



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Vampiri europei e americani. Storia e
analisi del modello di Dracula nelle Notti di
Salem di Stephen King*

Relatore
Prof.ssa VALENTINA STURLI

Laureanda
ANDREA SARA SCOLARO
n° matricola 1228787

Anno Accademico 2021 / 2022

*Alla mia famiglia
A Davide
A Vanessa*

Un ringraziamento particolare alla Dottoressa Valentina Sturli per la sua disponibilità e per il suo contributo.

Indice

Indice	4
Introduzione.....	5
0.1. Il fantastico: da Todorov a Orlando.....	5
0.2. Stephen King: «il Re dell’horror»	18
1. Il vampiro: dalle origini alle <i>Notti di Salem</i>	24
1.1. Il vampiro: il mito e il folklore	24
1.2. Il vampiro in letteratura: dal Settecento a <i>Dracula</i>	34
2. Bram Stoker e Stephen King: due narratori a caccia di vampiri	43
2.1. Non solo romanzi	43
2.2. Il vampiro	44
2.3. L’ambientazione	54
2.4. I «cacciatori di vampiri».....	60
2.5. La trama e lo stile	71
Conclusioni.....	77
Bibliografia.....	81

Introduzione

1. Il fantastico: da Todorov a Orlando

Il fantastico è un filone letterario nato a partire dall'Ottocento, che ha influenzato la produzione di molti autori e al cui interno sono state create molte opere che ancora oggi popolano il nostro immaginario collettivo, cominciando dal *medium* letterario per poi raggiungerne molti altri (come il cinema, i fumetti, il teatro, i videogiochi...). È grazie ad esso che sono nate alcune tra le figure più famose del panorama letterario soprannaturale (come il vampiro, il mostro di Frankenstein, il diavolo affascinante, etc...), che ancora oggi si rendono protagoniste, attraverso numerose rivisitazioni e reinterpretazioni, di moltissime storie dirette sia a un pubblico colto, ma sia soprattutto a uno più popolare.

Prima, però, di analizzare una di questa figure ormai diventate archetipiche nella cultura di massa, ovvero il vampiro, e di osservare come è cambiato in quasi duecento anni di rimaneggiamenti, reinterpretazioni e contaminazioni, è necessario fare un passo indietro e analizzare meglio il filone letterario in cui è nato. Ci si può chiedere, dunque, da dove provenga il fantastico e quali fattori abbiano decretato la sua creazione e il suo sviluppo.

Uno dei primi a porsi queste domande fu Tzvetan Todorov che nel 1970 cercò di inquadrare questa categoria critica con la sua opera *La letteratura fantastica*. Come giustamente fa notare Ceserani¹, però, non è questo autore a parlare per primo di «fantastico», ma egli riprende un concetto già analizzato da Caillois e da altri studiosi (Solov'ev, Montague Rhodes James, Castex, Vax, etc...) prima di lui. Senza voler riprendere una comparazione di queste definizioni², in questa sede analizzerò la definizione di Todorov e il modo in cui alcuni studiosi italiani hanno valutato le teorie dello studioso bulgaro, evidenziandone le similitudini e le differenze.

¹ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il mulino, Bologna, 1996, p. 49.

² Un'analisi molto dettagliata e puntuale è già stata fatta dallo stesso Ceserani nell'opera *Il fantastico*, pp. 49-50-51.

Per Todorov il fantastico «è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale³». Quando questa esitazione viene meno all'interno dell'opera, allora essa può rientrare o nella categoria del meraviglioso, se l'esistenza degli elementi soprannaturali viene confermata, oppure in quella dello strano, se invece essi vengono alla fine spiegati. Inoltre, per precisare meglio questa definizione, Todorov chiarisce anche chi è che deve provare questa esitazione e quali caratteristiche essa deve avere.

Alla prima domanda l'autore bulgaro risponde dicendo che bisogna prendere in considerazione l'aspetto «verbale» del testo ed è quindi la funzione del lettore interna al racconto, ovvero la sua incarnazione astratta, che deve provare quell'incertezza mentre legge ciò che sta accadendo all'interno dell'opera. Nel racconto questa funzione può venire traslata su un personaggio che si fa così portavoce dei dubbi del lettore, ma non è obbligatorio per entrare nella categoria del fantastico. Questo aspetto viene invece definito «sintattico»⁴ da Todorov.

Alla seconda domanda, che riguarda invece l'interpretazione del testo, Todorov risponde⁵ che l'esitazione non deve essere posta né in maniera poetica, né in maniera allegorica: nel primo caso, infatti, essa sarebbe solo una sequenza verbale in cui non serve andare oltre le parole, essendo la poesia «non rappresentativa»; mentre nel secondo caso se noi lettori trovassimo dei significati ulteriori agli elementi soprannaturali del testo, la nostra incertezza verrebbe meno perché essi diventerebbero delle semplici figurazioni di qualcos'altro (una virtù, un messaggio, una personificazione allegorica) e perderebbero la loro problematicità esistenziale intrinseca. Quest'ultima precisazione è stata molto importante anche per gettare le basi per le successive definizioni di fantastico, considerando che anche Orlando, nei suoi studi, evidenzierà come la poesia lirica non possa essere annoverata all'interno di questo genere⁶. In questo caso si parla di aspetto «semantico» del testo.

³ Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2022, p. 29.

⁴ Id., p. 38.

⁵ Id., p. 38.

⁶ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Einaudi, Torino, 2017, p. 23.

La definizione di Todorov, per Ceserani⁷, ha il merito di fare un passo avanti rispetto a quelle di autori precedenti perché non si basa più su un mero contrasto di opposti, ma su una triade di elementi, contribuendo a far emergere la categoria mediana dell'incertezza, che diventa poi il cuore della definizione stessa. Essa, però, contiene anche molte criticità che sono state rimproverate a Todorov nel corso degli anni e fin dall'inizio presenta dei limiti che lo stesso studioso cerca di correggere. Infatti, oltre allo strano, al fantastico e al meraviglioso, Todorov aggiunge altre due categorie, il fantastico strano e il fantastico meraviglioso, per descrivere meglio tutti quei racconti che, anche se per la maggior parte del testo mantengono al loro interno l'incertezza sull'esistenza del soprannaturale, alla fine si concludono sfociando in uno degli altri due generi. L'aggiunta di queste categorie permette a Todorov di rispondere alla problematica dell'unità dell'opera: a causa delle sue definizioni fin troppo «chiuse», infatti, lo studioso bulgaro rischiava di relegare il fantastico a solo una porzione dei testi, avendo la maggior parte dei racconti un finale che tende alla conferma o alla rinuncia del soprannaturale.

Questa criticità è stata notata sia dallo stesso Ceserani, che riprende anche le obiezioni dello studioso Lucio Lugnani⁸ riguardo l'asimmetria e l'eterogeneità tra le diverse categorie, sia da Orlando⁹ che negli ultimi anni della sua vita si è dedicato a trovare un nuovo sistema di categorizzazione più coerente ed equilibrato per descrivere il soprannaturale e il suo sviluppo durante la storia della letteratura, superando quella categoria fin troppo ampia, generica e «onnivora» del meraviglioso teorizzata da Todorov, come vedremo in seguito.

Le obiezioni di Lugnani riprese da Ceserani sono tre e riguardano soprattutto le due categorie dello strano e del meraviglioso. Vengono criticate: la loro consistente asimmetria, comprendendo lo strano al suo interno molti meno racconti rispetto al meraviglioso, il quale invece ne include fin troppi (ovvero tutte le storie con elementi soprannaturali scritte prima dell'Illuminismo); la loro inadeguatezza per la definizione di un genere letterario, essendo il primo soltanto contrastante una presunta letteratura «normale», mentre il secondo comprenderebbe diversi generi letterari; e infine la loro stessa formulazione problematica ed eterogenea, dato che lo strano si basa sui

⁷ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 53.

⁸ Id., p. 59.

⁹ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 98.

sentimenti del lettore, mentre il meraviglioso sugli eventi presentati nelle opere e la loro realtà.

Lugnani dunque propone, trovando in Ceserani stesso un sostenitore di questa tesi, di spostare la focalizzazione della definizione del fantastico dalla realtà al paradigma di realtà: in questo modo la conferma o meno del soprannaturale all'interno dei racconti sarà rispetto al paradigma di realtà¹⁰, non alla realtà stessa; inoltre le categorie di Todorov vengono così mantenute nella loro definizione di base e il fantastico si trasforma così da genere letterario a modo letterario.

Diversa invece è la rielaborazione a cui arriva Orlando nei suoi studi, la quale preferisce focalizzarsi sul soprannaturale e sulle diverse forme che esso assume nelle varie epoche, ponendo attenzione soprattutto al rapporto tra queste ultime e il contesto storico e artistico del periodo in cui nascono. Dopo aver dato merito a Todorov di aver individuato un preciso tipo di soprannaturale (quello che poi lo stesso studioso denominerà «di ignoranza»), Orlando continua la sua analisi chiedendosi se si possa trovarne degli altri, dando così più sistematicità alla triade di Todorov. Per prima cosa viene data una definizione al soprannaturale, ovvero esso è «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come naturali o normali in una situazione storica data¹¹».

Successivamente, Orlando specifica quale prospettiva utilizzerà per l'analisi, riprendendo gli studi di Freud e in particolare il concetto di «formazione di compromesso»: esso è un meccanismo che opera nel nostro inconscio e possiede una struttura di ordine antilogico¹² che noi usiamo per rapportarci alla realtà che ci circonda tramite diversi livelli di razionalità. È così che lo definisce Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*¹³: «una manifestazione linguistica in senso lato che faccia posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate due significati in contrasto».

¹⁰ Riprendo la definizione di «paradigma di realtà» di Lugnani: «L'uomo domina [...] la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della casualità che la determina, ed anche grazie attraverso una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini. [...] Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà» cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, p. 54.

¹¹ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 18.

¹² Citato da Francesco Orlando, id., p. 52.

¹³ Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993, p. 211.

Per Orlando¹⁴ il soprannaturale in letteratura può e deve essere studiato come formazione di compromesso, focalizzandosi di volta in volta su come due logiche in contrasto si mescolino all'interno delle opere letterarie: una più accondiscendente verso i fenomeni che la nostra mente fatica a comprendere, che viene definita «credito», e una invece di stampo più razionalistico, chiamata invece «critica».

Dopo aver posto queste premesse, Orlando riesce così ad individuare sei categorie diverse di soprannaturale che, passando rispettivamente dal massimo credito alla massima critica, sono:

1. il «soprannaturale di tradizione», in cui vengono reificati elementi e credenze presenti all'interno dell'immaginario collettivo. Orlando lo suddivide a suo volta in due sottogruppi: il soprannaturale di tradizione senza nessun'altra limitazione di regole, che riguarda soltanto le opere antecedenti al Cinquecento, in cui ancora il credito è plenario e le regole del soprannaturale sono basate sulle credenze tradizionali e religiose; mentre per i secoli successivi si parla di soprannaturale di tradizione con figurazioni di problemi. Con l'avvento della Riforma protestante, infatti, il soprannaturale nelle opere letterarie non ha più soltanto un significato autonomo, ma tende a rimandare ad altro, a dare forma a quelle questioni (soprattutto religiose, ma non solo) che iniziano a diffondersi in tutta Europa. Senza un confronto con queste ultime, infatti, gli autori non potevano più restituire il massimo credito alle loro opere in un'epoca in cui la cultura, la religione e le credenze popolari stavano iniziando a differenziarsi e a scontrarsi tra loro. I lettori, infatti, non potevano più concedere credito illimitato agli elementi soprannaturali perché le credenze stesse su cui questi ultimi si basavano venivano ormai messe in discussione nella società in cui vivevano, per cui per recuperare quella «fede» avevano bisogno che le componenti fantastiche diventassero dei mezzi per figurare altro, come problemi teologici o etici;
2. il «soprannaturale di imposizione», in cui la razionalità superiore è totalmente insufficiente per spiegare i fenomeni rappresentati. La differenza principale con quello di tradizione è che questo soprannaturale si mescola quasi sempre con la quotidianità, in cui appare all'improvviso; inoltre esso non si appoggia, come invece vedremo in quello successivo, a nessun recupero di codici o di tradizioni passate.

¹⁴ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 22.

Anche in questo caso l'istanza critica è minima, dato che di solito l'elemento soprannaturale viene subito presentato come reale fin dall'inizio, come nel caso della trasformazione di Samsa in scarafaggio nella *Metamorfosi* di Kafka. Inoltre, solitamente questo tipo di soprannaturale può rappresentare una marea talmente ampia di allegorie che è impossibile pensare di sceglierne soltanto una per spiegare completamente il suo significato. Lo stesso autore, infatti, rifiuta di dare qualsiasi indizio per poter interpretare il senso degli eventi che accadono nella storia;

3. il «soprannaturale di trasposizione», dove la razionalità superiore è parzialmente insufficiente per spiegare gli eventi raccontati. La scelta del termine «trasposizione» è data dal fatto che in questa categoria avviene una ripresa della tradizione all'interno di racconti più recenti. Dal soprannaturale di tradizione, inoltre, si recupera il rinvio allegorico presente all'interno degli elementi fantastici. Per Orlando esso nasce tra il 1860 e il 1870 con Goethe, grazie a una stretta relazione che si viene a creare tra i problemi storici del tempo e gli elementi soprannaturali: in questo modo, infatti, il referente storico, con le sue problematiche, viene valorizzato e reso anche più accattivante per il pubblico, mentre il soprannaturale può recuperare un po' del credito andato perduto grazie al rimando allegorico che possiede. Dopo la fine dell'Ottocento esso viene contaminato con altri statuti, per cui non lo ritroviamo più nella sua forma più pura. A differenza di quello di imposizione, questo soprannaturale è sempre localizzato, ovvero la sua problematicità riguarda sempre soltanto una parte minima del mondo rappresentato che invece, complessivamente, continua a funzionare seguendo le leggi della razionalità umana;
4. il «soprannaturale di ignoranza», dove c'è indecisione della razionalità superiore. È a questo soprannaturale che corrisponde il fantastico di Todorov, anche se Orlando sottolinea come il criterio dell'incertezza sia valutato da lui in modo diverso rispetto all'autore bulgaro. Infatti nel caso di Orlando al centro non viene posto il finale, dove il soprannaturale può venire smascherato o accettato, ma il cuore del racconto, ovvero basta che il dubbio rimanga presente per la maggior parte dell'opera. Per questo Orlando preferisce il termine «ignoranza», riprendendo Burke¹⁵, a quello di «esitazione», usato invece da Todorov. Inoltre il soprannaturale di ignoranza, come

¹⁵ Id., p. 97.

quello di tradizione, si può suddividere in altre due categorie: incentrato su una domanda sul «se» o sul «che cosa». Anche in questo caso nella sua analisi Orlando cerca di fare un passo ulteriore rispetto ai suoi predecessori, provando a creare delle tipologie più specifiche. Il primo tipo, infatti, si collega di più alla definizione di Todorov, dove l'incertezza è se l'evento raccontato sia o meno soprannaturale, mentre nel secondo tipo il soprannaturale viene confermato e il dubbio si sposta invece su che cosa esso rappresenti, comprendendo così anche la dimensione allegorica del testo che invece lo studioso bulgaro aveva categoricamente escluso dal fantastico. Ovviamente queste due tipologie del soprannaturale non si eliminano a vicenda, ma ognuna comprende dentro di sé l'altra e cambiano soltanto i gradi e le sfumature di entrambe;

5. il «soprannaturale di indulgenza», dove è presente il compiacimento nella regressione irrazionale. Esso precede e prepara la categoria successiva, dove la critica è massima e il credito minimo. In questo caso si dà credito al soprannaturale per un semplice piacere personale, avendo comunque la consapevolezza che quello a cui prestiamo fede in realtà è solo finzione. Alla sua base, infatti, è presente il concetto freudiano dell'attrattiva che noi proviamo nei confronti di ciò che è proibito dalla ragione. Per Orlando, a livello cronologico, esso si sviluppa soprattutto durante il Rinascimento e il Seicento, quando avviene un recupero delle figure del folklore, mentre ai giorni nostri esso è relegato principalmente alle opere destinate a un pubblico infantile. In questo tipo di racconti è molto importante l'uso dell'ironia, che contribuisce a evidenziare la presenza comunque forte dell'istanza critica dell'autore;
6. il «soprannaturale di derisione», dove è presente il superamento della razionalità inferiore. Esso molto spesso si alterna con quello di indulgenza e non è un caso che per Orlando esso fiorisca soprattutto nel Settecento, in piena epoca illuminista, poco dopo uno dei periodi più fiorenti per il soprannaturale di indulgenza. Esso si basa sulla comicità e sul superamento di una visione del mondo considerata ormai inferiore e datata. Inoltre, lo strano di Todorov può essere avvicinato a questa categoria, anche se al centro dell'analisi non c'è più il criterio dello smascheramento del soprannaturale, ma la modalità che l'autore usa per approcciarsi ad esso (in questo caso con scetticismo e senso di superiorità).

Con Orlando, dunque, siamo arrivati a una classificazione ancora più complessa e specifica di quelle proposte da Todorov e da Lugnani, in cui le caratteristiche letterarie del soprannaturale diventano anche delle manifestazioni dello «spirito del tempo» delle varie epoche. Forse le fasi cronologiche individuate da Orlando non sono così rigide e precise come l'autore le fa apparire, come vedremo più avanti quando inizieremo ad analizzare le opere della seconda metà del Novecento, ma sono comunque importanti per capire come e perché si sviluppi questo modo letterario.

Nel suo libro Ceserani dedica un intero capitolo¹⁶ a trovare le radici storiche del fantastico (o del soprannaturale di ignoranza, se vogliamo utilizzare le categorie orlandiane): egli afferma che esso nasce a cavallo tra il tramonto dell'Illuminismo e il sorgere del Romanticismo. È un periodo, infatti, in cui il gusto estetico e letterario cambia radicalmente: in Europa inizia a diffondersi il romanzo gotico, dove è presente «il ritorno disturbante dei passati sul presente»¹⁷ e rinasce un interesse per la religione, le tradizioni, il folklore e in generale per la cultura e le origini delle nazioni. L'Illuminismo rivoluzionario si era rivelato fallimentare e agli inizi dell'Ottocento l'interesse per la scienza e la razionalità si stava perdendo per cercare nuovi modi e paradigmi per rapportarsi alla realtà. È in questo contesto che in Germania, a fine del Settecento, si fa strada Hoffmann con i suoi racconti, che possono essere presi come dei veri e propri esempi per quanto riguarda i temi e le modalità letterarie tipiche del fantastico. Da Hoffmann questo nuovo tipo di racconto attraversa tutto l'Ottocento, mescolandosi con altri generi e influenzandoli, fino ad evolversi in altre forme dal Novecento in poi (come il soprannaturale di imposizione).

Il fantastico si adatta soprattutto al racconto e al romanzo, riallacciandosi alla tradizione gotica precedente, e dopo essersi impossessato dei suoi meccanismi principali li rielabora scardinandoli dall'interno, producendo qualcosa di completamente diverso: il protagonista, attorno cui di solito era basato l'intera narrazione e che dovrebbe formarsi e crescere durante la storia, non va più incontro alla sua realizzazione, ma alla sua distruzione, rivelandosi un soggetto lacerato da pulsioni, desideri e senza certezze, con convinzioni e idee che continuamente si contraddicono (come esempio si può portare Nataniele dal racconto *L'uomo della sabbia* di Hoffman). La centralità del

¹⁶ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 99.

¹⁷ Cfr. Fred Botting, *Gothic*, Routledge, Londra, 1996, pp. 1-2, traduzione di Remo Ceserani.

protagonista viene talmente massimizzata che persino il narratore onnisciente (di solito preponderante nella letteratura ottocentesca) scompare per lasciare spazio al semplice punto di vista dei personaggi che, così, non possono fare altro che alimentare i dubbi del lettore con la loro visione parziale e soggettiva degli eventi narrati.

Ceserani¹⁸, però, nella sua analisi si contrappone a una delle teorie più diffuse riguardo le origini del fantastico, sostenendo che la perdita di fiducia nella razionalità illuministica¹⁹ e la delusione causata dal fallimento delle rivoluzioni di fine Settecento e di metà Ottocento non siano ormai più delle ragioni sufficienti per giustificare un ritorno così massiccio del soprannaturale nella letteratura. Egli, infatti, preferisce spostare la propria analisi sulle modalità formali usate nei testi di un determinato periodo storico e collegarle alle teorie e agli studi filosofici e scientifici che erano in voga all'epoca. In primis viene citato il problema epistemologico, trattato da molti filosofi tra la fine del Seicento e il Settecento, sui limiti che la stessa ragione umana possiede quando si tratta di conoscere la realtà che la circonda: questo stesso elemento sta alla base del fantastico o, come lo definisce Orlando, del soprannaturale di ignoranza e sono proprio le domande su quanto la mente umana e i nostri sensi siano limitati che stanno alla base di questi racconti.

In secondo luogo, è importante anche la religione, o meglio la perdita della fede religiosa e il cambiamento che questa messa in discussione ha portato in Occidente. Se, infatti, fino al Seicento era normale credere a un certo tipo di soprannaturale legato alla religiosità (l'esistenza dell'anima, del paradiso, dell'inferno, di entità soprannaturali come gli angeli, etc...) con l'avvento dell'Illuminismo si attua un cambiamento di paradigma che investe molte persone colte, appartenenti a una condizione sociale medio-alta. Per una parte di popolazione, in cui sono compresi soprattutto coloro che leggono le nuove opere letterarie, il nuovo modello diventa quello scientifico e razionale, mentre tutto ciò che non può essere percepito dai sensi o dimostrato dal metodo empirico non viene più preso in considerazione, se non con un atteggiamento di derisione o superiorità. Questi elementi, dunque, vengono sempre di più «rimossi» dalla quotidianità e relegati, come dice lo stesso Ceserani, o al mondo infantile o al mondo dell'arte (tra cui la letteratura stessa). Non è un caso, infatti, che anche lo stesso Orlando

¹⁸ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 103.

¹⁹ Lo stesso Orlando sostiene che «il fantastico presuppone l'Illuminismo», cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 4.

individui nel Seicento il momento della scomparsa del soprannaturale di tradizione e l'emersione di quello di derisione e di indulgenza (anche se questo era già presente dal Rinascimento) e lui stesso senta il bisogno di suddividere ulteriormente il soprannaturale di tradizione all'arrivo della Riforma protestante.

