiri coi denti da latte - Corriere della Sera](#), (consultato il 7-9-2022).

Pomella, Erika, *Da Dracula a Blade fino a Twilight: l'evoluzione del vampiro*, disponibile su [Da Dracula a Blade fino a Twilight: l'evoluzione del vampiro - ilGiornale.it](#), (consultato il 7-9-2022).

Salvatori, Enrica, *Vlad L'Impalatore e altre 14 storie*, disponibile su [HISTORYCAST - La storia da leggere e ascoltare](#) (consultato il 30-8-2022).

Zappa, Alessio, *La figura del vampiro attraverso i secoli. Dall'antico folklore alla cultura di oggi*, disponibile su [Homepage - Giornale di Storia](#) (consultato il 7-9-2022).

Filmografia:

Murnau, Friedrich Wilhelm, "*Nosferatu, eine Sinfonie des Grauens*", Prana Films, 1922.

Herzog, Werner, "*Nosferatu, Panthom der Nacht*", Filmproduktion, 1979.

Ford Coppola, Francis, "*Bram Stoker's Dracula*", Columbia Pictures, 1992.

Jordan, Neil, "*Interview with the Vampire*", Paramount Pictures, 1993.

Brooks, Mel, "*Dracula Dead and loving it*", Columbia Pictures, 1995.