A fine Settecento, dunque, emerge un nuovo tipo di soprannaturale, quello di ignoranza, che accoglie dentro di sé tutti quegli elementi irrazionali che un tempo facevano parte della realtà di tutti i giorni e venivano ritenuti generalmente reali, anche a livello istituzionale (come gli spiriti, i demoni, la magia nera, i morti che ritornano in vita a perseguire i vivi, etc...). Tutti questi, dopo essere stati scacciati dalle credenze quotidiane, vengono ripresi dalla letteratura, che però non si limita semplicemente a riutilizzarli: essi, infatti, vengono sfruttati per «esplorare nuovi e inquietanti aspetti del naturale, e specialmente per esplorare la vita istintiva, materiale o sublimata dell'uomo»²⁰. E così posso ricollegarmi al soprannaturale di ignoranza sul che cosa, per poi arrivare a quello di trasposizione, dove il valore allegorico inserito nel patrimonio folklorico raggiunge il massimo livello, senza però perdere quell'elemento profondamente sconcertante che lo caratterizza.

E non è un caso se anche le ambientazioni dei racconti fantastici, come fa notare Orlando²¹, più ci si inoltra nell'Ottocento, più si spostano verso Sud-Est, verso i Paesi mediterranei e balcanici, dove la ragione illuministica non ha ancora messo in discussione le credenze popolari e la razionalità sembra possa essere ancora sfidata da credenze tradizionali e usanze magiche: il fantastico si pone al confine non solo di soprannaturale e naturale, razionale e irrazionale, fede e scienza, paura e umorismo, ma anche fra culture diverse, dominanti e presunte «dominate», credute ormai superate dalle società industriali e tecnologiche dell'Ottocento, ma che invece ancora resistono non solo negli strati più bassi della società, ma anche nei Paesi d'Europa dove la rivoluzione illuministica tarda ad arrivare.

In terzo luogo è anche importante, secondo Ceserani, la differenza che, sempre in questo secolo, comincia a crearsi fra la letteratura alta e quella di consumo: dopo l'invenzione della stampa del quindicesimo secolo e ancora di più dopo la rivoluzione industriale del Settecento, non sono più soltanto le classi nobiliari o appartenenti al

²⁰ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 108.

²¹ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 66.

clero a leggere, ma anche la borghesia nascente, che cerca a sua volta nella letteratura una forma di svago. E questa differenziazione investe specialmente il genere fantastico che spesso si ispira proprio alle leggende e ai miti dell'immaginario popolare per costruire le sue storie: ciò ha contribuito a un'enorme diffusione del genere tra i ceti medio-bassi della società e ha permesso anche che esso persistesse fino ai giorni nostri, invadendo i media considerati più «pop» come i fumetti e le serie televisive.

Infine, Ceserani mette in evidenza anche l'importanza nel fantastico del tema erotico e amoroso, che durante l'Ottocento era ancora dominato dal paradigma dell'amore romantico: due persone che sono così intimamente collegate l'uno all'altra da quasi fondersi in un'unica entità e che devono combattere contro la mediocrità del mondo che li circonda per poter attuare questa unione. Anche in questo caso c'è un gioco di ossimori e di limiti: questo amore per realizzarsi completamente ha bisogno che il legame fra i due amanti diventi eterno e ciò può avvenire solo attraverso la morte. In questo modo due concetti apparentemente agli antipodi vengono collegati indissolubilmente. Ed è proprio il fantastico, come afferma anche lo stesso Todorov²², che mette ancora più in evidenza il paradosso di questa concezione, sottolineandole gli aspetti più macabri e perversi, osando anche dare uno sguardo più diretto all'erotismo e alle sue manifestazioni più sadomasochiste (per esempio nella figura del vampiro).

Si tratta quindi di storie che ne nascondono altre, più profonde, e ciò si vede non solo nel tema dell'amore che ingloba dentro di sé la morte e l'annullamento, ma anche in quello umoristico, che fa riemergere invece i meccanismi dell'inconscio e la sua struttura antilogica, come già studiati da Freud nella sua analisi del motto di spirito e poi ripresi dallo stesso Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*, dove lo studioso ipotizza un legame tra la letteratura e il funzionamento della nostra psiche. Nel fantastico gli elementi soprannaturali vengono utilizzati dagli autori per parlare di altro, per far emergere delle questioni legate alla nostra interiorità che altrimenti non potrebbero essere discusse e rappresentate: è a questo che serve l'uso dell'ironia²³ così presentata all'interno di queste storie, non solo per rilevare e «giocare» con i vari meccanismi narrativi che creano una storia, ma anche con quelli che sono presenti

²² Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 152 e seguenti.

²³ Ciò viene sottolineato anche dallo stesso Ceserani sempre ne *Il fantastico*, cit., p. 112.

dentro di noi, che ci mostrano come anche la nostra interiorità sia complessa e piena di contraddizioni.

Orlando, però, fa culminare il percorso cronologico con un soprannaturale che non nasconde nulla in profondità, arrivando al Novecento: che seconda storia si cela, infatti, dietro il soprannaturale di imposizione? Nessuna, perché non c'è nemmeno più il rinvio allegorico per cercare di capire le stranezze che avvengono nell'opera. L'autore non lascia più alcun appiglio al lettore per trovare qualche spiegazione logica a quello che sta avvenendo nella narrazione, perché ormai nel Novecento sono stati messi in crisi i sistemi razionalistici e deterministici che in precedenza gli uomini utilizzavano per orientarsi nel mondo: non si ha più la certezza che i nostri sensi ci possano far percepire oggettivamente la realtà esterna ma, all'interno della filosofia e delle nuove scienze come la psicanalisi, viene posta invece l'attenzione su quanto e con che modalità la nostra interiorità influenzi la nostra visione degli altri e di noi stessi. Durante il secolo scorso, infatti, il nostro io e il nostro inconscio sono diventati degli oggetti di studio sempre più problematici, che non possono più essere analizzati come delle entità unitarie e granitiche, ma da Freud in poi emergono sempre di più le diverse istanze e le diverse pulsioni che sono presenti dentro di noi, alcune di esse molto spesso anche in contraddizione tra loro.

Così nel soprannaturale di imposizione si compie il meccanismo inverso rispetto a quello di ignoranza: la domanda non è più se quello che il protagonista sta vivendo nell'opera sia reale o meno, che diventa invece una conferma data per scontata fin dall'inizio, ma «perché» stanno avvenendo quelle situazioni bizzarre. La risposta definitiva, però, non verrà mai data dall'autore e quella lacerazione di cui parlava Todorov riguardo il fantastico viene mantenuta, ma traslata sul significato degli avvenimenti.

Anche Ceserani parla delle influenze della letteratura soprannaturale nel Novecento, definendo gli scrittori come Cortázar e Borges «neofantastici»²⁴. Trovando nelle più recenti correnti artistiche, come il surrealismo e le altre avanguardie, nuovi modi per esprimersi, il soprannaturale però cambia i suoi scopi: a Cortázar, per esempio, non interessa più spaventare le persone, ma vuole concentrarsi sugli aspetti meno

²⁴ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 132. In questo caso Ceserani riprende la definizione data da Jaime Alazraki.

macabri del fantastico e rivelare quella «seconda realtà» del nostro mondo che viene nascosta da quella costruita dalla tradizione e dalla cultura. Soprannaturale e quotidiano hanno lo stesso peso perché non esiste più un'unica realtà oggettiva percepita dai nostri sensi, ma più dimensioni diverse. Molto spesso, quindi, il «neofantastico» può essere assimilato al soprannaturale di imposizione di Orlando.

Ma queste categorie sono sufficienti per descrivere anche il soprannaturale del ventesimo e del ventunesimo secolo? Fino ad ora abbiamo visto come il sistema di Orlando sia quello più completo e preciso per classificare le varie tipologie di racconti soprannaturali, ma esso si concentra soprattutto sull'analisi delle opere delle epoche passate e meno su quelle contemporanee. Come tutti i fenomeni artistici, però, anche questo tipo di letteratura continua ad evolversi e a creare continuamente nuove opere, grazie anche alla nascita di nuovi media che riprendono e risemantizzano i vecchi miti. Come ho detto all'inizio, figure come il vampiro, il licantropo, il demone continuano ad essere riscritte ancora oggi, per cui si può ancora dare ragione a Orlando quando afferma che il filone del soprannaturale di trasposizione si è esaurito alla fine dell'Ottocento? Inoltre, tutt'oggi si possono incontrare storie dove l'incertezza fra realtà e fantasia permane fino alla fine del racconto: si può parlare quindi ancora di fantastico, anche se Todorov individuava un periodo cronologico preciso in cui è nato e poi è scomparso questo genere?

Tratterò di queste questioni più avanti, concentrandomi sull'analisi di uno degli scrittori più popolari del soprannaturale (e in particolare della letteratura horror) degli ultimi cinquant'anni: Stephen King. Il «Re dell'horror», infatti, ripescava a piene mani dall'immaginario soprannaturale tradizionale, sia americano che europeo.

E forse bisognerebbe chiedersi se le categorie orlandiane, invece che essere lette come una successione cronologica che avanza su una linea retta, forse dovrebbero essere interpretate più come dei cicli, dove periodicamente all'interno della storia umana vengono riprese e riutilizzate a seconda del contesto storico e culturale presente. Ciò però non esclude che esse possano portare a nuovi tipi di soprannaturale, o semplicemente a dover specificare meglio alcuni di essi, come ha già fatto lo studioso palermitano con la classificazione di Todorov e poi con gli stessi soprannaturali di ignoranza e di tradizione.

Prima, però, di prendere in considerazione le opere di Stephen King, cercherò di contestualizzare questo scrittore, analizzando la sua biografia e la sua carriera letteraria che ancora oggi, dopo quasi cinquant'anni, continua ad essere una tra le più floride della nostra contemporaneità.

2. Stephen King: il «Re dell'horror»

Sono passati ormai quasi cinquant'anni da quando *Carrie* è comparso per la prima volta sugli scaffali delle librerie americane. Il primo romanzo di Stephen King si è trasformato subito in un successo e ha rivoluzionato non solo il panorama della letteratura horror americana, ma anche la stessa vita dello scrittore che, dal vivere in una roulotte insieme alla moglie e ai figli, è diventato uno degli autori con più libri venduti degli USA. Era il 1974 e solo due anni dopo usciva già nelle sale cinematografiche il film tratto dal romanzo diretto da Brian de Palma. Da *Carrie* in poi, infatti, molti romanzi di King si sono spostati verso la settimana arte, ispirando altri registri del calibro di Romero (*La metà oscura*), Cronenberg (*La zona morta*), Kubrick (*Shining*) e Carpenter (*Christine, La macchina infernale*). King costruisce questo legame stretto con il cinema fin dall'infanzia²⁵: non sono, infatti, solo i libri e i fumetti ad alimentare e a stimolare la sua immaginazione, ma anche i film, soprattutto quelli fantastici.

Prima, però, di raccontare di questo incontro che cambierà la sua vita, è meglio fare un passo indietro: Stephen King nasce nel 1947 a Portland, nel Maine. Abbandonato dal padre quando è ancora piccolo, King passa la sua infanzia spostandosi di città in città, presso alcuni parenti che ospitano e cercando di dare una mano alla madre, rimasta da sola ad occuparsi di lui e di suo fratello. Infine i King si stabiliscono a Durham, nel Maine. Un episodio traumatico della sua infanzia avviene all'età di quattro anni, quando King si ritrova per la prima volta a faccia a faccia con la morte: un suo amico, infatti, muore davanti a lui investito da un treno mentre giocavano nei pressi di una ferrovia. Lo scrittore dirà più volte che non ricorda nulla di quanto accaduto.

²⁵ George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, Mondadori, Milano, 2021, p. 57.

La sua passione per la lettura, però, si accende più avanti, quando in prima elementare è costretto a letto per molti mesi dopo essersi ammalato di morbillo²⁶. In *On writing* lo scrittore ricorda il dolore di quel periodo²⁷, ma anche come i libri e i fumetti lo abbiano aiutato a superarlo. Tuttavia, l'episodio più importante che segna il definitivo legame tra King e il genere horror avviene quando, a dodici anni, lo scrittore scopre nella soffitta di una zia alcuni libri paterni: appartenevano alla collana *Avon* e contenevano romanzi e racconti di autori come Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft. Anche il padre, infatti, aveva provato a diventare scrittore di racconti horror ma, secondo l'opinione della moglie, non era riuscito ad avere successo perché «era incapace di applicarsi sul serio»²⁸.

King, dunque, eredita il sogno paterno, stimolato anche dalla stessa madre che cerca di spingere il figlio a migliorare sempre di più la propria scrittura. Un amico di infanzia di King, Chris Chesley, afferma²⁹ che soprattutto la lettura delle opere di Lovecraft cambia radicalmente il modo di pensare di King riguardo allo scrivere horror: i mostri e gli avvenimenti spaventosi, infatti, non dovevano più essere ambientati per forza in castelli spettrali o in paesaggi gotici europei, ma potevano essere trasferiti anche in America, senza perdere il loro fascino e la loro forza orrorifica. Da quel momento in poi, infatti, King non abbandonerà più la sua terra natale, il Maine, per ambientare le sue storie, creando non solo delle cittadine ex-novo (come Derry, Castle Rock, etc...) in cui il Male si può diffondere facilmente, ma anche trasferendovi alcune figure classiche del genere, come il vampiro (*Le notti di Salem*) o il diavolo (*Cose preziose*).

L'incontro con l'horror al cinema, invece, avviene prima³⁰, all'età di circa dieci anni, quando King vede per la prima volta nel cinema del suo paese, lo *Stratford Theater*, un film con un'invasione aliena, *La terra contro i dischi volanti*. Come abbiamo già detto, lo stile di King è stato molto influenzato dalla settima arte, tanto che il suo modo scrivere viene spesso detto «per immagini» e lo stesso scrittore, in *Danse Macabre*, ammette la grande influenza che le pellicole horror degli anni '50 e degli anni

²⁶ Id., p. 54.

²⁷ Stephen King, *On writing*, Edizioni Frassinelli, 2015, p. 10.

²⁸ George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, cit., p. 46.

²⁹ Id., p. 71.

³⁰ Stephen King, *Danse Macabre*, Mondadori, Milano, 2000, p. 19.

'60 hanno avuto sulla sua immaginazione, anche se ci tiene spesso a precisare che non scrive affatto pensando ai film³¹.

King passa il resto dell'adolescenza continuando a coltivare la sua passione per la scrittura. Scrive articoli di giornale, iniziando da un quotidiano cittadino creato da lui e dal fratello chiamato *Dave's Rag*, e anche moltissimi racconti che cerca di proporre a riviste a tema fantasy, fantascientifico e horror, come *Fantastic* e *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction*. Nonostante i numerosi rifiuti, questa esperienza incoraggia King che fin da subito cerca di sfruttare al massimo i consigli e le correzioni che gli vengono dati. Al college, lo scrittore in erba continua ad alimentare la sua passione e segue dei corsi di letteratura e di scrittura creativa. Anche se King dirà più volte che non è stata l'università ad avergli insegnato a scrivere, ammette³² che in quegli anni ha trovato un ambiente di supporto e di scambio che ha contribuito a stimolare la sua creatività. I suoi compagni di stanza³³ lo descrivono come un ragazzo sempre impegnato a leggere o a scrivere, per cui fin da giovane King sembra sviluppare una grande propensione per la copiosità e la regolarità della sua attività di scrittura, che in futuro gli permetterà di pubblicare anche tre romanzi all'anno. King stesso, infatti, sempre in *On writing*³⁴, consiglia ai futuri scrittori di ritagliarsi sempre uno spazio durante la giornata per poter andare avanti con la propria opera, abituandosi così a scrivere anche quando l'ispirazione diminuisce.

Alla fine del college, King passa alcuni degli anni più difficili della sua vita: sua moglie Tabitha, conosciuta all'università, rimane incinta due volte, mentre né lei, né lo stesso King riescono a trovare un lavoro che garantisca loro un'esistenza dignitosa. Tabitha si deve accontentare di un lavoro da cameriera, mentre King nemmeno dopo aver trovato un posto da insegnante all'Hampden Academy riesce a guadagnare abbastanza per mantenere la famiglia. Si procura alcuni lavoretti d'estate per poter rimpolpare il suo stipendio, insieme ai soldi che riesce a ricavare dai suoi racconti venduti al *Cavalier*: quest'ultima era una rivista per adulti che raccoglieva al suo interno soltanto storie erotiche. Grazie, però, all'aiuto di uno degli editor, Nye Willden, che era rimasto sorpreso dallo stile e dalla bravura di King, anche le storie horror dello scrittore

³¹ George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, cit., p. 507.

³² Id., p. 84.

³³ Id., p. 85.

³⁴ Stephen King, *On writing*, cit., p. 145.

vengono accettate e pubblicate. Quest'ultimo, infatti, aveva provato a cambiare genere, sapendo perfettamente che i racconti erotici erano molto più vendibili rispetto a quelli horror, ma senza successo.

Il punto di svolta, però, come abbiamo già anticipato, avviene nel 1973 quando William G. Thompson, un altro editor, ma di una delle case editrici americane più redditizie, la Doubleday, coglie subito il potenziale del romanzo *Carrie*: è la storia di una ragazza che frequenta il liceo, Carrie, dotata di poteri psichici paranormali e vittima di bullismo a scuola. Dopo aver raccomandato a King di riscrivere l'ultimo quarto della storia, l'editor dice di essere disposto ad intervenire per fare in modo che il romanzo venga pubblicato. King accetta subito di modificare il finale, essendo consapevole di averlo composto troppo frettolosamente: all'inizio, infatti, lo scrittore stesso aveva gettato le prime pagine di *Carrie* perché non lo convincevano del tutto. Grazie, però, all'incitamento della moglie Tabitha³⁵, King decide di finire la storia e di proporla alla Doubleday, senza però riporci troppe speranze. Il romanzo viene subito approvato dal comitato editoriale e King ottiene un anticipo di duemilacinquecento dollari. Lo scrittore e la sua famiglia riescono finalmente a lasciare la roulotte di Hermon e a trasferirsi in un appartamento di Bangor.

Il successo di King, però, è appena iniziato perché appena qualche mese più tardi la New American Library acquista i diritti di *Carrie* per quattrocentomila dollari la cui metà, per contratto, spetta allo scrittore. Fu quello il vero momento di svolta per lui e la sua famiglia: finalmente si trasferiscono in una casa vera e propria rimanendo, però, sempre a Bangor e i soldi ricavati permettono a King di realizzare il suo sogno e di abbandonare l'insegnamento per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Gli anni successivi, tra il 1974 e il 1978, sono un altro periodo di successo per King, in cui scrive i suoi romanzi forse più famosi: *Le notti di Salem*, *Shining*, *L'ombra dello scorpione* e la raccolta di racconti *A volte ritornano*. Quest'ultima raccoglie le storie che lo scrittore aveva composto precedentemente e che era riuscito a vendere al *Cavalier*.

Ed è di nuovo la settima arte che si lega alla carriera di King e ne promuove la popolarità: fin dal suo esordio, infatti, i libri dello scrittore del Maine colpiscono l'immaginazione di moltissimi registi che vogliono portare le sue storie dell'orrore sullo schermo. Nel 1976, infatti, esce *Carrie* di De Palma, che diventa non solo un successo

³⁵ George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, cit., p. 115.

di pubblico, ma anche di critica, ottenendo ben due candidature agli Oscar; successivamente, nel 1979, esce la trasposizione delle *Notti di Salem* che diventa un film per la televisione; infine nel 1980 esce *Shining* di Stanley Kubrick. King, però, non smetterà mai di criticare quest'ultimo regista per le modifiche apportate alla storia e al protagonista del suo romanzo, Jack Torrance, in cui lo scrittore aveva inserito moltissimo di se stesso e delle paure e delle frustrazioni che aveva provato prima del successo³⁶. King gira anche una sua versione di *Shining* che esce nel 1997, diretta dall'amico Mick Garris e di cui lui stesso è lo sceneggiatore. E non è l'unico progetto in cui King partecipa con quel ruolo: il legame con il cinema, infatti, da De Palma in poi, diventa sempre più stretto per lo scrittore. Hollywood inizia a scommettere sempre di più sulle storie del «Re dell'horror», ormai diventato un vero e proprio *brand* che non teme più il flop al botteghino. Sceneggiatore, attore in alcuni *camei*, regista di *Maximum Overdrive*, assistente alla regia per le miniserie *Shining* e produttore esecutivo: sono questi i ruoli ricoperti da King al cinema.

Da *Carrie* in poi, King fino ad oggi ha pubblicato settantasei opere, tra raccolte di racconti e romanzi, parte dei quali sotto lo pseudonimo di Richard Bachman, e non sappiamo ancora quanti libri scriverà ancora. Uno dei fili rossi che percorrono quasi tutte le sue storie, come abbiamo già anticipato, è il Maine, il luogo dove è nato e dove vive tutt'ora insieme alla sua famiglia. È in questo Stato degli USA che King fa ricomparire vecchie leggende, rinnovandole e facendole proprie, e ne crea di nuove, sue, che già sono entrate a pieno merito all'interno dell'immaginario collettivo: dal pagliaccio It, alla macchina infernale Christine, alla «luccicanza» di Danny Torrance. King nelle sue opere riprende a piene mani del fantastico e dall'horror che lo ha preceduto, rendendo omaggio soprattutto ad autori come Poe e Lovecraft, ma la sua immensa fantasia gli permette di andare oltre alla mera riproduzione del passato e di creare i suoi nuovi miti.

King, però, nonostante il suo legame indissolubile con il titolo del «Re dell'horror», si cimenta anche con altri generi letterari, senza però produrre delle opere di minor qualità: basti pensare al romanzo di successo *22.11.63*, appartenente alla fantascienza, oppure alla stessa saga della *Torre Nera*, composta da ben otto volumi in

³⁶ Id., p. 168. Jack Torrance, infatti, come lo scrittore, soffre di grossi problemi dovuti all'alcolismo ed ha come sogno quello di diventare scrittore.

cui horror, fantasy e western si mescolano. Quest'ultima è considerata dallo stesso King³⁷ una delle sue creazioni più complesse, dove lo scrittore fa riferimento ad altri suoi libri.

Direttamente collegato a questa saga, o meglio alla decisione di King di dare una fine a questo ciclo dopo ben ventidue anni di composizione, è stato l'incidente del 19 giugno del 1999, dove lo scrittore rischia di perdere la vita. Viene investito vicino alla sua residenza estiva, sempre nel Maine, da un automobilista che aveva già commesso in precedenza diversi crimini stradali. King descrive l'importanza di questa orribile esperienza in *On writing*³⁸, in cui esprime quanto la sua visione sulla vita e anche sul suo lavoro sia cambiata radicalmente, sottolineando come da quel momento abbia capito quanto sia fondamentale sfruttare al massimo ogni momento, soprattutto per quanto riguarda la composizione dei suoi libri.

Infine, è giusto citare anche la parte saggistica dell'opera di quest'autore, il quale si è espresso in più libri non solo sul suo mestiere, ma anche riguardo al cinema e alla letteratura. In seguito, utilizzerò una parte di questi testi, come *Danse Macabre*, in cui l'autore non usa un impianto prettamente saggistico ma, con il suo stile personale e coinvolgente, mescola i suoi pensieri e i suoi studi con aneddoti personali e biografici.

³⁷ Id., cit., p. 248.

³⁸ Stephen King, *On writing*, cit., p. 243.

Capitolo primo

Il vampiro: dalle origini alle *Notti di Salem*

1. Il vampiro: il mito e il folklore

Nonostante il vampiro più famoso al mondo rimanga il conte Dracula, creato da Bram Stoker nell'omonimo libro pubblicato nel 1897, l'origine di questo personaggio va ricercata molti secoli, se non millenni prima. Prima di parlare di *Dracula* e di confrontare questo romanzo con le *Notti di Salem* di Stephen King, infatti, ritengo sia giusto ripercorrere brevemente la storia di questo essere mostruoso, dal folklore in cui è nato fino al suo passaggio e alla sua evoluzione in letteratura.

È nell'antica Mesopotamia che possiamo trovare una prima figura che si può accostare al vampiro³⁹: Ishtar-Inanna, dea della luna, che incarnava sia un principio erotico di donna che seduce uomini, sia un principio mortifero. Questa dualità derivava dal fatto che Ishtar era legata all'influenza del pianeta Venere, che illuminava la Terra sia di giorno che di notte. Nelle leggende a lei legate era molto spesso rappresentata nell'atto di attirare gli uomini attraverso la sua sessualità per poi ucciderli. Inoltre si pensa che le stesse sacerdotesse della dea avessero il ruolo di prostitute sacre all'interno dei templi a lei dedicati.

Pare che il mito di Ishtar abbia influenzato anche quello della divinità ebraica Lilith: solo dopo la cattività babilonese, e quindi dopo l'influenza della religione orientale, infatti, gli Ebrei iniziarono a dare delle connotazioni negative alla prima moglie di Adamo. Lilith, infatti, si era ribellata al Signore e per questo i suoi figli erano stati uccisi: da quel momento in poi l'obiettivo della dea era stato quello di vendicarsi sugli esseri umani, figli della seconda moglie di Adamo, Eva. Essa di solito viene anche rappresentata come un demone della Cabala, mentre si nutre sangue⁴⁰.

³⁹ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, Rubbettino, Messina, 1995, p. 10.

⁴⁰ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, Dedalo, Bari, 1985, p. 186.

Anche nell'antica Grecia erano diffuse diverse storie in cui erano presenti figure vampiresche, derivate probabilmente dall'influenza di popolazioni orientali come i traci⁴¹. In primis si può citare il mito delle empuse⁴², raccontato da Apollonio nella sua *Vita*, anch'esso probabilmente legato alle figure di Ishtar e Lilith. L'empusa era una donna-fantasma molto attraente, che nel racconto seduceva e poi sposava un giovane atleta di bell'aspetto di nome Menippo di Licia. Alla fine, però, la vera natura della donna viene svelata: il demone si vedeva costretto ad ammettere di sfruttare i piaceri carnali per poter poi divorare il corpo delle sue vittime.

Le empuse erano mandate da Scilla, figlia di Lamia⁴³ che, secondo il mito libico, era una regina innamorata di Zeus. Era, però, a causa della sua gelosia, la trasformò in un cane e le fece divorare tutti i suoi figli ad eccezione di Scilla. Da quel momento in poi, per vendicarsi, Lamia perseguitò tutti i bambini per mangiarli come era successo ai suoi figli. Anche a questa figura, oltre alla morte, era accostata la seduzione e la passione erotica: in alcune versioni della sua leggenda, infatti, si diceva che fosse solita assalire i giovani che suonavano il flauto in riva al mare a mezzanotte o a mezzogiorno. Se essi rifiutavano di sposarla, lei li uccideva. Troviamo testimonianze simili anche nel mondo romano: per esempio le *larvae*⁴⁴, spettri di coloro che erano morti violentemente o che erano stati criminali in vita che infestavano le case per risucchiare la vitalità di coloro che vi abitavano.

Tutte queste figure dell'Antichità sono interessanti da analizzare poiché contengono al loro interno alcune caratteristiche del vampiro: la forte connessione tra la morte e la passione erotica, il bere il sangue per «rubare» la forza vitale, la persecuzione dei vivi da parte dei morti. Come, però, fa giustamente notare Tommaso Braccini⁴⁵, nessuna di queste figure è un cadavere ritornato in vita e perciò a tutte loro manca una delle caratteristiche fondamentali che appartengono al vampiro classico.

Nella sua opera Corradi Musi⁴⁶ sottolinea come sia importante fare una distinzione tra la concezione del vampiro nell'area indoeuropea e quella nell'area ugrofinnica, anche se non bisogna escludere che queste due tradizioni possano essersi

⁴¹ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, cit. p. 9.

⁴² Id., p. 9.

⁴³ Id., p. 20.

⁴⁴ Id., p. 22.

⁴⁵ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 31.

⁴⁶ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, cit., p. 69.

influenzate l'una con l'altra. In Europa occidentale, infatti, i vampiri di solito venivano rappresentati in forma incorporea, come spiriti che perseguitavano e uccidevano gli uomini, e molto spesso erano servitori del diavolo o comunque sempre rappresentanti di una forza maligna. Diversa era la concezione degli Ugrofinni che, invece, consideravano i vampiri come degli esseri concreti, con un corpo che permetteva loro di mischiarsi con i vivi. Per Braccini⁴⁷ solo i secondi possono essere considerati dei veri e propri vampiri.

Per gli Ugrofinni⁴⁸, infatti, esistevano due anime all'interno dell'uomo e dopo la morte soltanto una delle due moriva davvero, mentre l'altra doveva riuscire a staccarsi dal proprio corpo per poi rinascere in un'altra vita, portando avanti il ciclo della reincarnazione. Infatti, fin dai tempi più antichi, questi popoli praticavano il rito della «seconda sepoltura» per controllare che il morto non si trasformasse in vampiro, ovvero che la sua seconda anima non rimanesse imprigionata: in questo caso bisognava assicurarsi che il corpo si decomponesse e, in caso contrario, era necessario distruggerlo per non permettergli la trasformazione in mostro. Quest'ultimo, infatti, più che un rappresentante del male, era un ostacolo al processo naturale morte/vita, che impediva che un evento negativo (la morte) potesse portare a uno positivo (la rinascita).

Anche nell'Antichità erano presenti alcuni racconti di cadaveri «concreti» risorti dalla tomba. Un primo esempio lo troviamo nel *Libro delle meraviglie* di Flegonte di Tralle⁴⁹, il segretario di Adriano. Esso narra la storia di Filinno, una fanciulla che muore subito dopo il matrimonio. Dopo l'arrivo di un giovane ospite nella casa dei suoi genitori, però, la ragazza esce dal sepolcro per andare a visitare il ragazzo di notte, ma viene presto scoperta dalla nutrice. Dopo essersi messi d'accordo con l'ospite, i genitori di Filinno si nascondono nella sua camera per assistere all'arrivo della figlia. Dopo che si rivelano a lei, però, la ragazza cade a terra morta, ritornando ad essere un cadavere. In questo caso Filinno viene descritta come una giovane in carne ed ossa, non come uno spettro, e viene messa in risalto la sua connessione con la sessualità, ma d'altra parte mancano gli elementi negativi che di solito accompagnano queste apparizioni: la morta non vuole fare nulla di male al giovane, né tenta di rubargli l'energia vitale o il suo sangue.

⁴⁷ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 32.

⁴⁸ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, cit., p. 50.

⁴⁹ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 32.

Un altro esempio è il racconto dell'eroe di Temesa, narrato da Pausania nella sua *Descrizione della Grecia*⁵⁰: questi era un compagno di Ulisse che, dopo essere sbarcato in Calabria, aveva violentato una ragazza e per questo era stato condannato alla lapidazione. Dopo la morte, però, continuò a perseguitare gli abitanti del villaggio fino a che questi ultimi, seguendo il consiglio della Pizia, non gli dedicarono un recinto sacro e un tempio in cui, ogni anno, gli veniva data la vergine più bella. Il morto deflorava la ragazza, che poi veniva restituita alla famiglia. Alla fine l'eroe di Temesa venne sconfitto dal pugile Eutimo. Anche in questo caso, però, abbiamo alcuni elementi di differenza rispetto al vampiro, tra cui il fatto che l'eroe di Temesa agisce soltanto contro coloro che lo hanno ucciso, per vendetta, mentre di solito i vampiri attaccano indiscriminatamente chiunque, senza una motivazione precisa.

Seguirò, quindi, quanto afferma Braccini⁵¹, ovvero che nei miti dell'Antichità, così come in quelli mesopotamici ed ebraici, non possiamo ancora parlare propriamente di «vampiri» così come noi li intendiamo oggi, ma soltanto di leggende da cui sono derivati alcuni caratteri archetipici che poi sono confluiti nella figura del bevitore di sangue redivivo. Le vere origini del vampiro, dunque, dobbiamo cercarle più avanti, durante il Medioevo. Inizialmente, le credenze vampiriche si diffusero in Islanda e all'estremo Nord Europa: in queste zone il redivivo era chiamato in modo specifico, ovvero *draugr*⁵², che significa «nuocere» o «ingannare». Una delle testimonianze più importanti di questa figura la troviamo nella *Saga di Grettir*, risalente probabilmente al IX secolo. In queste storie veniva sottolineato l'aspetto stranamente florido e grasso dei cadaveri che si credeva si trasformassero in vampiri.

Successivamente, tra l'XI e il XII secolo, in Inghilterra si diffonde una vera e propria mania del vampirismo, testimoniata da diversi autori che narravano storie di cadaveri ritornati in vita a perseguitare i viventi: Walter Map in *De nugiscurialium*, Guglielmo di Newburgh nella *Historia rerum anglicarum* Geoffrey di Burton nella *Vita di santa Modwenna*⁵³. Tutte questi racconti avevano in comune un canovaccio simile: alcuni morti, durante la notte, tornavano in vita per perseguitare e uccidere i vivi, spesso causando anche delle pestilenze che si diffondevano nei villaggi. La

⁵⁰ Id., p. 45.

⁵¹ Id., p. 50.

⁵² Id., p. 58.

⁵³ Id., p. 70-71.

popolazione, allora, per fermare i loro atti malvagi disseppelliva i cadaveri, li faceva a pezzi, decapitandoli e infine li bruciava. Per Braccini⁵⁴ queste testimonianze erano soltanto il culmine di alcune credenze che già nell'Alto Medioevo erano state diffuse dalle popolazioni germaniche che avevano invaso l'Inghilterra; mentre per Corradi Musi⁵⁵ esse risalgono all'epoca normanna, con l'importazione di alcuni elementi del folklore slavo, bretone, ungherese e germanico.

In Islanda e in Inghilterra⁵⁶, però, il mito del vampiro non durò a lungo, ma scomparve dopo il XII secolo. Nelle zone dei Balcani e dell'area dell'Impero bizantino, invece, le testimonianze su questa figura apparvero successivamente, dato che in Europa orientale la scrittura e la redazione di documenti si diffusero molto più tardi, ma nonostante ciò le leggende popolari sul mostro succhiasangue vi rimasero più a lungo. Per Braccini⁵⁷, però, anche in queste zone doveva esserci stata una tradizione pregressa risalente sempre al periodo medievale: basti notare come in Russia la parola *upir*, che veniva utilizzata per designare il vampiro, compaia per la prima volta nel 1047 nel *Libro dei profeti*, come testimoniato da Perkowsy nel libro *The Darkling*⁵⁸.

In Grecia il mito pare essere giunto dagli Slavi⁵⁹, i quali hanno sempre posseduto all'interno del loro folklore diverse leggende e culti riguardo il ritorno dei morti. Inoltre essi praticavano a loro volta il rito della seconda sepoltura, come gli Ugrofinni⁶⁰. Nel Peloponneso i vampiri venivano chiamati con nomi diversi e le loro credenze sopravvissero fino agli inizi del Novecento⁶¹, quando ancora era presente l'usanza di disseppellire i morti dopo la loro prima sepoltura per controllare il loro stato di decomposizione. Il termine più utilizzato era *vrykolakas*, attestato per la prima volta in un testo satirico, lo *Spanos*⁶², risalente al XIV secolo. In quest'opera il protagonista viene paragonato a un *vrykolakas* poiché il suo volto era diventato «gonfio e paonazzo» e probabilmente già all'epoca questa parola veniva utilizzata per descrivere i cadaveri anomali, ovvero quelli che, dopo essere stati disseppelliti, si mostravano stranamente

⁵⁴ Id., p. 71.

⁵⁵ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, cit., p. 101.

⁵⁶ Id., p. 107.

⁵⁷ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 73.

⁵⁸ Citato da Nick Groom, *Vampiri*, Il saggiatore, 2019, pos. 123 (e-book).

⁵⁹ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 77.

⁶⁰ Cfr. Carla Corradi Musi, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, cit., p. 50.

⁶¹ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 191.

⁶² Id., p. 79.

gonfi, spesso di sangue, di colore rossastro o molto scuro, e che sembravano possedere una maggior vitalità rispetto a quando erano stati sepolti.

Ci si potrebbe chiedere, dunque, a cosa si pensasse fosse collegata questa anomalia *postmortem* e quali fossero le cause che portavano un cadavere a trasformarsi in vampiro: la risposta la troviamo in alcune testimonianze russe, dove per descrivere questo tipo di non-morti veniva semplicemente utilizzato il termine «*eretik*»⁶³, ovvero eretico, già dal Quattrocento. Per quanto, infatti, in ogni cultura e nazione possiamo trovare diverse spiegazioni e leggende per le origini del vampiro, in Grecia e in generale nelle aree slave questi non-morti vennero sfruttati dalla Chiesa ortodossa per combattere gli eretici e avere una testimonianza concreta della punizione divina nei confronti di coloro che si ponevano contro la fede cristiana.

In generale, però, è molto difficile ricostruire l'origine della parola vampiro: lo stesso termine *upir* potrebbe derivare da diverse lingue, come il serbo-croato *pirati* (gonfiare) o il russo e bulgaro *pero* (piuma) o *netopyr* (pipistrello)⁶⁴. Inoltre, si è ipotizzato che questa parola inizialmente non fosse nata per definire il vampiro, ma fosse stata utilizzata successivamente in mancanza di altri termini. Nella *Libro dei profeti*, il prete protagonista della storia si autodefinisce *upir* per descrivere la sua condizione di inettitudine e malvagità, quindi è improbabile che a quell'epoca il termine si riferisse già alla figura del corpo maledetto che ritorna dalla tomba.

McClelland, invece, ipotizza che il nome derivi da *pirstestvo*⁶⁵, una festa rituale, preceduto da una «u» con senso privativo: in questo caso si avrebbe un altro collegamento con il termine «eretico», perché così i vampiri sarebbero «coloro che vengono esclusi dalle celebrazioni» e quindi lontani dall'ortodossia religiosa.

Come abbiamo visto, nei Balcani è assai diffuso *vrykolakas*⁶⁶, di origine probabilmente slava, infatti possiamo trovare molti termini simili in varie lingue di questo ceppo. Nella maggior parte di questi il suo significato è quello di lupo mannaro, infatti nel folklore di questi popoli queste due figure erano strettamente collegate. Non solo era credenza diffusa che il vampiro potesse trasformarsi in un animale, ma si pensava anche che il redivivo riuscisse ad uscire dalla tomba e raggiungere le sue

⁶³ Id., p. 88.

⁶⁴ Id., p. 101.

⁶⁵ Id., p. 102.

⁶⁶ Id., p. 110.

vittime proprio prendendo la forma di un lupo. Anche in questo caso, come successo con la parola *upir*, si può ipotizzare che il vampiro, essendo stato in passato una figura molto più vaga e meno definita rispetto ad oggi, senza una forte storia originaria alla base, venisse chiamato con i nomi di altri mostri a lui affini, che cambiavano il loro significato passando dalla loro definizione iniziale, in questo caso il lupo mannaro, a una nuova, ovvero il vampiro⁶⁷. Inoltre, il collegamento fra queste due figure era favorito dalle storie che circolavano sulle origini dei vampiri, molte volte causate proprio dai lupi mannari stessi⁶⁸: in Ucraina si pensava che il vampiro fosse figlio di un lupo mannaro e una strega; in Elide era colui che aveva mangiato la carne di una pecora uccisa da un lupo; per gli Slavi coloro che in vita erano stati dei lupi mannari, dopo la morte sarebbero stati costretti a trasformarsi in *vrykolakas*.

Altre ipotesi comprendono alcune parole slave come *vamp*⁶⁹, che indicano la pancia grassa di una persona obesa. A quest'ultima interpretazione possiamo collegare un altro termine, questa volta greco, ovvero *tympaniaios*, «gonfio come un tamburo». Riguardo a quest'ultima parola, però, è necessario fare una precisazione, dato che si inserisce nella diatriba fra cattolici e ortodossi che avvenne nel territorio bizantino per gestire le apparizioni vampiriche.

La prima vera attestazione di questo termine risale al 1450, durante uno scambio epistolare tra il patriarca di Costantinopoli e l'imperatore di Trebisonda⁷⁰: nella lettera il religioso ricorda come uno scomunicato dopo la morte si deve trasformare per forza in *tympaniaios* e solo con l'assoluzione e lo scioglimento della scomunica il cadavere avrebbe avuto la possibilità di decomporsi ed essere salvato. In quell'epoca, questo tipo di vampiro non solo era considerato a tutti gli effetti reale, ma veniva anche studiato e fatto oggetto di numerosi manuali canonici, in cui era spiegato come poter capire che tipo di scomunica il cadavere aveva subito quando era in vita (un esempio è quello del *Nomocanone* di Manuele Malasso)⁷¹. L'utilizzo e l'appoggio di questa figura da parte della Chiesa ortodossa derivava dal fatto che in quel periodo essa si trovava sotto il dominio dell'Impero ottomano e doveva continuamente scontrarsi con il credo islamico.

⁶⁷ Id., p. 112.

⁶⁸ Id., p. 113.

⁶⁹ Id., p. 102.

⁷⁰ Id., p. 128.

⁷¹ Id., p. 128.

L'averne, dunque, delle prove concrete del fatto che il potere della scomunica fosse reale, mostrando con i riti della riesumazione e della seconda sepoltura che i cadaveri degli eretici e degli scomunicati rimanevano effettivamente incorrotti, rinforzava sia la loro autorità sui fedeli, sia produceva anche dei vantaggi di tipo economico: spesso, infatti, per annullare la scomunica, i preti ortodossi richiedevano anche un risarcimento in denaro da parte delle famiglie del defunto⁷².

La figura del *tympanaios*, però, aveva una caratteristica fondamentale che lo differenziava dalla classica concezione dell'*upir* e del *vrykolakas*: esso, infatti, secondo il canone ortodosso, non poteva né rianimarsi, né perseguitare gli uomini fuori dalla tomba, ma semplicemente la sua anima rimaneva imprigionata nel suo corpo di carne⁷³. Per combattere le leggende al di fuori del canone religioso gli ortodossi negavano l'esistenza dei demoni redivivi. Nonostante questo, però, nella vita quotidiana i due termini continuavano a fondersi e persino alcuni preti si dicevano testimoni delle malefatte di questi cadaveri rianimati, come testimonia per esempio Thévenot nel suo *Relation d'un voyage du Levant*⁷⁴.

Col tempo, infatti, anche a causa della diffusione sempre più massiccia della paura per questi vampiri, la religione ortodossa ammise che il diavolo potesse possedere i cadaveri e utilizzarli per i suoi scopi malvagi; nonostante ciò, però, continuava ad essere severamente vietato bruciare o smembrare i cadaveri e veniva invece prescritto di chiamare in aiuto un prete affinché esorcizzasse il demone attraverso l'acqua santa⁷⁵. Anche questa soluzione, però, non bastò per tranquillizzare gli animi dei fedeli, infatti l'intervento ecclesiastico rimase solo una prima parte del processo per sbarazzarsi del vampiro: se, infatti, le manifestazioni del *vrykolakas* continuavano anche dopo l'esorcismo (come accadeva il più delle volte), si procedeva agli usuali metodi di tagliare a pezzi il cadavere e bruciarlo.

A complicare ancora di più la situazione della Chiesa greca furono i missionari cattolici che arrivarono nei Balcani dal XVII secolo⁷⁶. Questi ultimi, infatti, non solo mostravano come soltanto i cristiani ortodossi fossero affetti dalle maledizioni del

⁷² Id., pp. 129-130.

⁷³ Id., p. 142.

⁷⁴ Id., p. 147.

⁷⁵ Id., p. 151.

⁷⁶ Id., p. 154.

vampirismo, ma molto spesso appoggiavano le pratiche violente del popolo contro il vampiro, mostrandosi più efficaci nella caccia del *vrykolakas* degli stessi preti ortodossi. Questa disputa religiosa si concluse a favore dei cattolici, dato che nei secoli successivi sopravvisse molto di più proprio la figura dei *vrykolakas* che gli ortodossi cercavano di cancellare⁷⁷.

In inglese, invece, la parola «vampiro» apparve per la prima volta nel XVIII secolo per descrivere il mostro che, dopo aver sconvolto i Balcani, in pochi anni sarebbe diventato una vera e propria moda in Europa. Il primo ad utilizzare il termine *vampyri* fu un ufficiale medico di nome Frumbald in un suo rapporto del 1725⁷⁸. Egli si trovava in Serbia ed era stato testimone della riesumazione, dello smembramento e del rogo del corpo di un contadino, accusato di essere risorto dalla tomba e di aver diffuso una pestilenza, succhiando anche il sangue dalle sue vittime. Questa storia fu poi riportata sui giornali dell’Inghilterra e di tutta Europa, diventando un vero e proprio caso mediatico, seguito da numerose altre testimonianze di episodi simili nei Balcani. Nel 1730 iniziarono ad essere pubblicati diversi libri sui vampiri, insieme a dissertazioni e articoli sulle riviste scientifiche delle maggiori capitali europee come Vienna, Parigi e Londra⁷⁹.

La maggior parte di questi casi vennero documentati da militari asburgici, dato che nel Settecento parte dei Balcani passò dal governo islamico a quello austriaco, e in Inghilterra molto spesso vennero strumentalizzati: alcuni commentatori politici, infatti, interpretarono le storie di queste psicosi come delle allegorie che indicavano lo scontento dei Paesi sottomessi al malgoverno degli imperi⁸⁰. Nonostante, però, il grande fascino che il vampiro provocò in Europa, già nel XVIII secolo furono composte molte opere che ne confutavano l’esistenza, tra cui la più importante che possiamo citare è quella di van Swieten⁸¹ del 1755. Essa dimostra come in realtà le varie comparse del demone redivivo non fossero altro che frutto di diversi deliri di massa.

A seguito di questa pubblicazione, la stessa Maria Teresa d’Austria dichiarò la non esistenza dei vampiri, vietando tutte le pratiche di smembramento di cadaveri

⁷⁷ Id., p. 161.

⁷⁸ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 941 (e-book).

⁷⁹ Id., pos. 1108 (e-book).

⁸⁰ Id., pos. 1161 (e-book).

⁸¹ Id., pos. 1554 (e-book).

utilizzate nei riti di purificazione⁸². All'imperatrice si allinearono anche il papa e la Chiesa cattolica, che si opposero fermamente all'esistenza del vampiro basandosi soprattutto sull'opera di Davanzati del 1739, *Dissertazioni sul vampiro*⁸³. Davanzati, arcivescovo della Chiesa cattolica, nel suo libro dimostrava come il vampiro fosse frutto dell'immaginazione umana, che è così potente da farci credere di vedere delle cose intorno a noi anche se in realtà non ci sono. I preti ortodossi, invece, continuarono a sostenere le pratiche antivampiriche e l'esistenza del redivivo.

Infine, è importante anche capire da dove derivino due delle caratteristiche più importanti che noi di solito associamo a questa figura: il suo amore per il sangue e la sua avversione per l'aglio. Se, infatti, andiamo ad analizzare le storie sui *vrykolakas* dopo il Cinquecento scopriamo che questi due tratti sono presenti in pochissime testimonianze⁸⁴. Anzi, il persecutore redivivo viene più volte descritto come ghiotto del cibo umano, che adora rubare ai vivi, e amante degli stessi alimenti che prediligeva quando era in vita⁸⁵. Egli, inoltre, non uccide succhiando il sangue, ma attraverso il suo alito mefitico o chiamando per nome le vittime.

Probabilmente anche in questo caso, così come con il lupo mannaro e l'eretico, dobbiamo considerare un'altra figura maligna del folklore vicina al vampiro, ovvero la strega. La credenza alle streghe era molto diffusa in Grecia e nei Balcani ed essa è presente anche all'interno dello stesso *Nomocanone* di Malasso⁸⁶. Erano le streghe ad essere collegate con l'atto di bere il sangue, infatti si pensava che queste ultime cacciassero i bambini e si nutrissero della loro vitalità. La contaminazione fra queste figure e il vampiro avvenne tra il Settecento e l'Ottocento, diffondendosi anche nei Balcani nonostante all'inizio i *vrykolakas* non possedessero questi tratti⁸⁷.

Anche l'avversione per l'aglio è un tratto che deriva dalle caratteristiche della strega: fin dall'Antichità, infatti, abbiamo molte testimonianze in cui si prescriveva l'aglio come uno dei migliori rimedi per scacciare le streghe e proteggere i bambini,

⁸² Id., pos. 1570 (e-book).

⁸³ Id., pos. 2508 (e-book).

⁸⁴ Cfr. Tommaso Braccini, *Prima di Dracula*, cit., p. 164.

⁸⁵ Id., p. 169.

⁸⁶ Id., p. 172.

⁸⁷ Id., p. 166.

mentre in Grecia fino ad anni recenti era diffusa l'usanza di appendere dell'aglio sulla porta di casa il primo di maggio per allontanare le influenze malefiche⁸⁸.

2. Il vampiro in letteratura: dal Settecento a *Dracula*

Per quanto riguarda invece la letteratura, possiamo trovare l'origine del vampiro all'interno del gotico, essendo il redivivo uno dei prodotti letterari più importanti di questo filone. Il mostro succhiasangue compare per la prima volta nel poema *Der Vampir*, scritto da Ossenfelder nel 1748⁸⁹. In questo poema il vampiro è un uomo che vuole succhiare il sangue a una ragazza innocente. Già da questa prima rappresentazione possiamo notare come il vampiro in Europa fin dall'inizio sia stato connotato da un forte legame con l'erotismo sadico, metaforizzato dal desiderio del mostro di rubare il sangue della sua vittima.

Molti altri autori gotici fanno apparire questa figura nelle loro opere⁹⁰, come per esempio nella *Belle Dame sans Merci* di Keats, dove la protagonista succhia il sangue all'eroe e ruba la vita al mondo che lo circonda; oppure come nel *The Giaur* di Byron, dove la creatura descritta ha caratteristiche vampiriche. Anche lo stesso Goethe scrisse *La sposa di Corinto*⁹¹, in cui una fanciulla muore durante il fidanzamento prima di riuscire a sposarsi e per questo ritorna in vita alla ricerca dell'eros che le era stato negato, sottraendo l'energia vitale del protagonista durante i loro amplessi. Alla fine riesce ad essere sconfitta solo con il fuoco. È una delle prime vampire che dimostra di avere un disprezzo per il cibo, non mangia mai ma beve soltanto del vino. Il primo autore, invece, che portò il vampiro in Inghilterra fu Southey con il poema *Thalaba, the Destroyer*⁹², in cui il mostro è sempre una donna morta prima delle nozze, che ritorna in vita per rubare l'energia vitale degli uomini e che alla fine viene esorcizzata tramite l'impalamento.

⁸⁸ Id., p. 177.

⁸⁹ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 3048 (e-book).

⁹⁰ Id., pos. 3193, 3838 (e-book).

⁹¹ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 115.

⁹² Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 3135 (e-book).

La prima opera che, però, ha contribuito di più alla definizione e alla diffusione del vampiro si deve a John Polidori, medico di Byron, nel racconto *The Vampyre*⁹³, pubblicato nel 1819. Molte delle caratteristiche del mostro, Lord Ruthven, rimarranno poi paradigmatiche per tutte le storie successive in cui compare il demone redivivo, incanalandosi poi nello stesso *Dracula* di Bram Stoker. In Polidori, però, non è ancora centrale il succhiare il sangue per trasformare o uccidere le vittime, ma il fulcro del personaggio lo si può ritrovare nella libido che Lord Ruthven risveglia nelle persone che lo circondano, le quali smettono di porsi dei freni e non rispettano più i limiti morali. Sono proprio due donne, infatti, le sue vittime prescelte, come sarà pure per *Dracula*, e, a differenza che nell'opera di Stoker, in questo caso entrambe moriranno uccise dal mostro. L'unico accenno al sangue è presente nella scena del ritrovamento del cadavere della prima ragazza, dove il protagonista nota due segni rossi sul collo e un pugnale per terra, ma non è chiaro in che modo la ragazza sia stata uccisa.

Un'altra caratteristica fondamentale di Lord Ruthven, oltre la sessualità sfrenata, è il suo essere un membro appartenente alla nobiltà. È probabile, infatti, che Polidori per creare il vampiro si sia ispirato allo stesso Byron⁹⁴, anch'egli un personaggio libertino e carismatico, a cui per tutto l'Ottocento venne attribuita la paternità del racconto del medico. Come nobile, il vampiro si contrappone alla nascente classe borghese e ne rifiuta anche la moralità restrittiva sfoggiando i suoi atteggiamenti immorali e scandalosi senza porsi alcun freno. Inoltre è affascinante, magnetico, cinico ed elegante e durante tutto il racconto non fa altro che attirare a sé la gente che lo circonda arrivando a ingannare persino il protagonista, invece descritto come un uomo di buon cuore, ma fin troppo ingenuo.

Inoltre, Polidori riprende un altro elemento presente nei poemi a lui precedenti, ovvero l'importanza della notte di nozze: in questo caso, però, non rappresenta il mancato compimento di uno dei più fondamentali riti di passaggio per una donna, che morendo precocemente si vede costretta a ritornare sulla terra per ottenere la vitalità e la passione che le era stata promessa in vita, ma è il momento prediletto in cui il vampiro decide di uccidere le sue vittime, che rende ancora più evidente il parallelismo tra l'attacco del mostro e l'atto sessuale. Anche qui, inoltre, è presente la non-morte e il

⁹³ Id., pos. 3299 (e-book).

⁹⁴ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 116.

ritorno alla vita di Lord Ruthven che, dopo essere stato ucciso e portato via in una bara, ricompare misteriosamente per sposare la sua seconda vittima, la sorella del protagonista, che alla fine verrà uccisa dal vampiro.

La storia di Polidori venne anche messa in scena a teatro da Nodier nel 1821⁹⁵. Da quel momento in poi la figura del redivivo succhiasangue divenne protagonista di numerosi spettacoli di successo, dimostrando fin dall'inizio l'altissimo potenziale transmediale di questo mostro, che poi nel Novecento conquisterà facilmente anche il cinema, i fumetti, le serie tv e i videogiochi.

A parte Lord Ruthven, però, e lo stesso Dracula a fine secolo, tutto l'Ottocento fu dominato soprattutto da vampire. Infatti in quel periodo molti studiosi, tra cui Lombroso, iniziarono a studiare le problematiche collegate alle particolarità femminili: le donne erano considerate scostanti e più inclini all'isteria; inoltre, se manifestavano un troppo forte desiderio sessuale erano ritenute molto pericolose per i mariti, ai quali rischiavano di rubare forza ed energia vitale⁹⁶.

Era importante anche lo stretto legame tra il sangue e le donne: per il fatto del ciclo mestruale, infatti, si pensava che il sangue femminile fosse molto più liquido rispetto a quello maschile e che ciò causasse il più facile dissanguamento delle ragazze e il loro bisogno continuo di ottenere sangue altrui⁹⁷. La stessa rappresentazione del succhiasangue cambiò a causa delle influenze femminili: i vampiri divennero pallidissimi, emaciati e molto diafani, non più grossi e pieni di sangue come nell'Europa dell'Est, imitando l'aspetto delle donne deboli che soffrivano di anemia. Ciò, però, non toglieva loro le caratteristiche bestiali, ma accresceva invece la loro natura contraddittoria: nonostante l'aspetto malaticcio, infatti, le donne vampiro possedevano una forza sovrumana al pari dei loro simili maschi. Questo aspetto era anche collegato, nella medicina dell'epoca, a tutti coloro che praticavano troppi rapporti sessuali: la sregolatezza sessuale conduceva infatti sia le donne che gli uomini all'indebolimento e alla perdita di vitalità⁹⁸.

⁹⁵ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 3798 (e-book).

⁹⁶ Id., pos. 5599 (e-book).

⁹⁷ Id., pos. 4547 (e-book).

⁹⁸ Id., pos. 5582 (e-book).

Nel XIX secolo il vampirismo venne collegato con l'arte medica⁹⁹: nelle opere in cui appariva il mostro succhiasangue i segni sulle vittime venivano trattati come se fossero dei veri e propri sintomi di una malattia, che spesso si propagava velocemente fino a distruggere interi villaggi come se fossero delle epidemie, riprendendo le credenze balcaniche sui vampiri portatori di malattie. Possiamo trovare un esempio di questo legame nel racconto *Olalla* di Stevenson del 1885¹⁰⁰: il protagonista per curare una malattia al sangue viene inviato in Spagna, dove viene a contatto con una famiglia che possiede anch'essa una debolezza congenita. La figlia Olalla è una ragazza pallidissima, ma bella, e incarna la rappresentazione classica dell'epoca per le vampire. La madre, invece, dopo che il protagonista si taglia il polso, si getta subito su di lui per bergli il sangue. In questo caso il vampirismo è rappresentato come una vera e propria malattia ereditaria, legata ai geni, e non solo come epidemia.

Anche Poe nei suoi racconti rappresenta molti personaggi dalle caratteristiche vampiriche, anche se il mostro non viene mai nominato direttamente, come in *Berenice*, dove la fidanzata del protagonista senza apparente motivazione perde lentamente la sua energia vitale fino a essere creduta morta, oppure come nel *Ritratto ovale*, dove viene raccontata la storia di un pittore che «risucchia» tutta la vitalità della moglie mentre la ritrae in un quadro, portandola così alla morte. Inoltre, nell'interpretazione di H. D. Lawrence¹⁰¹ del racconto *La caduta di Casa Usher*, Roderick viene considerato un vero e proprio vampiro che si nutre dell'energia vitale della sorella.

Un altro famosissimo scrittore di racconti, Gautier, si confrontò con la figura del vampiro nel racconto *La morta innamorata* del 1836, usando sempre una donna come vampiro. Anche in questo caso perversione e sessualità sono intimamente collegate con il vampirismo: la donna, infatti, succhia il sangue del protagonista, un prete, dopo aver consumato con lui una nottata di piaceri, ferendolo sulle braccia. Ogni volta che compie questo rituale la donna sembra ringiovanire e rinvigorirsi, mentre più passa il tempo senza bere il sangue dell'amato, più diventa debole e pallida. Anche lei, come Lord Ruthven, è affascinante e irresistibile per chi le sta intorno ma, a differenza di quest'ultimo, alla fine verrà scoperta e distrutta nella sua tomba grazie all'acqua santa.

⁹⁹ Id., pos. 4147 (e-book).

¹⁰⁰ Id., pos. 4163 (e-book).

¹⁰¹ Id., pos. 4131 (e-book).

Una particolarità di questo racconto, che lo differenzia sia da Polidori che da Stoker, è l'illusione di cui rimane vittima il prete durante le visite della sua amante Clarimonda: egli, infatti, diventa un'altra persona quando, ogni notte, la vampira arriva a fargli visita, trasformandosi in un nobiluomo che vive a Venezia insieme alla donna, con cui si abbandona a tutti i lussi e ai piaceri. Al risveglio, invece, torna ad essere un normale prete timorato di Dio e non rivede la sua amante fino alla notte seguente. Nelle storie successive riguardo al vampiro verrà ripresa l'importanza della notte come momento preferito dell'attacco del mostro, come in *Carmilla*, in *Dracula* fino ad arrivare a Stephen King; mentre l'aspetto dell'illusione quasi magica prodotta da Clarimonda non entrerà a far parte dei poteri canonici del vampiro letterario.

Infine, tra le storie che anticipano Stoker e il suo romanzo, possiamo citare *Carmilla* di Le Fanu, pubblicata nel 1872. Anche in questo caso la vampira Carmilla è una donna, anche se molto giovane, coetanea di Laura, la ragazza che diverrà sua vittima e alla fine il suo cadavere verrà distrutto così come avviene nella *Morta innamorata*, anche se in questo caso tramite decapitazione e rogo. Gli attacchi di Carmilla avvengono di notte e, come in Polidori, non solo la vampira ha origini nobili ed è molto affascinante e carismatica, ma si presenta con identità diverse per non farsi riconoscere: si fa, infatti, chiamare anche Millarca ed entrambi questi nomi non sono altro che anagrammi della vera identità della donna, ovvero Mircalla, una nobildonna che duecento anni prima governava sulle terre in cui è ambientato il racconto (elemento che è presente anche in Stoker). La particolarità di questo vampiro, però, è che, nonostante sia una donna, predilige attaccare le ragazze, con cui stringe un rapporto molto profondo che sembra travalicare la semplice amicizia. Laura stessa, anche dopo aver scoperto la verità, non riuscirà a dimenticare del tutto l'amica, né il sentimento che era cresciuto tra loro, così come era accaduto al prete nella *Morta innamorata*. In questo caso, dunque, il vampirismo viene utilizzato per rappresentare e condannare quella che all'epoca era vista come una delle perversioni sessuali più gravi, ovvero l'omosessualità.

Infine, possiamo trattare il più famoso romanzo mai scritto riguardo a questa figura: *Dracula* di Bram Stoker. Innanzitutto, possiamo chiederci da dove derivi il nome «Dracula». Probabilmente esso riprende il soprannome dato a Vlad II¹⁰², padre di Vlad

¹⁰² Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 81.

III l'Impalatore, il personaggio storico realmente esistito su cui Stoker ha modellato il suo vampiro. Vlad II, infatti, era conosciuto come *dracul* e il nome «dracula» significa proprio «figlio di dracul», essendo il suffisso «a» usato in rumeno per indicare la discendenza. *Drac* potrebbe significare diavolo oppure drago, che era anche il simbolo della casata di Vlad. Stoker trovò questo nome nell'*Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia*¹⁰³.

Stoker scelse Vlad III come modello per il suo vampiro a causa della sua fama di terribile assassino assetato di sangue, che uccideva i suoi nemici in maniera orribile e dolorosa, soprattutto tramite impalamento. All'epoca era anche considerato un fervente anticristiano, quando invece storicamente è stato dimostrato che Vlad III fu uno dei più strenui difensori della fede cristiana e della sua patria da invasori esterni¹⁰⁴.

L'autore inglese dedicò molto tempo alla documentazione prima di scrivere il suo romanzo¹⁰⁵. Tra i suoi appunti appare un articolo del *New York World* riguardo i vampiri nel New England, che parlava dei riti che ancora venivano messi in pratica contro presunti non-morti nella zona del Rhode Island. Inoltre, si documentò molto sulla storia e sulla cultura dei Balcani, in cui era nata l'isteria del vampiro: in particolare utilizzò i diari di viaggio di Nina Elizabeth Mazzucchelli, gli studi di Isabella Bird sulla demonologia e sulle credenze popolari e le opere di Andrew Crosse e E.C. Johnson rispettivamente per il folklore e per la storia politica dell'Europa Orientale.

Stoker, però, non viaggiò mai personalmente in quelle zone¹⁰⁶: in quegli anni, infatti, soprattutto la Turchia e la Grecia erano considerati luoghi minacciosi in Gran Bretagna, anche a causa della paura di un colonialismo di ritorno. Inoltre, la Transilvania si trovava molto vicina alla «questione d'Oriente»¹⁰⁷, ovvero era prossima a quelle zone che erano diventate teatro degli scontri e degli accordi tra i vari Paesi europei per il controllo delle aree balcaniche, che rischiavano di rompere gli equilibri di potere e di sfociare in una guerra.

Con questo romanzo Stoker gettò le basi per tutte le storie di vampiri successive, facendo diventare i suoi personaggi dei veri e propri archetipi. Analizzando

¹⁰³ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 5275 (e-book).

¹⁰⁴ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 123.

¹⁰⁵ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 5222 (e-book).

¹⁰⁶ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 122.

¹⁰⁷ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 5311 (e-book).

l'antagonista dell'opera, il conte Dracula, si nota come Stoker prenda spunto da Polidori e scelga di far diventare un vampiro un personaggio appartenente alla più alta nobiltà, che una volta era persino a capo di una nazione, come Carmilla.

A differenza di Ruthven, però, Dracula possiede anche alcune caratteristiche borghesi¹⁰⁸: egli, infatti, si dimostra un uomo d'affari dall'ottimo intuito, riuscendo ad investire bene sia nella finanza internazionale che nel mercato immobiliare. Inoltre, è anche molto abile nel destreggiarsi con la burocrazia e gli affari legali: lo stesso Harker¹⁰⁹, infatti, dice nel romanzo che sarebbe potuto essere un buon avvocato. Nel personaggio di Dracula, dunque, il vizio dell'avidità si mescola con quello della lussuria; il conte, infatti, cerca di assorbire dentro di sé più potere e ricchezza possibili, rappresentati da oggetti o dalla forza vitale delle sue vittime.

Anche Dracula, infatti, come tutti i suoi predecessori, ha un forte legame con la sessualità: non solo possiede tre mogli, diventate vampire a loro volta, che tentano di succhiare il sangue ad Harker, ma anche le sue vittime, Lucy e Mina, sono due donne che, dopo essere rimaste affascinate dal conte, sentono risvegliare in loro le pulsioni più perverse. Il conte non solo ruba loro il sangue, ma le obbliga anche a bere il suo, in uno scambio di energia vitale che rappresenta palesemente il rapporto sessuale. La stessa vergogna che Mina prova nel raccontare l'attacco del vampiro è molto simile a quella che può essere espressa da una vittima di uno stupro: «Mi ha afferrata per la nuca e ha spinto la mia bocca sulla ferita: così che io non avessi scelta tra soffocare o mandare giù un po' di quel... oh, mio Dio, mio Dio! Che cosa ho fatto?»¹¹⁰.

La vittima che è più legata alla perversione è sicuramente Lucy, che verrà appunto uccisa dal suo promesso sposo dopo essere stata vampirizzata dal conte. Lei, infatti, può essere affiancata alle cosiddette figure delle New Women¹¹¹, quelle donne che nel XIX secolo iniziavano a dimostrare un po' di emancipazione dalle rigide regole maschili, esprimendo la loro libertà sessuale e di comportamento. Lucy, infatti, è molto meno casta e pura rispetto a Mina, dimostra più volte nel romanzo la sua forte libido e per questo cade più facilmente nelle grinfie di Dracula.

¹⁰⁸ Id., pos. 5385 (e-book).

¹⁰⁹ Id., pos. 5402 (e-book).

¹¹⁰ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, Giunti, Firenze, 2014, p. 470.

¹¹¹ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 4547 (e-book).

Se, però, a livello sessuale è Lucy la donna più disinibita del romanzo, dall'altro quella più attiva e con più iniziativa è Mina, che invece riesce a ribellarsi all'attacco del conte. Lucy rimane una vittima passiva degli eventi (spesso nei romanzi, infatti, il suo nome è dato alle ragazze a cui capita qualche sventura¹¹²), mentre d'altra parte Mina accompagna e aiuta attivamente il gruppo guidato da Van Helsing per distruggere il vampiro. Nel libro viene persino presentato il suo punto di vista ed è lei stessa a decidere di tenere un resoconto sul loro viaggio in Transilvania e sulla loro missione per uccidere definitivamente Dracula. Se, dunque, a livello sessuale Mina può essere ancora incasellata nella figura della buona e fedele moglie, disposta a tutto pur di non macchiare la propria anima, dall'altro lato anche lei dimostra un certo grado di indipendenza e, per quanto anche lei perseguitata dal mostro, le viene conferita più emancipazione e azione rispetto alle tipiche ragazze vittime dei romanzi gotici¹¹³.

Riprendendo a trattare altre caratteristiche di Dracula che poi rimarranno paradigmatiche per la figura del vampiro, possiamo osservare che il conte non può lasciare il proprio riflesso sugli specchi, ha bisogno di essere trasportato nella sua bara circondato dalla sua terra per poter raggiungere l'Inghilterra ed infine ha la capacità di trasformarsi in diversi animali, tra cui il lupo. In questo modo Stoker pare riallacciarsi alle credenze che vedevano il vampirismo e la licantropia come dei fenomeni legati fra loro, come abbiamo già mostrato in precedenza.

Infine, in *Dracula* viene anche ripreso lo studio «scientifico» del vampirismo, che viene trattato come se fosse una vera e propria malattia¹¹⁴. È il dottor Van Helsing, infatti, ad assumersi il ruolo di cacciatore di vampiri, e non solo sa come riconoscere una vittima vampirizzata, ma anche come ucciderla. Analizzando con attenzione il corpo di Lucy, il dottore è il primo a capire che si sta trasformando in vampiro ed è sempre lui che spiega ai protagonisti cosa fare per distruggere il suo cadavere prima che diventi anche lei un mostro. Van Helsing presenta molte caratteristiche opposte a Dracula: è celibe, è molto legato alla religione, proviene dal Nord Europa (zona dove, come abbiamo già mostrato, era stata diffusa per un certo periodo la leggenda del non-morto succhiasangue) e simboleggia la ragione che si scontra con l'irrazionalità

¹¹² Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 131. Si citano Lucia Mondella dei *Promessi Sposi* di Manzoni, la Lucy protagonista della poesia *Lucy* di Wordsworth, a cui Stoker si ispira, e una Lucy presente fra le schiave della *Capanna dello zio Tom*.

¹¹³ Id., p. 132.

¹¹⁴ Cfr. Nick Groom, *Vampiri*, cit., pos. 5421 (e-book).

passionale del conte. Il dottore, però, non viene rappresentato come un personaggio completamente positivo, come Mina o l'ingenuo Harker. Van Helsing, infatti, possiede in sé, come lo stesso Dracula, un po' di sadismo nei confronti di Lucy nel momento della sua uccisione¹¹⁵. Tutti questi personaggi, insieme anche a Renfield, il pazzo ricoverato in manicomio che preannuncia l'arrivo del conte, sono diventati dei veri e propri archetipi con cui tutte le opere successive con protagonisti i vampiri si dovevano confrontare.

Dopo *Dracula*, Bram Stoker pubblicò *L'ospite di Dracula*. Anche in quest'opera è presente la stretta correlazione tra vampirismo e licanthropia: il protagonista, infatti, dopo essere svenuto in una tomba, si risveglia mentre un lupo (Dracula) cerca di ucciderlo, ma viene salvato da alcuni soldati.

Dopo Stoker, la figura del vampiro divenne sempre più dominante all'interno della letteratura e non solo, travalicando media, affascinando lettori e spettatori di ogni parte del mondo e ispirando artisti di ogni tipo: registi, scrittori, attori. Gli Stati Uniti non fecero eccezione e, grazie soprattutto al cinema, il vampiro invase anche l'immaginario collettivo americano fino ad arrivare al giovane Stephen King, che non si fece remore a confrontarsi con il pilastro letterario di Bram Stoker già nel suo secondo romanzo, rielaborando la storia del conte Dracula e ambientandola nel Maine. Nonostante le numerose similitudini con l'autore irlandese, King riesce a seguire l'esempio del suo maestro Lovecraft e attualizzare la figura del vampiro all'interno dell'America della metà del Novecento in una cittadina inventata di nome Jerusalem's Lot, rendendo così anche il suo secondo romanzo un successo immediato, considerato ancora oggi come una delle sue migliori opere.

¹¹⁵ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 131.

Capitolo secondo

Bram Stoker e Stephen King: due narratori a caccia di vampiri

1. Non solo romanzi

In questi fumetti trovai una nuova razza di vampiri [...] A tempo debito smisi di leggerli da solo [...] ma quei vampiri continuarono a farmi compagnia, vivi e vitali per conto proprio come il conte di Stoker. Forse ancora più vivi e vitali perché, a differenza del conte Dracula, erano vampiri *americani*¹¹⁶.

Stephen King scrisse queste parole nella postfazione alle *Notti di Salem* nel 1999, quasi venticinque anni dopo la pubblicazione del suo romanzo. Anche se in questa sede mi concentrerò soltanto sulle similitudini e sulle differenze presenti tra le opere di Stoker e di King, in questo paragrafo ho ritenuto opportuno fare accenno anche al resto dei vampiri che hanno influenzato lo scrittore del Maine. Essi, però, non provengono da romanzi o da racconti, ma da alcuni albi a fumetti che il giovane King scoprì quando aveva dodici anni: gli *Entertaining Comics*, che uscirono intorno agli anni Cinquanta¹¹⁷. Erano storie fantasy, fantascientifiche e horror in cui era presente una forte morale di base, un elemento a cui lo stesso scrittore del Maine dedica molta attenzione nelle sue storie. Per King, infatti, le opere horror per spaventare il lettore devono per forza avere una forte moralità di fondo e non limitarsi a comporre una scena scioccante¹¹⁸. È importante, infatti, che l'autore dia un messaggio al lettore, «disveli» la verità, punendo il cattivo con il contrappasso che merita e rendendo il Male il più inoffensivo possibile, altrimenti la storia raccontata perderebbe il suo senso. Con questa caratteristica lo scrittore si riallaccia molto bene anche alla tradizione gotica, in cui era forte non solo la volontà di spaventare il lettore, ma anche la componente etica: i mostri e le situazioni soprannaturali, infatti, stavano a rappresentare le questioni e le contraddizioni che

¹¹⁶ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, Pickwick, 2013, pp. 647-648.

¹¹⁷ Id., p. 647.

¹¹⁸ Cfr. George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, cit., p. 63.

emergevano all'interno del sistema valoriale e culturale del loro autore¹¹⁹ (in questo caso la cultura materialista e consumistica statunitense).

In questi fumetti il giovane King incontra per la prima volta dei vampiri americani, più vicini al mondo in cui viveva e forse per questo ancora più spaventosi. A loro lo scrittore deve una visione più bestiale e più «splatter» di questi non-morti, che negli E.C. inseriscono persino dei rubinetti nella gola delle loro vittime ancora vive. Nonostante ciò, sono mostri moderni che hanno acquisito lo stile di vita americano e lo hanno adattato alle loro pratiche macabre: guidano l'auto, partecipano a degli appuntamenti galanti e gestiscono le loro imprese, come dei ristoranti (in cui servono rigorosamente parti umane).

Tenendo, quindi, ben presente questa influenza, insieme al fatto che sicuramente King mentre scriveva *Le notti di Salem* aveva già visto molti film sui vampiri¹²⁰, si può dire che la principale fonte dello scrittore americano rimane Bram Stoker. È, infatti, grazie a *Dracula* che un giovanissimo King di dieci anni scoprì i vampiri per la prima volta, rimanendone completamente affascinato¹²¹. E non rimase colpito soltanto dalla storia del conte transilvano, ma anche dalla tecnica narrativa particolare del romanzo, frammentato in lettere, pagine di diario e punti di vista differenti, che lo scrittore cercherà di imitare anche nella sua opera, come vedremo più avanti.

Proseguirò dunque con la comparazione fra queste due opere, osservando in che modo il «Re dell'horror» ha attinto e rielaborato *Dracula*, una delle più grandi opere gotiche del XIX secolo, per riuscire a scrivere un «grande romanzo americano»¹²².

2. Il vampiro

All'interno di un'analisi di due romanzi sui vampiri ci sembra opportuno iniziare la comparazione con questa figura, partendo proprio dai mostruosi antagonisti delle due storie: il conte Dracula e il signor Barlow. Se in *Dracula* il conte ci viene presentato fin

¹¹⁹ Cfr. Agnieszka Soltysik Monnet, *The Poetics and Politics of the American Gothic. Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*, Ashgate, Farnham, 2010, p. 13.

¹²⁰ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 607.

¹²¹ Id., pp. 646-48.

¹²² Id., p. IX.

dalle prime pagine e la sua presenza è costante per tutta la prima parte dell'opera, nelle *Notti di Salem* la comparsa del «primo vampiro» avviene molto più avanti e all'inizio il mostro rimane una presenza misteriosa dietro alla figura del signor Straker, suo servo.

Se confrontiamo le descrizioni di questi due personaggi possiamo osservare come King riprenda molto l'aspetto fisico del conte transilvano. Nella sua prima apparizione, Dracula viene visto così dal signor Harker:

c'era un uomo anziano e piuttosto alto, sbarbato da poco a eccezione di un paio di baffi lunghi e bianchi, vestito di nero dalla testa ai piedi, senza la benché minima nota di colore sulla sua persona [...] porgendomi la mano ha afferrato la mia con una stretta che mi ha fatto sussultare, ancora di più perché era gelida come il ghiaccio [...] come la mano di un morto invece che di una persona viva¹²³.

Poche pagine più avanti, quando Harker riesce a vedere più da vicino la faccia del conte, la descrive in questo modo:

il viso è molto, molto aquilino, con il naso sottile e arcuato e narici particolarmente dilatate. La fronte è alta e bombata e ha i capelli folti tranne che intorno alle tempie, dove invece sono piuttosto radi. Le sopracciglia, anch'esse molto folte, sono quasi congiunte all'altezza del naso, con peli così cespugliosi da arricciarsi a profusione. La bocca [...] era ferma, dal taglio crudele, con denti bianchissimi e decisamente aguzzi che sporgevano dalle labbra color rosso vermiglio intenso, di una vitalità sorprendente per un uomo della sua età [...] ha orecchie pallide ed estremamente appuntite, il mento ampio e volitivo e le guance sode, anche se molto scavate. L'effetto generale è quello di uno straordinario pallore [...] avevo potuto osservare soltanto il dorso delle mani [...] guardandole più da vicino non ho potuto fare a meno di notare che erano piuttosto grinzose [...] decisamente grandi, con le dita tozze [...] aveva dei peli proprio al centro del palmo. Le unghie erano lunghe e sottili, tagliate a punta¹²⁴.

Il signor Barlow, invece, viene presentato così:

vide un uomo alto e estremamente sottile [...] i capelli erano bianchi, striati di grigio ferro e pettinati all'indietro dalla fronte alta e cerea alla maniera di certi pianisti un po' goffi [...] lo sconosciuto sorrise e in quel sorriso c'era qualcosa di molto inquietante. Forse un barracuda sorrideva in quel modo [...] erano occhi ben distanziati sopra gli zigomi alti e ancora tinti dal rosso cupo degli ultimi palpiti dei tizzoni¹²⁵.

¹²³ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 33.

¹²⁴ Id., p. 36.

¹²⁵ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 186.

Nella sua seconda apparizione Barlow appare ringiovanito dopo essersi già cibato del sangue dei cittadini di Jerusalem's Lot e vengono aggiunti altri dettagli sulla sua figura: «vide un uomo di mezza età con baffi neri e occhi scintillanti e profondi [...] vide che aveva gli zigomi alti, lineamenti da slavo, fronte pallida, capelli neri pettinati all'indietro¹²⁶[...]».

È evidente che King, a differenza di Stoker, descrive con molti meno dettagli il suo mostro succhiasangue, limitandosi a nominare alcune delle caratteristiche essenziali della sua fisionomia. Da un lato Barlow ha molti tratti simili a Dracula: è alto, ha la fronte ampia e pallida e un sorriso inquietante; ma dall'altro possiede anche degli zigomi alti e un taglio di capelli pettinato all'indietro, che non ci può non suggerire un avvicinamento all'estetica dell'attore Bela Lugosi, l'interprete cinematografico più famoso di Dracula, piuttosto che a quella del conte di Stoker.

È interessante anche notare come King si focalizzi soltanto sulla particolarità degli occhi del vampiro, rossi e ipnotici, rispetto che sulla sua bocca, che invece veniva particolarmente presa in considerazione dall'autore irlandese. L'innaturale e spaventoso colore rosso, infatti, si sposta dalle labbra di Dracula, che sembrano stranamente giovani, agli occhi di Barlow, che riescono a catturare la vittima che non può più distogliere lo sguardo da loro. La caratteristica degli occhi rossi è presente molto spesso anche in Stoker, come quando il conte appare travestito da cocchiere: «Ho visto soltanto il baluginio di un paio di occhi scintillanti che alla luce della lampada, mentre si voltavano verso di noi, sembravano rossi¹²⁷».

Per quanto riguarda, invece, le mani del mostro, particolarmente grandi, King le associa anche al servo di Barlow, il signor Straker che «aveva delle dita sorprendentemente lunghe [...] il medio superava forse i dieci centimetri». Anche in questo caso King descrive con meno dettagli le stranezze di Straker, limitandosi a recuperare soltanto una caratteristica dall'originale.

Se da una parte l'aspetto fisico tra i due vampiri è molto simile, dall'altra il modo in cui vengono presentati all'interno delle due opere è totalmente differente: Dracula si trova all'entrata del suo enorme castello, elegante e educato, mentre Barlow nella

¹²⁶ Id., p. 291.

¹²⁷ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 24.

discarica di 'Salem's Lot, in cui incontra uno dei personaggi più volgari del romanzo, Dud Rogers, intento a cacciare topi. Così il vampiro non è più il sovrano di un regno ormai in declino, ma diventa il re della spazzatura degli americani, dei prodotti di scarto di una società consumistica. Fin da subito, infatti, King rende evidente la critica che vuole muovere alla cultura in cui è cresciuto attraverso il recupero di questo mostro: non si tratta più, infatti, della borghesia che critica la morente aristocrazia, ma sono proprio il capitalismo e le sue contraddizioni che diventano il bersaglio delle analisi di King, come vedremo più avanti.

L'unico elemento in comune che hanno queste due scene, oltre la descrizione delle fattezze dei due vampiri, è l'accento nei loro discorsi agli animali predatori, che entrambi i due antagonisti amano. Barlow, infatti, rivolgendosi a Dud, dice: «I predatori della notte mi piacciono. I topi... le civette... i lupi. Ci sono lupi in questa zona?»¹²⁸, in modo non troppo diverso da ciò che dice Dracula al giovane Harker durante il loro primo incontro¹²⁹.

In King, dunque, il vampiro ha perso ogni sorta di regalità ed eleganza¹³⁰ ed è rimasto nella sua dimensione più ferina e bestiale, alimentata anche dalle rappresentazioni dei fumetti E. C. In lui non si trova nessuna traccia di umanità a differenza che nel conte Dracula, come possiamo vedere anche soltanto nella frase piena di malinconia che il vampiro transilvano rivolge alle sue tre mogli: «E invece sì, anche io sono capace di amare... voi stesse ne siete state testimoni in passato»¹³¹.

Dracula, infatti, dimostra di apprezzare molto la conversazione con Harker, cerca di essere gentile ed educato nei suoi confronti all'inizio, parla continuamente della sua famiglia e delle grandi imprese da lui compiute nei secoli precedenti, è un intellettuale e un amante dei libri. Inoltre, come sottolinea lo stesso Harker, è molto intelligente e impara in fretta, dimostrando anche un grande intuito per gli affari e per il funzionamento dell'economia inglese e ciò dimostra come, mescolato alla sua antica nobiltà, all'interno di Dracula siano presenti anche delle caratteristiche borghesi che contribuiscono a sottolineare la disturbante contraddizione della sua figura: è vivo, ma

¹²⁸ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 186.

¹²⁹ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 37: «Ascoltate... sono i figli della notte. Che musica fanno!».

¹³⁰ Cfr. Carlo Bordini, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, Liguori, 2002, p. 28.

¹³¹ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 71.

morto; è educato, ma bestiale; è vecchio, ma forte; è pallido, ma ha le labbra e gli occhi rossi, etc...

Dracula e Barlow sono, però, entrambi due mostri e rappresentano il Male che si contrappone ai valori del Bene, derivati soprattutto dalla religione cristiana a cui anche King è molto legato, dato che anche nelle *Notti di Salem* i simboli cattolici sono utili contro il vampiro. In Stoker, però, Dracula non rappresenta solo l'Anticristo, che offre il suo sangue non per salvare gli uomini, ma per condannarli per l'eternità, ma può essere anche collegato alle religioni orientali che nell'Ottocento stavano invadendo l'Occidente, come il buddhismo, l'induismo e l'ebraismo¹³²: ad essi Stoker oppone l'unica e vera religione, il Cristianesimo, che sconfigge e rispedisce nelle loro terre queste «false fedi».

Riprendendo il personaggio di Straker, a prima vista sembra a tutti gli effetti un uomo d'affari americano acuto e capace, anche se fin dall'inizio King ci fa sospettare di lui per la segretezza delle sue intenzioni e per l'accordo per lui svantaggioso che propone a Larry Crockett. Notiamo inoltre che quest'ultimo non è un vampiro, ma semplicemente un servo di Barlow, nonostante gli vengano attribuite alcune caratteristiche del mostro. È lui che compra Casa Marsten e il negozio di antiquariato ed è sempre lui che organizza lo spostamento della bara e delle casse di terra di Barlow. Inoltre, Straker appare molto più spesso all'inizio del romanzo rispetto al non-morto e interagisce di più con gli abitanti di 'Salem's Lot; infine è il servo che, sacrificando il piccolo Ralphie Glick, compie l'atto propiziatorio per l'arrivo del suo padrone.

È interessante, infatti, notare come il conte, che possiede un castello ed è l'ultimo di una stirpe di nobili principi transilvani, non sia mai circondato da nessun domestico e debba compiere tutte le sue malefatte da solo, mentre Barlow sia invece accompagnato in quasi tutto il romanzo da un servo fedele e devoto. Dracula, infatti, non è mai circondato da nessun alleato che lo aiuti attivamente: Renfield e le sue tre mogli non compiono alcuna azione che giovi al conte, anzi sembra che sia lui a doversi occupare delle tre vampire, andando a cacciare del cibo (alcuni neonati) per nutrirle. In *Dracula*, il pazzo paziente del dottor Seward annuncia soltanto l'arrivo del vampiro e rivela parte

¹³² Cfr. Lucas Kwong, *Dracula's apologetics of progress*, da *Victorian Literature and Culture*, Vol. 44, No. 1 (2016), pp. 112-13.

dei suoi piani: il conte non gli affida mai nessun compito preciso, né Renfield fa mai qualcosa per favorirlo, se non il cercare di fuggire dal manicomio.

Solo all'inizio, quando deve riempire le casse di terra da portare in Inghilterra, e alla fine, quando deve difendere la sua bara, Dracula viene aiutato da un gruppo di gitani, ma per tutto il tempo trascorso fuori dalla Transilvania il conte è costretto ad agire da solo. Inoltre, tutti coloro che circondano il vampiro fanno parte di categorie emarginate, escluse dalle cerchie delle persone rispettabili di cui invece sono rappresentanti i gentiluomini e le gentildonne della medio-alta borghesia protagonisti del romanzo (persino il dottor Van Helsing, nonostante la sua eccentricità). Lo stesso Dracula si autodefinisce «uno straniero in terra straniera»¹³³ e perciò viene anche paragonato a figure marginalizzate considerate pericolose nell'Ottocento, come l'ebreo¹³⁴.

Per questa sua condizione di emarginazione, insieme al fatto che il vampiro possiede alcune caratteristiche tipicamente borghesi come il fiuto per gli affari e la conoscenza dettagliata della legge, Dracula viene definito anche un «falso aristocratico»¹³⁵: infatti è padrone di un castello vuoto, senza servitori, in una terra in cui non ha più autorità da centinaia di anni. Gli rimane soltanto il sangue per ricordare la sua antica nobiltà, ma anche quello, come sappiamo, è stato contaminato molto tempo prima e lui stesso non è più un essere umano, ma si è trasformato in un mostro.

Inoltre, il conte è un uomo che agisce da solo in una terra straniera, in cui non ha né influenza, né alleati, per poter ampliare il proprio potere, anche se in questo caso non si parla di ricchezze ma della sua stirpe di vampiri. Non è un caso che lo stesso David Punter definisca il gotico, di cui *Dracula* è uno delle opere più importanti, un genere borghese e antiborghese allo stesso tempo¹³⁶, dove gli appartenenti a questa classe esplorano i propri limiti e le proprie aspirazioni; ed è così anche per Dracula che rappresenta ciò che deve essere sconfitto dalla borghesia, ovvero la vecchia aristocrazia feudale, ma anche le problematiche che essa stessa nasconde al suo interno, come il suo

¹³³ Id., p. 40.

¹³⁴ Cfr. Teresa A. Goddu, *Vampire Gothic*, da *American Literary History*, Spring, 1999, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1999), p. 131.

¹³⁵ Cfr. Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 128.

¹³⁶ Cfr. David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Riuniti, Roma, 1985, p. 350.

stampo moralista e patriarcale¹³⁷ (il vampiro che «punisce» le donne che si presentano troppo libere sessualmente come Lucy).

A King, invece, non interessa caratterizzare il suo agente del Male, il signor Barlow, per cui si limita ad accennare la sua descrizione, senza approfondire il suo passato, i suoi modi o i suoi obiettivi: lui è semplicemente un predatore a caccia delle sue vittime che uccide chiunque cerchi di ostacolarlo, senza farsi nessuno scrupolo nemmeno nel punire il suo stesso alleato Straker. Come poi sarà per altri celebri antagonisti dello scrittore (It, Leland Gaunt, etc...), Barlow è l'incarnazione del Male assoluto¹³⁸ e per questo non possiede alcun tipo di umanizzazione: il conflitto non giace al suo interno, ma dentro gli stessi cittadini di 'Salem'Lot perché è nelle loro anime che si è spostata la battaglia per il bene¹³⁹, mentre il vampiro ha solo la funzione di attivare e portare all'estremo la loro cattiveria. Non è un caso che Barlow sia simile al mostro che perseguitava padre Callahan nei suoi incubi da bambino, il signor Flip¹⁴⁰: il vampiro di King fa emergere le paure interiori di ogni essere umano, è semplicemente il mezzo attraverso il quale viene fuori il peggio di noi, così come lo sono It, il mostro che si trasforma negli incubi dei bambini che attacca, e Leland Gaunt, il diavolo che invade Castle Rock in *Cose Preziose*.

È questa la grande differenza tra i due romanzi: per Stoker il Male è Dracula e basta ucciderlo per poter riportare la pace e la serenità a Londra e in Transilvania, mentre per King il Male non è semplicemente un agente esterno che può essere eliminato, ma è dentro di noi e lì rimarrà sempre: i cittadini di 'Salem'sLot contagiati rimarranno mostri fino alla fine e ne creeranno altri, perché la cattiveria umana non se ne va mai del tutto¹⁴¹.

Infatti, in King il Male è «supernatural, well-protected and very easy to identify»¹⁴². Allo scrittore americano, infatti, non interessa insinuare il dubbio all'interno del lettore sulle intenzioni malevole o benevole di Straker e di Barlow: è ben consapevole che si sta rivolgendo principalmente a un pubblico che già ha letto o

¹³⁷ Cfr. Brian Docherty, *American horror fiction*, Macmillan press, Londra, 1990, p. 174.

¹³⁸ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 47.

¹³⁹ Id., p. 47.

¹⁴⁰ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 431.

¹⁴¹ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 48.

¹⁴² Cfr. Leonard Mustazza, *The Power of Symbols and the Failure of Virtue: Catholicism in Stephen King's "'Salem's Lot"*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1994, Vol. 3, No. 3/4 (11/12), *The Lost Issues* (1994), p. 107.

almeno conosce i vampiri e il capolavoro di Stoker, perciò preferisce accrescere la tensione della storia rovesciando le aspettative dei lettori. Nonostante il collegamento suggerito dal nome che è una palese storpiatura di Stoker, infatti, non è Straker, ma Barlow il vampiro che attacca la cittadina; la maggior parte degli attacchi vampirici non verranno fatti da lui, ma degli stessi abitanti di 'Salem's Lot, che diventeranno schiavi del mostro in numero sempre più numeroso; i cacciatori di vampiri non riusciranno a vincere completamente alla fine, ma verranno per la maggior parte uccisi e, persino dopo la morte di Barlow, la cittadina sarà condannata e alcuni dei suoi abitanti vampirizzati rimarranno ad infestare il luogo.

Un'altra caratteristica comune presente in Barlow e nel conte è il loro attacco verso la società borghese: da una parte Dracula rappresenta il caos all'interno della società vittoriana fortemente moralista¹⁴³, in cui porta la sua voglia di sangue, che è una palese metafora sessuale¹⁴⁴, e il suo odio verso la religione; dall'altra Barlow critica pesantemente la società materialista e consumistica statunitense, osservando come gli americani siano quasi peggio di lui perché più accumulano cose e ingrassano, più si fanno cattivi e competitivi, desiderando ancora di più di quello che hanno e dimostrando un'ingordigia senza pari. Non è un caso che Barlow preferisca una cittadina come Jerusalem's Lot alle grandi città: anche lì il Male è presente, ma è ancora vicino alla forza della natura di cui i vampiri si cibano, non è depotenziata come quella nelle città: «Le persone di qui non hanno troncato la loro vitalità che scorre dalle loro madri, dalla terra, alzando una barriera di cemento»¹⁴⁵.

King, inoltre, conosce bene i piccoli centri del Maine dove è cresciuto, per cui sa quanto conformismo, mancanza di compassione, freddezza e tendenza all'isolamento sono presenti tra i suoi cittadini¹⁴⁶: tutti questi elementi attraggono sicuramente molto Barlow per soddisfare la sua sete di sangue.

È interessante anche paragonare il modo in cui vengono uccisi i due vampiri: entrambi vengono trafitti dai protagonisti al tramonto, quando ormai la notte sta per

¹⁴³ Cfr. Sabatino Landi e Giorgio Placereani, *L'horror da Mary Shelley a Stephen King*, Cinemazero, Pordenone, 1998, p. 17 e cfr. Stefano Brugnolo, *La tentazione dell'altro*, Carocci, 2017, pp. 127-128-129.

¹⁴⁴ Cfr. David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., p. 219 e Brian Docherty, *American horror fiction*, cit., p. 161.

¹⁴⁵ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p.293.

¹⁴⁶ Cfr. Tony Magistrale, *Native Sons: Regionalism in the Work of Nathaniel Hawthorne and Stephen King*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, Spring 1989, Vol. 2, No. 1 (5) (Spring 1989), p. 82.

arrivare e i due stanno per risvegliarsi dalle loro tombe. Se, però, da un lato la morte di Dracula viene descritta da Stoker in poche righe, King invece si sofferma molto di più sull'agonia e sulla distruzione del cadavere di Barlow, facendolo anche gridare dal dolore poco prima di morire:

Ben picchiò il martello sul paletto ancora una volta e il sangue che usciva pulsando dal torace di Barlow diventò nero. Poi, la dissoluzione [...] La pelle ingiallì, si corrugò, si strappò come un telo vecchio. Gli occhi sbiancarono e caddero come un casco di piume. Il corpo dentro l'abito scuro avvizzì e si contrasse. La bocca diventò via via più grande al ritirarsi delle labbra, fino al naso quello superiore, fino al mento quello inferiore, finché scomparvero fino a lasciare la cerchia dei denti [...] La testa calva e rugosa diventò un teschio¹⁴⁷.

All'inizio il finale delle *Notti di Salem* doveva essere diverso, meno cruento rispetto alla versione definitiva: se, infatti, da una parte i dettagli della dissoluzione del cadavere rimanevano, dall'altra Ben e Mark non usavano i paletti per trafiggere il vampiro, ma si limitano ad esporre la bara alla luce del sole¹⁴⁸. Lo scrittore statunitense, alla fine, ha preferito la versione più vicina a quella di Stoker, potenziando però l'elemento più «splatter» e disgustoso della distruzione del vampiro, avvicinandosi al gusto horror degli E. C.

Infine, possiamo osservare quali poteri soprannaturali vengono dati ai due vampiri nei due romanzi. In *Dracula*, il conte dimostra di essere molto potente e di saper usare diversi malefici: può trasformarsi in diversi tipi di animale e in nebbia, può cambiare forma fino a diventare talmente piccolo da passare attraverso la fessura di una porta, possiede una forza prodigiosa e riesce ad ipnotizzare e ammaliare le sue vittime. Non può, però, uscire alla luce del sole, disprezza l'aglio e gli oggetti sacri e per spostarsi da un luogo all'altro ha bisogno che venga trasportata anche un po' della sua terra natia insieme al suo corpo.

Barlow, al contrario, non mostra poteri soprannaturali tranne l'ipnosi, con cui riesce a controllare le sue vittime tramite lo sguardo. Non lo vediamo mai trasformarsi in animale e un accenno della sua forza sovrumana viene dato soltanto quando viene

¹⁴⁷ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 503.

¹⁴⁸ Id., p. 642.

trovato il cadavere di Straker appeso a testa in giù a Casa Marsten¹⁴⁹. Il vampiro di 'Salem's Lot, però, condivide quasi tutte le debolezze del suo predecessore: non può uscire alla luce del sole, deve avere nelle vicinanze la sua tomba per poter uscire e odia sia l'aglio che gli oggetti di fede. In King, però, come abbiamo già visto, il bene e il male provengono dall'interiorità di ogni uomo, quindi affinché gli oggetti sacri funzionino c'è bisogno che chi li usa abbia una fede incrollabile: appena, infatti, padre Callahan perde la sua convinzione¹⁵⁰ e si sente in torto nei confronti di Barlow, non riuscendo a rispettare il patto che hanno stretto, la croce che usa diventa inutile contro il vampiro, che alla fine riesce a sconfiggerlo¹⁵¹.

Come dice King nell'introduzione delle *Notti di Salem*, *Dracula* è forse il romanzo più ottimistico¹⁵² mai scritto sui vampiri: anche se a caro prezzo, il bene trionfa e la minaccia del vampiro viene sconfitta per sempre. Ciò non può accadere nell'America degli anni '60-'70, dove il sogno americano inizia ad essere messo in discussione e non c'è più il positivismo vittoriano: lo stesso autore del Maine afferma che il suo romanzo sui vampiri è figlio delle catastrofi di quel periodo, come la guerra in Vietnam, la minaccia nucleare, l'attentato a Kennedy (che sarà centrale in un'altra delle sue opere, 22/11/'63), l'inquinamento sempre più pericoloso, la frattura netta fra poveri sempre più poveri e ricchi sempre più ricchi¹⁵³, etc... In *Danse Macabre*¹⁵⁴ King scrive che il genere horror funziona e si afferma soprattutto nei momenti di crisi ed è proprio agli inizi degli anni '70 che lui emerge con i suoi best-seller.

All'inizio, infatti, lo scrittore voleva far trionfare il mostro e far morire tutti i protagonisti della storia¹⁵⁵, rovesciando completamente il finale di *Dracula* e mostrando come negli Stati Uniti degli anni '70 la fiducia nel progresso fosse ormai stata sostituita da una visione pessimistica e disincanta dell'evoluzione umana¹⁵⁶. Per Stoker, invece, il progresso e i nuovi strumenti scientifici, come la trasfusione di sangue o il fonografo,

¹⁴⁹ Id., p. 407.

¹⁵⁰ Id., p. 433.

¹⁵¹ Cfr. Leonard Mustazza, *The Power of Symbols and the Failure of Virtue: Catholicism in Stephen King's "Salem's Lot"*, cit., pp. 116-117.

¹⁵² Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. X.

¹⁵³ Come afferma lo stesso King cfr Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 649.

¹⁵⁴ Cfr. Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 40.

¹⁵⁵ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. XI.

¹⁵⁶ Cfr. Teresa A. Goddu, *Vampire Gothic*, cit., p. 130.

erano utili alla caccia del vampiro e dell'irrazionale e rappresentavano una luminosa speranza per il futuro dell'umanità.

Nella sua stesura definitiva, però, King lascia una parte di vittoria ai suoi cacciatori di vampiri, uccidendo Barlow e concludendo il romanzo con l'incendio di 'Salem's Lot. Il finale, però, rimane essenzialmente pessimista: Ben e Mark devono continuare la loro lotta contro i vampiri superstiti e non sanno nemmeno se riusciranno mai a distruggerli tutti¹⁵⁷.

3. L'ambientazione

L'ambientazione è un elemento che varia molto da un romanzo all'altro ed è quello su cui King si è basato di più per rielaborare il modello originale. Se, infatti, in *Dracula* le avventure del vampiro si susseguono seguendo un percorso circolare, iniziando e concludendosi in Transilvania, con la parte centrale ambientata in Inghilterra, nelle *Notti di Salem*, invece, l'intera storia ruota intorno a Jerusalem's Lot, la cui importanza è sottolineata anche dal fatto che dà il titolo a tutto il romanzo. King, infatti, seguendo le orme di uno dei suoi modelli, Lovecraft, è affascinato dal trasportare le classiche figure dell'horror nei luoghi a lui familiari come il Maine e far sentire ai suoi lettori la vicinanza dei mostri¹⁵⁸ che fino a quel momento abitavano prevalentemente nel Vecchio Continente. Questa caratteristica è tipica del gotico americano che, già dall'Ottocento, non pone più l'attenzione su luoghi lontani ed esotici come l'Est Europa, ma preferisce focalizzarsi su una dimensione più familiare e psicologica e ciò lo si può già osservare nelle storie di Poe e di Brown, i primi scrittori ad importare questo filone negli Stati Uniti¹⁵⁹.

Se osserviamo bene i due romanzi, però, King in questo senso non si allontana così tanto da Stoker: anche l'autore irlandese, infatti, porta le mostruose leggende balcaniche nei luoghi a lui familiari, ovvero a Londra, in mezzo alla civiltà. La

¹⁵⁷ Cfr. Joe Sutliff Sanders, *Closure and Power in "Salem's Lot*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1999, Vol. 10, No. 2 (38), *A Century of Draculas* (1999), p. 142.

¹⁵⁸ Cfr. Carlo Bordonì, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 26.

¹⁵⁹ Cfr. Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: an Introduction*, Continuum, New York, 2004, p. 94.

differenza, però, è che *Dracula* si conclude con il vampiro che ritorna da dove è venuto e viene sconfitto definitivamente nella sua terra natia, scongiurando per sempre la minaccia del ritorno del mostro. Nel suo romanzo, invece, King fa vincere i vampiri e nemmeno dopo la distruzione di 'Salem's Lot la minaccia viene eliminata. È la città stessa che si trasforma in un vampiro e diventa talmente malata che soltanto distruggendola si può impedire che contagi il resto del Maine; inoltre, parte del suo male rimane in vita, costringendo gli uomini ad evitare quella zona come se fosse contaminata da un'epidemia eterna.

Analizzando anche solo i titoli delle due opere, infatti, vediamo come il Male viene identificato in modo differente dai due autori: un uomo diventato mostro, *Dracula*, da una parte e una normale cittadina del Maine che si trasforma in un luogo diabolico, da *Jerusalem's Lot* a 'Salem's Lot, dall'altra. Quest'ultima non esiste veramente, viene inventata completamente da King sulla base delle città del Maine che lui stesso conosce ed è solo il primo di una serie di luoghi che diventeranno dei veri e propri inferni, culla di mostri che per generazioni continueranno ad infettarli, come Derry e Castle Rock¹⁶⁰. L'uso di territori che l'autore conosce molto bene per ambientare le sue storie permette al «Re dell'horror» di rappresentare meglio le paure ancestrali e universali dell'umanità, nonché il Male che l'uomo continua a combattere¹⁶¹. Per King, infatti, la cattiveria infetta profondamente l'animo umano, manifestandosi anche all'esterno e rendendo il luogo stesso in cui si trova malato a sua volta.

Certamente anche nelle *Notti di Salem* è presente un attacco esterno come in *Dracula*: Straker e Barlow arrivano dall'Europa e sono loro che creano i vampiri a 'Salem's Lot. In questa cittadina americana, però, i vampiri si diffondono velocemente, così come si diffondono velocemente il male e la violenza: a Londra il conte viene subito scovato e attaccato dagli eroi della storia e per questo non riesce a contagiare nessuno se non due donne; a 'Salem's Lot, invece, il morbo vampirico si espande più rapidamente anche se la cittadina è più piccola.

Il collegamento tra mostri e luoghi maligni, però, è reciproco all'interno delle opere di King: gli esseri demoniaci vengono attirati e potenziati dai luoghi in cui sono stati compiuti degli atti orribili e questi luoghi a loro volta vengono resi ancora più

¹⁶⁰ Id., p. 46.

¹⁶¹ Cfr. Tony Magistrale, *Hawthorne's Woods Revisited: Stephen King's "Pet Sematary"*, da Nathaniel Hawthorne Review, Spring, 1988, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1988), p. 12.

«magnetici» nei confronti del Male grazie all'accumularsi di queste malvagità. Ciò viene sottolineato anche da Matt:

« ... gli esseri umani secernono il male allo stesso modo in cui secernono muco o escrementi, che il male cresca dal loro corpo come le unghie. Che non vada via. Nella fattispecie, che Casa Marsten sia diventata una specie di ricettacolo del male, un accumulatore di malvagità.»¹⁶²

Barlow distrugge 'Salem's Lot e la sua popolazione rendendo la città un luogo di mostri, ma perché attirato già da un elemento che «trasuda» cattiveria: Casa Marsten, che rappresenta anche il trauma irrisolto del protagonista del romanzo, Ben Mears. Quest'ultimo, infatti, da bambino, per una prova di coraggio, è sgattaiolato dentro alla casa, trovando il cadavere impiccato del proprietario, Hubert Marsten.

Jerusalem's Lot, infatti, è malata già prima dell'arrivo del vampiro, non è la Londra vittoriana fatta da gentiluomini e donne oneste di Stoker, ma un luogo dove le madri picchiano i figli appena nati, i genitori non si fidano dei propri bambini, i mariti picchiano le mogli mentre queste ultime li tradiscono e il prete, che dovrebbe essere la guida spirituale degli abitanti, è un alcolizzato pieno di dubbi. 'Salem's Lot è più simile a Sodoma che alla Londra vittoriana fin dall'inizio del romanzo e Barlow non fa altro che far esplodere quel male assopito che già percorre il cuore della cittadina¹⁶³.

Questa è una caratteristica fondamentale in molti altri romanzi successivi di King, dove al centro si trovano queste piccole città isolate percorse già da una degenerazione malefica e la comparsa del Male serve soltanto come ultima goccia per scatenare la violenza repressa nei cittadini: basti ricordare Derry e i suoi ciclici episodi di malvagità in *It* oppure la tragedia che si compie a Castle Rock dopo l'arrivo di Gaunt in *Cose Preziose*. Queste cittadine sono vittima della tradizione negativa ereditata dal passato e dai primi coloni che hanno invaso il Maine¹⁶⁴, una regione dove insieme alla civiltà è ancora presente una forte dose di natura selvaggia, che isola e porta all'autodistruzione i suoi abitanti e le sue città¹⁶⁵, che potrebbero scomparire nel nulla senza che nessuno se

¹⁶² Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 252.

¹⁶³ Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, Polistampa, 2007, p.147.

¹⁶⁴ Cfr. Tony Magistrale, *Native Sons: Regionalism in the Work of Nathaniel Hawthorne and Stephen King*, cit., p. 82.

¹⁶⁵ Id., p. 84.

ne accorga. Esse, infatti, sono nate durante l'epoca della febbre dell'oro in modo rapido e con altrettanta velocità possono venire dimenticate e abbattute¹⁶⁶.

Per osservare meglio questo elemento devo prendere in considerazione due racconti comparsi per la prima volta nella raccolta *A volte ritornano* del 1978¹⁶⁷: *Il bicchiere della staffa* e *Jerusalem's Lot*. Entrambe queste storie sono collegate alle *Notti di Salem* e rappresentano rispettivamente il seguito e il prequel del romanzo di King. Esse sono state successivamente pubblicate insieme al libro dall'edizione illustrata del 2005 delle *Notti di Salem*, facendo quasi da appendici alla storia di Barlow e dei suoi vampiri. Nonostante questi due racconti non facciano propriamente parte del romanzo, mi è sembrato giusto tenerli in considerazione per questa analisi dato che dal 2005 essi continuano ad essere pubblicati insieme ad esso.

Jerusalem's Lot racconta l'origine della città che poi diventerà la nuova patria dei vampiri ed è scritto in forma epistolare, riprendendo molto da vicino l'inizio di *Dracula*, dove però non è il signor Harker a raccontare le sue disavventure in Transilvania, ma un certo Charles Boone che nel 1850 sta andando a visitare una proprietà ereditata dal cugino, che poi diventerà Casa Marsten. Scopriamo che la città è dannata fin dalla sua fondazione a causa della maledizione della famiglia Boone, discendente dal fondatore di 'Salem's Lot James Boon che praticava azioni malvagie, come incesto e atti satanici. Il culmine dell'orrore, però, si compie quando il fratello del nonno di Charles, Philip, riesce a procurare a James un libro intitolato *De vermibus mysteriis* con cui si può evocare un'entità demoniaca, il Verme, che si trova al di sotto di Jerusalem's Lot. La chiesa in cui si trova questa bibbia del Male è descritta nello stesso modo in cui ci viene presentata Casa Usher nel racconto di Poe¹⁶⁸. Inoltre, veniamo a sapere che in Casa Marsten sono presenti i cadaveri redivivi di Philip e della figlia, che tentano di uccidere Charles e il suo assistente. I mostri del racconto non sono dei vampiri, ma appartengono lo stesso alla categoria dei non-morti, sottolineando il collegamento con il romanzo. Interessante anche notare come Philip sia morto impiccato esattamente come Hubert Marsten nelle *Notti di Salem*.

¹⁶⁶ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 28.

¹⁶⁷ Cfr. George Beahm, *Il grande libro di Stephen King*, cit., p. 173.

¹⁶⁸ Cfr. Burton R. Pollin, *Stephen King's Fiction and the Heritage of Poe*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1993, Vol. 5, No. 4 (20) (1993), p. 5.

In questo racconto sono anche presenti molte influenze lovecraftiane, non solo per la citazione finale al racconto *Ratti nei muri*¹⁶⁹, ma anche per il libro *De vermii mysteriis* che è presente in molte opere di Lovecraft¹⁷⁰, in cui è collegato al mito di Chtulu. Questo grimorio immaginario compare per la prima volta nel racconto *L'orrore delle stelle* di Robert Bloch, amico di penna e collega di Lovecraft, che a sua volta userà lo stesso libro nei suoi racconti. Esso viene trovato anche da Susan e Mark in Casa Marsten nelle *Notti di Salem*¹⁷¹, diventando un altro elemento che collega strettamente *Jerusalem's Lot* con il romanzo. Anche qui è presente il sistema di reciprocità che abbiamo già incontrato: a Jerusalem's Lot si compiono azioni malvagie che vengono quasi «assorbite» dallo spirito del luogo, il quale a sua volta influenza altre persone a compiere atti cattivi, innescando così un ciclo infinito che sembra non potersi mai concludere. Nel racconto *Il bicchiere della staffa*, infatti, si scopre che anche molti anni dopo l'incendio acceso da Ben i vampiri continuano a regnare su 'Salem's Lot, impedendo a chiunque di avvicinarsi a quel luogo senza il rischio di diventare a sua volta un non-morto.

Certo, alla fine del romanzo il signor Barlow può essere sconfitto come il conte Dracula, ma a un prezzo molto più alto e con molti più sacrifici rispetto a quelli del gruppo degli eroi comandati da Van Helsing e comunque le conseguenze della sua malvagità rimangono. È una battaglia infinita, in cui il Male non è più un'entità esterna ma è diventato generazionale¹⁷², come in *It* dove ogni ventisette anni a Derry si ripete un evento terribile che preannuncia il ritorno del mostro. Nonostante tutto, però, vale la pena combattere: «Forse farli fuori tutti è impossibile. Non ci sono garanzie, né in un senso né in un altro. Ma senza... qualcosa... che li spinga a uscire, che li getti nello scompiglio, non c'è nessuna speranza.»¹⁷³

Infine, ritengo sia giusto paragonare Casa Marsten con le case invase da Dracula a Londra, tralasciando invece il castello in Transilvania. Quest'ultimo, infatti, seppur importantissimo nel romanzo di Stoker e nonostante sia diventato ormai un simbolo della letteratura gotica europea, non viene per nulla ripreso da King, che invece

¹⁶⁹ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 586.

¹⁷⁰ Come nei racconti *L'abitatore de buio* e *L'ombra venuta dal tempo*.

¹⁷¹ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 350.

¹⁷² Cfr. Tony Magistrale, *Native Sons: Regionalism in the Work of Nathaniel Hawthorne and Stephen King*, cit., p. 84.

¹⁷³ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 522.

preferisce inserirsi nel gotico americano, prendendo come modello le vecchie ville costruite dai coloni¹⁷⁴. Esse sono l'allegoria per eccellenza di questo filone e rappresentano l'impossibilità di dimenticare il passato, che ritorna a perseguitare il presente¹⁷⁵. Il gotico americano, infatti, nasce come riflesso di quello inglese: non ha un passato diretto di cui occuparsi se non quello lontano del Vecchio Continente, molto spesso mitizzato o poco conosciuto, e per questo si concentra molto di più sull'oscurità, sulle ossessioni e sulla patologia della colpa derivata dal puritanesimo¹⁷⁶. King, inoltre, afferma che una delle caratteristiche fondamentali del gotico moderno è basare le proprie storie su dei «microcosmi» chiusi¹⁷⁷, riprendendo così ancora una volta il modo di narrare lovecraftiano¹⁷⁸.

Innanzitutto, si può dire che Stoker si sofferma poco sulla descrizione dei luoghi in Inghilterra, focalizzandosi di più sulle rappresentazioni delle aree balcaniche: le due case usate dal conte per nascondere le casse, infatti, a Carfax e a Piccadilly, vengono appena accennate e per quanto riguarda la prima il romanzo si focalizza soprattutto sulla cripta della cappella che vi si trova vicino. Nonostante questo, però, tutti questi luoghi infestati dal vampiro possiedono tre caratteristiche fondamentali: hanno un odore insopportabile, si sentono sempre degli insetti o degli animaletti percorrerne i muri e chi vi entra all'interno percepisce la presenza di qualcun altro all'interno delle stanze. Entrambe le case sono inoltre molto antiche, impolverate e piene di ragnatele.

Anche Casa Marsten è molto vecchia ma, a differenza delle due anonime case londinesi, è già famosa a Jerusalem's Lot per gli avvenimenti sinistri che ci sono stati al suo interno. Dalle ambientazioni di *Dracula*, King recupera il forte odore di morte e putrefazione e l'enorme ammasso di topi che invadono i muri della villa (presente anche nel racconto prequel). Il fetore, infatti, rappresenta l'inquinamento che i vampiri stanno portando nelle due città come l'inizio di una vera e propria pestilenza, che era molto spesso collegata al vampirismo come abbiamo già mostrato. Esso, inoltre, in

¹⁷⁴ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 28.

¹⁷⁵ Cfr. Robert K. Martin e Eric Sawoy, *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, 1998, p. 9.

¹⁷⁶ Cfr. David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., p. 163.

¹⁷⁷ Cfr. Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 295.

¹⁷⁸ Cfr. Antonio Faeti, *La casa sull'albero: orrore, mistero, paura e infanzia in Stephen King*, Einaudi, Torino, 1998 p. 202.

Draculaviene paragonato all'odore di un ebreo¹⁷⁹, evidenziando ancora il parallelismo tra l'ebreo e il vampiro¹⁸⁰.

La cripta londinese, invece, viene sostituita dalla cantina di Casa Marsten come luogo privilegiato del mostro, rendendo più moderno e familiare ai lettori quel senso di pauroso mistero che deriva da un ambiente di solito sempre buio e poco frequentato: la maggior parte degli americani, infatti, possiede una casa con una cantina, mentre negli anni '70 ben poche persone venivano sepolte o potevano entrare dentro una cappella. King, inoltre, descrive con molti più dettagli Casa Marsten e le conferisce un'aura ancora più minacciosa e malvagia delle case londinesi: un'aura talmente potente che Mark e Susan, quando tentano di avvicinarvisi la prima volta, devono forzare il loro coraggio più e più volte solo per poter avanzare.

In definitiva, dunque, si può dire che King, a differenza di Stoker, descrive e caratterizza i luoghi principali del romanzo come se fossero dei veri e propri personaggi, non meno pericolosi e malvagi del signor Barlow e del conte Dracula, utilizzando così la figura retorica della prosopopea, definita «the master trope of gothic's allegorical turn» perché riesce a dare forma e a rendere visibile l'Altro, che di solito è invisibile, non facendoci più capire se ciò che stiamo leggendo è la realtà o un sogno¹⁸¹.

4. I «cacciatori di vampiri»

In questo paragrafo non tratteremo tutti i personaggi delle *Notti di Salem*, dato che il numero degli abitanti della cittadina sarebbe troppo ampio per permetterci di analizzarli tutti nel dettaglio, ma ci limiteremo ad osservare come Stoker e King caratterizzano i loro «cacciatori di vampiri». In *Dracula* il gruppo è composto da Van Helsing, il dottor Seward, i due coniugi Harker, il signor Morris e Lord Godalming, mentre in *Salem's Lot* i «buoni» sono l'insegnante di inglese Matt Burke, il piccolo

¹⁷⁹ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 372: «Quello è un posto dimenticato da Dio, puzza di vecchio come Gerusalemme».

¹⁸⁰ Cfr. Judith Halberstam, *Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's "Dracula"*, da *Victorian Studies*, Spring, 1993, Vol. 36, No. 3, *Victorian Sexualities* (Spring, 1993), p. 341.

¹⁸¹ Cfr. Robert K. Martin e Eric Sawoy, *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, cit., pp. 10-11.

Mark Petrie, lo scrittore Ben Mears, la giovane Susan Norton, il dottore Jimmy Codie e padre Callahan.

I personaggi che hanno più similitudini tra i due romanzi sono sicuramente Susan e Lucy e Van Helsing e Matt. Il dottore olandese, in realtà, possiede anche alcune caratteristiche in comune con il piccolo Mark: fra tutti gli eroi del romanzo di King, infatti, è il bambino che possiede la conoscenza più approfondita sui vampiri essendo molto appassionato di storie, film e fumetti horror, come lo stesso scrittore. Nonostante questo, però, la guida dei cacciatori di vampiri di 'Salem's Lot è sicuramente il professor Burke: lui non solo è il primo a sospettare e a capire che il male che sta colpendo la cittadina è qualcosa di soprannaturale, ma anche colui che riesce a mettere insieme il gruppo e organizzare la maggior parte dei piani contro Barlow e Straker. Inoltre, nel romanzo Matt viene anche paragonato direttamente a Van Helsing da Jimmy Codie¹⁸², confermando così il parallelismo fra i due.

Sia Van Helsing che il signor Burke, infatti, sono presentati come due personaggi eccentrici, di mezza età, che vivono da soli (Van Helsing per via della morte della moglie, mentre Burke non si è mai sposato), ma hanno anche un carattere socievole, gentile e molto propenso ad aiutare gli altri. Entrambi, inoltre, rappresentano l'elemento più razionale all'interno del loro gruppo: sono loro, infatti, che fanno le ricerche sui vampiri e che elaborano i piani per distruggere i mostri.

Se, però, da una parte essi rappresentano i principali oppositori degli antagonisti, in particolare Van Helsing che viene caratterizzato come un personaggio opposto e complementare al conte Dracula¹⁸³, dall'altra, però, alla fine della loro lotta andranno incontro a due esiti completamente diversi: Van Helsing risulterà l'eroe indiscusso del romanzo di Stoker e i suoi piani andranno sempre a buon fine, mentre Matt morirà per un attacco di cuore prima che Barlow possa essere scoperto. È, infatti, sul piano fisico che i due uomini si differenziano maggiormente: se da un lato il dottor Abraham ci viene presentato come un uomo robusto e in buona salute¹⁸⁴, che senza difficoltà dona il suo sangue a Lucy e affronta un viaggio fino in Transilvania per sconfiggere il conte; dall'altro abbiamo, invece, il professor Burke che ci appare particolarmente debole fin

¹⁸² Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 397.

¹⁸³ Cfr. Sabatino Landi e Giorgio Placereani, *L'horror da Mary Shelley a Stephen King*, cit., p. 90.

¹⁸⁴ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 299.

dall'inizio quando, dopo il suo primo incontro con uno dei cittadini vampirizzati, si ritrova su un letto di ospedale in cui rimarrà fino alla morte.

Questa differenza risulterà fatale non solo per Matt, ma anche per la maggior parte del gruppo dei cacciatori di vampiri creati da King: senza la loro guida morale e razionale accanto, infatti, i protagonisti si ritroveranno molto più disorientati e disuniti, quasi sfiorando la disfatta. In *Dracula*, la presenza di Van Helsing si dimostra più volte determinante per far rimanere saldo e forte il gruppo di cacciatori, come quando il dottore salva Arthur dall'attacco di una Lucy rediviva¹⁸⁵, oppure quando custodisce Mina durante il viaggio in Transilvania¹⁸⁶. Il professor Burke, invece, non può fare altro che dare alcuni consigli ai suoi alleati, ma non può intervenire quando Susan decide attaccare Casa Marsten da sola o quando padre Callahan perde la sua battaglia di fede contro Barlow.

Come Van Helsing in *Dracula*, così Matt, Mark e in parte anche Ben riescono ad opporsi al vampiro perché, come quest'ultimo, sono in parte collegati alla dimensione dell'irrazionalità, dell'incredibile e possono capire e sfruttare il linguaggio dell'Altro¹⁸⁷: per sconfiggere un nemico che proviene dagli incubi e dal soprannaturale, infatti, è importante riuscire ad accettare la sua esistenza e trovare la sua origine e soltanto dopo si può cercare una soluzione per eliminarlo¹⁸⁸. Se in King questo è più evidente, dato che nei suoi romanzi i mostri possono essere sconfitti solo da chi riesce a credere in loro e ad affrontarli ad armi pari nella dimensione dello straordinario (come i *Losers* di It che soltanto con la loro forza immaginifica riescono a uccidere il mostro), questo è vero anche in Stoker dato che, insieme agli strumenti scientifici (la trasfusione di sangue) e alla logica dei piani di Van Helsing, c'è bisogno di utilizzare anche alcuni elementi «soprannaturali» come l'aglio o i simboli cristiani per poter combattere contro Dracula. L'olandese, infatti, può essere avvicinato di più a un esorcista che a un medico, dato che utilizza prevalentemente strumenti prescientifici¹⁸⁹. Nel caso dell'autore irlandese, però,

¹⁸⁵ Id., p. 346.

¹⁸⁶ Id., p. 595.

¹⁸⁷ Cfr. Steven Bruhm, *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic*, da *Narrative*, Jan., 1996, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1996), p. 61.

¹⁸⁸ Cfr. Anne McWhir, *Pollution and Redemption in "Dracula"*, da *Modern Language Studies*, Summer, 1987, Vol. 17, No. 3 (Summer, 1987), pp. 33-34.

¹⁸⁹ Cfr. Rosemary Jann, *Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's Dracula*, da *Texas Studies in Literature and Language*, SUMMER 1989, Vol. 31, No. 2, *Nineteenth-Century Fiction* (SUMMER 1989), p. 275.

l'elemento irrazionale è quello religioso, il Cristianesimo che stava alla base della società vittoriana e di cui Stoker è un fervente credente¹⁹⁰, mentre in King il soprannaturale è collegato alla dimensione dell'infanzia, come vedremo in seguito.

Mark, infatti, è un bambino e come tale non ha ancora perso la sua immaginazione; Matt, nonostante sia un professore, riesce a capire e a credere subito all'esistenza del vampiro ed è anche legato al mondo degli adolescenti grazie alla sua professione; infine Ben, essendo uno scrittore, è ancora vicino al mondo del soprannaturale e dell'inconscio, soprattutto se consideriamo che il romanzo che sta scrivendo è una sorta di esorcizzazione del trauma che ha subito da bambino a Casa Marsten. Non è un caso che Mark e Ben siano gli unici sopravvissuti alla fine del romanzo e che il professor Burke non muoia ucciso da un attacco del vampiro, ma per cause naturali.

Un altro elemento che collega strettamente Matt e Mark al vedovo Van Helsing¹⁹¹ è la castità: Mark perché è un bambino, mentre Matt perché non si è mai sposato ed ha sempre vissuto da solo. Questa loro lontananza dalla sessualità li rende opposti e quasi «immuni» agli attacchi del vampiro che, invece, rappresenta la libido più sfrenata e perversa¹⁹². Come ho accennato in precedenza, in *Dracula* il morso del conte era una palese metafora di un rapporto sessuale e lo scambio di sangue, di *fluidi*, veniva caratterizzato da una forte simbologia erotica: Van Helsing non vuole usare troppo sangue del dottor Seward su Lucy per non far ingelosire il suo fidanzato¹⁹³ e Lucy stessa viene definita poliandrica¹⁹⁴ dall'olandese per aver ottenuto il sangue di quattro uomini diversi durante le trasfusioni. È interessante anche notare come i due colori che caratterizzano i vampiri siano proprio il rosso e bianco, quelli del sangue e del seme maschile¹⁹⁵.

Nel romanzo di King, invece, il sesso non viene mai messo al centro, né vengono portati agli estremi le sue perversioni. Per l'autore americano, infatti, la componente

¹⁹⁰ Cfr. Mathias Clasen, *Attention, Predation, Counterintuition: Why Dracula Won't Die*, da Style, Vol. 46, No. 3-4, Applied Evolutionary Criticism (Fall/Winter 2012), p. 381.

¹⁹¹ Cfr. Giovannini, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 130.

¹⁹² Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 61.

¹⁹³ Cfr. Bram Stoker, *Dracula*, cit., p. 216.

¹⁹⁴ Id., p. 290.

¹⁹⁵ Cfr. John Allen Stevenson, *A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula*, PMLA, Mar., 1988, Vol. 103, No. 2 (Mar., 1988), p. 146.

sessuale è già abbastanza esplicita al giorno d'oggi¹⁹⁶ e non ha più lo stesso potere disturbante che invece possedeva nell'Ottocento. Perciò King, a differenza di Stoker, preferisce focalizzarsi sulle contraddizioni della società consumistica e materialista statunitense¹⁹⁷, mettendo in luce le sue ipocrisie e i suoi traumi irrisolti all'interno delle dinamiche familiari e quotidiane. Nelle *Notti di Salem*, però, i vampiri continuano comunque ad avere qualche legame con la sfera del sesso: gli attacchi dei mostri, infatti, provocano sempre una risposta sessuale nei corpi delle loro vittime; inoltre Barlow e Susan vampirizzata cercano di attaccare più volte Mark sul piano sessuale¹⁹⁸, senza però avere alcun successo grazie all'innocenza infantile che il bambino possiede.

Il legame con il mondo dell'infanzia, infatti, è uno degli elementi più importanti della poetica di King, che ritorna in molti suoi romanzi in cui gli eroi che riescono a sconfiggere il Male sono proprio bambini o coloro che hanno un qualche legame con il mondo infantile¹⁹⁹ (oltre alle *Notti di Salem*, basti pensare a *It*, *Shining*, *Doctor Sleep*, etc...). Questa caratteristica è del tutto innovativa rispetto a *Dracula*, dove invece i bambini sono semplicemente delle vittime inconsapevoli: nel romanzo di Stoker l'accoglimento dell'irrazionalità, rappresentata da Van Helsing, si limita ad accettare il fatto che ancora, nell'avanzatissima Inghilterra vittoriana, possano esistere delle entità che sfuggono alle pure leggi scientifiche.

Il potere dell'infanzia, invece, è centrale in King: per l'autore americano, infatti, la paura che proviamo guardando o leggendo opere horror deriva proprio dal bambino che è ancora presente in noi, che ci costringe ad affrontare i traumi che non siamo ancora riusciti a superare²⁰⁰. Se da una parte il fanciullo è più soggetto al terrore a causa della sua fragilità fisica e psicologia (infatti rappresenta la vittima preferita di molti mostri), dall'altro racchiude anche l'unico potere per contrastarlo: la sua fortissima immaginazione, il suo «terzo occhio», infatti, gli permette non solo di riconoscere il soprannaturale prima degli altri²⁰¹, ma anche di trovare subito la soluzione per contrastarlo. Inoltre, i bambini stringono amicizia con più facilità rispetto agli adulti e

¹⁹⁶ Cfr. Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 80.

¹⁹⁷ Cfr. Linda Bladey, *Writing horror and the body*, Greenwood Press, London, 1995, p. 19.

¹⁹⁸ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., pp. 363 e 410.

¹⁹⁹ Cfr. Linda Bladey, *Writing horror and the body*, cit., p. 23.

²⁰⁰ Cfr. Carlo Bordonì, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p.156.

²⁰¹ Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, cit., p.123.

creano fra loro un legame molto più intimo e profondo che serve loro per affrontare la crescita e le proprie paure²⁰²: in King, infatti, è proprio questa unione che spesso riesce a uccidere il mostro, di solito forza del Male solitaria. L'amicizia e l'alleanza di un gruppo è molto importante anche in *Dracula* e, come abbiamo già detto, si rivelerà anche più efficace di quella delle *Notti di Salem*, che invece perderà la maggior parte dei suoi membri. In Stoker questa unione viene anche interpretata come un modello per i borghesi dell'epoca, che dovevano imparare a lavorare assieme nonostante le loro differenze di ricchezza e professione (Van Helsing è un dottore, il signor Harker un avvocato, Seward uno studioso di patologie psichiche, etc...), conciliando così tradizione e modernità per riuscire a sconfiggere Dracula²⁰³.

In King, inoltre, i bambini sono sempre presentati come vittime o eroi, mai come agenti del Male. Nelle *Notti di Salem* ce ne sono alcuni che, diventati vampiri, attaccano la cittadina (Danny Glick, Randy McDougall), ma sempre da vittime inconsapevoli, come Lucy. Inoltre è interessante notare come dopo la vampirizzazione questi bambini perdano la loro innocenza, essendo costretti a un vero e proprio rito di passaggio «forzato» verso l'età adulta: basta analizzare il rapporto a sfondo erotico con le loro madri e il modo in cui l'allattamento al seno viene connotato con un forte sottotesto sessuale²⁰⁴.

Nelle opere dell'autore americano di solito l'energia irrazionale positiva dei fanciulli viene contrastata dagli adulti, molto spesso dai genitori stessi che sottovalutano l'intelligenza o le parole dei loro figli: ciò non avviene solo nella *Notti di Salem*, ma molti contrasti sono presenti anche in *It* dove quasi tutto il gruppo dei *Losers* ha dei problemi con i propri genitori. L'utilizzo dei bambini e della loro vittimizzazione evidenzia la critica che King pone alla «perfetta famiglia americana» e le sue dinamiche disfunzionali, nascoste sotto lo strato delle apparenze²⁰⁵.

²⁰² Cfr. Sabatino Landi e Giorgio Placereani, *L'horror da Mary Shelley a Stephen King*, cit., p. 122.

²⁰³ Cfr. Dejan Kuzmanovic, *Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram Stoker's "Dracula"*, da *Victorian Literature and Culture*, 2009, Vol. 37, No. 2 (2009), p. 411.

²⁰⁴ Cfr. Lisa Nevárez, *What to Expect When You Are Expecting (a Vampire): Reading the Vampire Child*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2015, Vol. 26, No. 1 (92) (2015), p. 100.

²⁰⁵ Cfr. Sara Martín Alegre, *Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King*, da *Atlantis*, Junio 2001, Vol. 23, No. 1 (Junio 2001), p. 108.

Nelle *Notti di Salem* il contrasto fra il piccolo Mark e suo padre è particolarmente marcato²⁰⁶: l'adulto, infatti, non approva la passione per l'horror e per i mostri di Mark (come il vampiro, il licantropo, etc...), e viene rappresentato come un uomo «ragionevole» che legge il *Wall Street Journal*, laureato in economia e facente parte della media borghesia americana, con una solida visione del mondo basata soltanto sulla logica e sulla razionalità. Non stupisce, dunque, che quando il prete e il bambino tentano di avvertirlo della minaccia di Barlow, quest'ultimo non riesca a credere ai due e inizi a deriderli. Henry Petrie è solo uno dei primi di una serie di adulti ottusi che popoleranno i successivi romanzi di King e che, avendo dimenticato la propria infanzia e la propria forza immaginifica, soccomberanno facilmente contro i mostri che li attaccheranno. A Henry Petrie si oppongono Matt Burke e, soprattutto, Ben Mears che sostituirà Henry come figura paterna positiva per Mark²⁰⁷.

Come Jonathan Harker, Ben è il primo che percepisce e riconosce il Male in Casa Marsten, anche se in maniera inconscia, ma a differenza dell'avvocato inglese non verrà mai attaccato o imprigionato da Barlow. La ricerca della risoluzione del suo trauma infantile tramite lo strumento creativo e catartico della scrittura rende Ben fin dall'inizio strettamente legato al suo sé dell'infanzia, così come lo sono i *Losers* che ritornano a Derry per sconfiggere definitivamente It. Lo scrittore, infatti, è quasi sempre una figura positiva in King²⁰⁸ e inoltre molto spesso è quello più difficile da sconfiggere per il Male²⁰⁹. Questo legame con il sé bambino accomuna Ben a Mark e lo rende altrettanto pericoloso per i vampiri: sarà lui, infatti, alla fine, a dare fuoco a Casa Marsten, dopo aver affrontato e aver sconfitto la sua più grande paura infantile. L'incendio è soltanto l'inizio della battaglia tra il Male e i due sopravvissuti, ma rappresenta comunque la chiusura di un capitolo per lo scrittore che, dopo aver riscoperto la propria purezza e innocenza²¹⁰, vede finalmente distrutto tra le fiamme il luogo che lo aveva perseguitato per tutti quegli anni nei suoi incubi. Ben e Mark, dunque, sconfiggono Barlow perché

²⁰⁶ Cfr. Steven Bruhm, *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic*, cit., p. 60.

²⁰⁷ Cfr. Linda Bladley, *Writing horror and the body*, cit., p. 28.

²⁰⁸ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 88.

²⁰⁹ Id., p. 119.

²¹⁰ Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, cit., p. 149.

riescono ad accettare il Male soprannaturale senza cedere alla tentazione di razionalizzarlo, accogliendo la loro parte più creativa e spontanea²¹¹.

Un altro membro del gruppo dei cacciatori di vampiri che potrebbe essere accostato a Matt, Ben e al piccolo Mark è padre Callahan: anche lui, infatti, è vicino al mondo del soprannaturale per la sua fede in Dio e nel Cattolicesimo e, avendo fatto voto di castità, anche lui si oppone alla sessualità sfrenata, perversa e violenta rappresentata da Barlow. Inoltre, dovrebbe essere quello più legato agli strumenti per uccidere il vampiro, ovvero i simboli cristiani: solo lui, infatti, ha il potere di benedire l'acqua o di battezzare i suoi compagni per proteggerli dal mostro.

Allora ci si potrebbe domandare perché colui che in teoria doveva rappresentare l'alleato più forte per Ben e gli altri invece risulti colui che, forse, subisce la sconfitta peggiore da parte di Barlow. Per rispondere a questa domanda bisogna sempre focalizzarsi sul collegamento con l'infanzia e l'accettazione dei suoi traumi: Callahan, infatti, viene sconfitto da Barlow non solo per la sua mancanza di fede, ma anche per il mancato riconoscimento della sua paura infantile, ovvero il signor Flip²¹². A differenza di Ben, infatti, che ritorna a 'Salem's Lot per affrontare e sconfiggere il suo trauma, Callahan rifiuta subito il suo sé bambino quando capisce che Barlow gli ricorda il mostro che si nascondeva nel suo armadio. Il prete non riesce ad affrontare le sue paure infantili e inoltre non riesce a recuperare la sua totale fede in Dio nel momento per lui più cruciale.

Fin dal principio, infatti, padre Callahan ci viene presentato come un prete che non crede più nella propria missione, alcolizzato e debole di volontà, che nel mondo tecnologico e moderno non sa più che ruolo ricoprire. È proprio la scoperta della presenza dei vampiri che sembra ridargli speranza: finalmente il Male è ritornato ad essere una minaccia che soltanto gli strumenti di fede e la religione, ovvero gli elementi irrazionali che la società contemporanea sta sempre di più mettendo da parte, possono contrastare²¹³. Nonostante questo, però, nel momento decisivo la fede di Callahan vacilla: la ricomparsa del mostro non basta per fargli recuperare quella fiducia in Dio che da troppo tempo aveva perso e questo causa la sua definitiva sconfitta, facendogli

²¹¹ Cfr. Leonard Mustazza, *The Power of Symbols and the Failure of Virtue: Catholicism in Stephen King's "Salem's Lot"*, cit., p. 115.

²¹² Id., p. 116.

²¹³ Id., p. 111.

subire forse la sorte peggiore tra quelle toccate al gruppo dei cacciatori di vampiri. Callahan, infatti, non solo verrà vampirizzato da Barlow, ma verrà anche condannato all'esilio da 'Salem's Lot, che lui stesso paragona alla cacciata di Caino nelle terre di Nod. Non sappiamo per certo quale sarà il suo destino, ma possiamo ipotizzare che il prete sarà condannato a nutrirsi del sangue di altri esseri umani fino a che qualcuno non lo ucciderà definitivamente, come è accaduto per Susan.

È interessante anche notare come sia proprio padre Callahan il personaggio che ha più similitudini con Mina²¹⁴: come lei è costretto a bere il sangue dal petto di Barlow, che rappresenta una palese metafora di un rapporto omosessuale, visto come un sacrilegio da parte del Cattolicesimo, e viene anche marchiato a fuoco a causa della sua impurità. Questo sottotesto omosessuale collega Callahan anche a Jonathan Harker, che all'inizio del romanzo si trova imprigionato nel castello di Dracula ed è costretto alla coabitazione forzata con lui, in una parodia perversa di quello che dovrebbe essere il perfetto matrimonio borghese²¹⁵.

Subito dopo la sua trasformazione il prete tenta di rientrare nella sua chiesa per chiedere un'altra possibilità a Dio, ma viene rifiutato, così come Mina viene ustionata dall'ostia sacra dopo il suo incontro con Dracula. Tra i due, però, è presente anche una palese differenza²¹⁶ che determina il motivo per cui alla fine la signora Harker si salva, mentre Callahan no: Mina è soltanto una vittima passiva, che non ha avuto alcuna scelta sulla sua vampirizzazione, mentre Callahan si è dimostrato debole e codardo e per questo subisce la sua punizione. In King, infatti, il Male costringe gli uomini a fare delle importanti scelte etiche ed è in base a quelle scelte che i personaggi possono incontrare un destino positivo o negativo²¹⁷. Questo elemento, invece, non è presente nel romanzo di Stoker, dove i buoni e cattivi hanno dei ruoli ben definiti fin dall'inizio.

Riguardo i personaggi femminili, nel romanzo di King Susan Norton è l'unica donna all'interno del gruppo di cacciatori ma, a differenza di Mina, non riuscirà a sopravvivere alla lotta contro il vampiro e per questo può essere avvicinata di più a Lucy. Come quest'ultima, infatti, è la prima dei protagonisti ad essere vampirizzata e,

²¹⁴ Id., p. 113.

²¹⁵ Cfr. Barry McCrea, *Heterosexual Horror: Dracula, the Closet, and the Marriage-Plot*, da *Novel: A Forum on Fiction*, Summer 2010, Vol. 43, No. 2 (Summer 2010), p. 255.

²¹⁶ Cfr. Leonard Mustazza, *The Power of Symbols and the Failure of Virtue: Catholicism in Stephen King's "Salem's Lot"*, cit., p. 113.

²¹⁷ Id., p. 114.

alla fine, viene definitivamente uccisa dal suo innamorato, Ben Mears. La scena della sua esorcizzazione è molto simile a quella presente in *Dracula*, a cui King fa palese riferimento²¹⁸: entrambe le donne, infatti, sono descritte come ancora più belle di quando erano in vita e in tutte e due le scene Arthur e Ben devono essere incoraggiati più e più volte prima di riuscire ad infilzare le loro amate.

gli sovvenne una frase di *Dracula* [...] era una battuta di Van Helsing che si rivolgeva ad Arthur Holmwood quando quest'ultimo aveva dovuto assumersi la stessa terribile responsabilità: *Dobbiamo attraversare acque amare, prima di raggiungere la dolcezza.*²¹⁹

Questa frase è la prima e unica citazione intertestuale che si trova nelle *Notti di Salem* e non solo è presente in una delle scene in cui King richiama di più la sua fonte originale (l'impalamento di Lucy), ma anche in un momento importantissimo per lo sviluppo di Ben, che per la prima volta si vede costretto a fronteggiare i propri incubi e aggiudicarsi la sua prima (amara) vittoria contro il Male.

Oltre a questa citazione diretta, *Dracula* viene nominato da King altre sette volte nelle *Notti di Salem*, molto spesso quando uno dei personaggi sta per entrare in contatto per la prima volta con il vampiro: in ordine, infatti, abbiamo Danny Glick che pensa ai giocattoli di Mark Petrie (tra cui figura anche il conte) poco prima di essere catturato da Straker²²⁰; Matt Burke che ripensa a Stoker mentre sente Mike venire vampirizzato nella stanza accanto²²¹; Ben Mears che ricorda la storia di *Dracula* quando Matt lo chiama per la prima volta per chiedergli aiuto²²²; Susan Norton che nomina il conte poco dopo aver sentito la lotta tra il professore e Mike vampirizzato²²³; padre Callahan, infine, che legge i titoli dei libri che Matt sta studiando prima di essere arruolato nel gruppo di cacciatori²²⁴. Inoltre il romanzo ottocentesco viene citato, come abbiamo già detto,

²¹⁸ Cfr. Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 37.

²¹⁹ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., p. 415.

²²⁰ Id., p. 96.

²²¹ Id., p. 210.

²²² Id., p. 221.

²²³ Id., p. 273.

²²⁴ Id., p. 366.

anche da Jimmy quando paragona Matt a Van Helsing²²⁵ e infine dal piccolo Mark, ancora nei primi capitoli, mentre pensa alla sua collezione di giocattoli²²⁶.

In quest'ultimo caso, il bambino è l'unico personaggio che pensa a Dracula senza sapere nulla della minaccia di Barlow: in questo modo King fornisce un'anticipazione al lettore sull'importanza che avrà Mark nel gruppo di cacciatori. È interessante anche notare che, a parte Danny Glick, *Dracula* viene citato da ogni nemico di Barlow, sottolineando come soltanto il gruppo di Ben sia riuscito a riconoscere la minaccia che sta invadendo 'Salem's Lot.

Ritornando ai due esorcismi, l'unica differenza tra i due è che è lo stesso Barlow ad offrire la sua vittima ai protagonisti. Al contrario di Dracula, infatti, che vampirizza solo Lucy e Mina, il mostro di 'Salem's Lot ha già tra le mani moltissimi cittadini, per cui può permettersi di lasciare Susan ai suoi avversari per sfruttare il loro dolore psicologico, essendo obbligati a ucciderla definitivamente.

Inoltre Susan, come Lucy, viene rappresentata mentre attacca dei bambini. La fragile ragazza di Dracula, però, ha bisogno di un periodo molto più lungo prima di diventare effettivamente una vampira grazie anche a Van Helsing che più volte riesce ad impedire la trasformazione di Lucy. Susan, d'altro canto, viene subito catturata da Straker e per questo cade immediatamente tra le grinfie di Barlow. Anche in questo caso, è la donna più emancipata e «ribelle» a cadere vittima del vampiro: l'impulsività e la testardaggine di Susan non le fanno ascoltare gli avvertimenti di Matt Burke; inoltre, come molti altri adulti di 'Salem's Lot, anche lei fa molta fatica a credere alla presenza di vampiri, prendendo all'inizio il suo attacco a Casa Marsten quasi come un gioco²²⁷.

Questo comportamento è totalmente all'opposto di quello della diligente e perfetta Mina, che invece segue alla lettera i consigli di Van Helsing e non può nemmeno pensare di ribellarsi al volere di suo marito o del dottore olandese. Susan, così come Lucy, sono una rappresentazione delle donne moderne, che cercano la propria autonomia e autoaffermazione in un sistema prevalentemente patriarcale: Susan, infatti, vuole andare a vivere da sola, trovare la propria indipendenza economica e scegliere il proprio innamorato liberamente, anche se questo comporta andare contro la volontà della madre, con cui ha un rapporto conflittuale.

²²⁵ Id., p. 397.

²²⁶ Id., p. 180.

²²⁷ Id., p. 321.

Inoltre è interessante sottolineare come nel romanzo di Stoker l'obiettivo del mostro sia proprio quello di vampirizzare tutte le donne inglesi, «liberandole» così dagli stereotipi di genere e dando loro delle caratteristiche maschili: non più passive e arrendevoli, in particolare sul piano sessuale, ma attive e «predatorie»²²⁸, come lo sono tre le mogli di Dracula che cercano di stuprare Harker e «penetrarlo» con i loro canini²²⁹. La stessa Lucy, che attacca solo bambini, si trasforma in una sorta di «anti-madre», opponendosi completamente al ruolo principale che la società vittoriana riservava al sesso femminile²³⁰. Se in *Dracula* questa istanza emancipatoria veniva fortemente criticata, infatti Lucy viene subito presa di mira dal conte²³¹, nelle *Notti di Salem* non è il desiderio di libertà di Susan a portarla alla vampirizzazione e poi alla morte, ma il suo scetticismo e la sua impulsività, che non le permette di capire la gravità del pericolo e di vedere il Male per come è veramente.

5. La trama e lo stile

Come ho già detto nel primo paragrafo di questo capitolo, quando lesse per la prima volta *Dracula* Stephen King non rimase sorpreso soltanto dalla storia e dai personaggi di Stoker, ma anche dalla sua tecnica frammentaria: articoli di giornale, lettere di diversi personaggi, pagine di diario e persino le registrazioni di uno strumento all'avanguardia come il fonografo si intervallano nel romanzo per creare suspense e disorientamento.

L'uso delle lettere e della prima persona, infatti, era già stato più volte utilizzato nel Settecento e nell'Ottocento dagli scrittori per aumentare il terrore e l'incertezza nei lettori: come nell'*Horla* di Maupassant o nel *Vampiro* di Polidori, il punto di vista parziale permette all'autore di far dubitare a chi legge della sanità mentale del personaggio che narra le vicende. È questo quello che succede all'inizio di *Dracula*,

²²⁸ Cfr. Christopher Craft, "*Kiss Me with those Red Lips*": Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*, da *Representations*, Autumn, 1984, No. 8 (Autumn, 1984), p. 111.

²²⁹ Id., p. 110.

²³⁰ Stephanie Demetrakopoulos, *Feminism, Sex Role Exchanges, and Other Subliminal Fantasies in Bram Stoker's "Dracula"*, da *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Autumn, 1977, Vol. 2, No. 3 (Autumn, 1977), p. 107.

²³¹ Cfr. Docherty Brian, *American horror fiction*, cit., p. 174.

dove non sappiamo se credere o meno agli incontri terribili che il giovane Harker fa nel castello del conte. L'incertezza, però, viene subito messa a tacere appena la narrazione si sposta a Londra, dove con l'arrivo di Van Helsing abbiamo la conferma che un vampiro è approdato sulla terra inglese. Infatti, a differenza di altri generi letterari come la commedia, in cui noi ridiamo e ci divertiamo anche se ai personaggi capitano diverse sciagure che li rendono disperati, nell'horror è importante che il lettore e il protagonista provino le stesse emozioni²³², ovvero paura e terrore, per le vicende che stanno avvenendo nella storia.

King recupera questo tipo di tecnica narrativa, sostituendo alla prima persona il discorso indiretto libero, ma non per mettere dei dubbi all'interno del lettore: fin dall'inizio, infatti, l'autore americano ci mostra come i vampiri siano una minaccia reale e gli unici a non credere alla loro esistenza sono i personaggi della storia, non noi che leggiamo. Nelle *Notti di Salem*, King utilizza quella caratteristica che rimarrà poi emblematica per tutta la sua produzione successiva: il racconto corale. King usa la frammentazione dei vari punti di vista, così come gli articoli di giornale, per dare voce all'intera cittadina di Jerusalem's Lot, per renderla vivida e concreta prima di portarla alla sua autodistruzione. È grazie a questo espediente che noi possiamo percepire l'invasione vampirica farsi sempre più forte all'interno della storia, facendoci sembrare l'impresa dei protagonisti sempre più impossibile. Stoker, invece, aveva tutt'altro obiettivo: focalizzandosi soltanto sui personaggi principali aumentava il senso di claustrofobia del lettore, che non riusciva a capire quale sarebbe stata la prossima mossa del conte e quanto imponente fosse la sua minaccia.

King, invece, preferisce far capire fin da subito quanto concreto sia il pericolo che si sta avvicinando alla cittadina, facendoci assistere più e più volte ai crimini di Straker e Barlow, senza però diminuire la nostra paura per i protagonisti, che fino a un terzo del libro camminano ignari per le strade di Jerusalem's Lot senza sapere minimamente quello che sta per accadere. Nella cittadina del Maine, infatti, non c'è nessun Renfield che può annunciare l'arrivo del suo padrone.

²³² Cfr. Noël Carroll, *The Nature of Horror*, da *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn, 1987, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987), p. 53.

È interessante anche notare come sia Stoker che King smettano di usare il punto di vista di un determinato personaggio dopo che questi viene vampirizzato²³³: l'autore irlandese, infatti, fa scomparire i pensieri di Mina e Lucy appena entrambe vengono totalmente infettate dal veleno del conte e così accade anche a Susan e a padre Callahan. Il Male rimane indescrivibile dall'interno per entrambi gli autori, che si limitano a rappresentarlo soltanto visto dall'esterno.

King inoltre, a differenza di Stoker, usa una perfetta simmetria nella costruzione della narrazione del suo romanzo. Infatti, nei primi capitoli ci viene anticipato che saranno Ben e Mark a sopravvivere e che alla fine saranno costretti a scappare dalla cittadina²³⁴; questo incipit viene poi ripreso alla fine dell'opera, dove vediamo i due eroi rimasti ritornare a 'Salem's Lot per concludere la loro missione. In questo modo viene data una chiusura circolare al libro e una risposta alla domanda iniziale che si pone il lettore, ovvero che decisione prenderanno i due sopravvissuti.

Per quanto riguarda la struttura, *Le notti di Salem* e *Dracula* rispettano entrambi il «ciclo dell'horror», che si divide in tre fasi principali²³⁵: l'arrivo dell'Altro, la scoperta dell'Altro e la sconfitta dell'Altro. In King, però, il finale rimane aperto: Barlow, infatti, viene sconfitto alla fine, ma la sua morte è soltanto una tappa per la sconfitta definitiva del Male²³⁶. La vera battaglia fra Ben, Mark e 'Salem's Lot, infatti, comincia dopo la fine del romanzo, lasciando la decisione del suo esito all'interpretazione soggettiva del lettore. Concludere un'opera con l'inizio di un'altra è, infatti, il più perfetto metodo di conclusione per Torgovnick²³⁷. Il finale di *Dracula*, invece, è completamente chiuso con un lieto fine.

Analizzando la suddivisione della storia nel *romance* classico, possiamo notare come anche in questo caso sia King che Stoker rappresentino molto bene le sue tre fasi²³⁸: quella del conflitto, dove il protagonista deve superare i vari ostacoli che gli si parano davanti; quella della lotta mortale, dove il Male e il Bene si scontrano direttamente e definitivamente; e infine quella del riconoscimento, in cui si assiste alla

²³³ Cfr. Judith E. Johnson, *Women and Vampires: Nightmare or Utopia?*, da *The Kenyon Review*, Winter, 1993, New Series, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1993), p. 75.

²³⁴ Cfr. Joe Sutliff Sanders, *Closure and Power in "Salem's Lot"*, cit., p. 143.

²³⁵ Id., p. 151.

²³⁶ Id., p. 142.

²³⁷ Id., p. 153.

²³⁸ Cfr. Carlo Bordoni, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 116.

rivelazione dell'eroe e al suo riconoscimento. Se in *Dracula* quest'ultima parte viene rappresentata in modo trionfale, in King, invece, la vittoria non è completa: nonostante questo, però, Ben e Mark accettano il loro ruolo di cacciatori di vampiri e promettono di continuare la loro battaglia fino alla fine. È importante, infatti, che il *romance* si concluda almeno con la «vittoria morale» del protagonista, anche se quest'ultimo perde la vita o non riesce a sconfiggere del tutto il suo avversario: idealmente, infatti, il Bene deve trionfare e dare l'impressione al lettore che comunque è sempre meglio non scegliere il Male.

Riguardo, invece, lo stile di scrittura, quello di King è stato spesso definito uno stile fin troppo semplice e poco curato, venendo addirittura descritto come un «non-stile»²³⁹. Alcuni, però, come Peter Straub, apprezzano la sua semplicità e schiettezza, ammirando come lo scrittore americano riesca a rendere così concreti e vividi i mondi e i personaggi che abitano i suoi romanzi²⁴⁰. King, infatti, predilige un linguaggio familiare, molto vicino alla quotidianità, che si lega coerentemente alla sua scelta di ambientare le sue storie in normali cittadine americane²⁴¹. L'utilizzo di continui riferimenti alla cultura popolare e ai *brand* di maggior successo mondiale permette al lettore medio di riconoscere subito come proprio il mondo in cui King vuole portarli²⁴². Infatti, sono proprio la Coca-cola o Disney World i nuovi archetipi culturali della nostra contemporaneità e lo scrittore americano ne fa ampio utilizzo proprio perché riconosce il loro altissimo valore identitario, mettendoli allo stesso livello di simboli come la croce cristiana o la bandiera nazionale. King, infatti, con le sue storie rappresenta la nostra società postmoderna, la cui essenza è proprio materialistica e consumistica, e ne svela le contraddizioni e i lati più oscuri, per cui non può esimersi dall'utilizzare il linguaggio che la caratterizza²⁴³. Lui stesso, infatti, si dichiara figlio e bardo di questo nuovo tipo di cultura²⁴⁴. Citare questi elementi bassi, come il McDonald o la Coca-cola, permette allo scrittore americano di far dimenticare ai propri lettori di stare leggendo: l'inserimento emotivo nel *medium* diventa così immediato e naturale.

²³⁹ Cfr. Linda Bladley, *Writing horror and the body*, cit., p. 36.

²⁴⁰ Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, cit., p. 154.

²⁴¹ Cfr. Linda Bladley, *Writing horror and the body*, cit., p. 27

²⁴² Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, cit., p. 157.

²⁴³ Cfr. Linda Bladley, *Writing horror and the body*, cit., p. 17.

²⁴⁴ Id., p. 17.

King, inoltre, aggiunge anche tantissimi riferimenti transmediali, nominando opere cinematografiche, televisive o musicali, non solo per rendere più «familiare» l'ambientazione al lettore, ma anche per citare le sue fonti di ispirazione che, a differenza di Stoker, non sono più soltanto letterarie: nelle *Notti di Salem*, infatti, l'autore non si limita a fare riferimento a *Dracula*, ma anche ai vari attori che gli hanno dato il volto al cinema, come Christopher Lee e Bela Lugosi.

Lo stile di King è stato anche definito «orale»²⁴⁵. Avvicinandolo, infatti, alla letteratura popolare dei poemi epici greci e delle ballate medievali, si può vedere come all'interno dello stile dello scrittore americano sono presenti molte caratteristiche tipiche dell'oralità: esso, infatti, si basa prevalentemente su scene o situazioni; possiede strutture formulari e ripetitive; è omoestatico, ovvero ignora la dimensione storica e cronologica; ha una forte componente acustica e onomatopeica; e infine utilizza dei modi teatrali ed empatici²⁴⁶.

Si può trarne un esempio dalle *Notti di Salem*, citando la scena della sconfitta di Barlow:

E il martello continuò a battere sul paletto. Il sangue sprizzò dalle narici di Barlow. Il suo corpo cominciò a contorcersi nella bara come un pesce fiocinato. Le unghie scavarono solchi nelle guance di Ben.

«LASCIAMI ANDAAAAAAAREEEEEEE...»

Ben picchiò il martello sul paletto ancora una volta e il sangue che usciva pulsando dal torace di Barlow diventò nero. [...] eppure abbastanza lentamente da replicarsi all'infinito negli incubi, al rallentatore, perché ne rivivesse ogni terribile istante²⁴⁷.

Quando Barlow urla le sue ultime parole, possiamo notare subito il forte elemento acustico, che viene anche visivamente evidenziato dall'utilizzo delle maiuscole. Al centro è presente la distruzione del vampiro, che viene anche descritta «al rallentatore», come una scena di un film, in un modo molto teatrale ed esplicito. Inoltre viene ripresa la classica formula della sconfitta del mostro, presente fin nelle più antiche fiabe e già rappresentata da Stoker nel suo *Dracula*, che King riutilizzerà anche in molte sue opere successive (come in *It*, *Cose preziose*, etc...). Questa sconfitta, però, come abbiamo già

²⁴⁵ Id., p. 18.

²⁴⁶ Id., p. 18.

²⁴⁷ Cfr. Stephen King, *Le notti di Salem*, cit., pp. 502-503.

detto più volte, non è definitiva, ma è solo un momento di purificazione che dovrà poi essere rinnovato successivamente. Nelle storie dello scrittore americano, infatti, il tempo non è lineare, ma ciclico, e molto spesso il passato ritorna per mischiarsi con il presente²⁴⁸. Il Male, infatti, compare periodicamente essendo di origine storico-ancestrale²⁴⁹ e perciò il rito di per sconfiggerlo deve essere ripetuto più volte, come anche in *It*. Questa ripetitività era tipica anche del gotico inglese, dove non solo le strutture delle varie storie erano molto simili tra loro, ma il Male era generazionale, tramandato nella stessa famiglia²⁵⁰.

Infine, lo stile di scrittura di King è stato definito anche «cinematico»²⁵¹ perché si basa proprio sulla potenza visiva e uditiva dei film, piuttosto che su quella letteraria dei libri. In più interviste l'autore americano ha dichiarato di «vedere» ciò che sta scrivendo, ovvero di immaginarselo come se fosse composto da delle scene di un film²⁵². Gli stessi personaggi da lui descritti si comportano come se stessero vivendo all'interno di una pellicola cinematografica: noi lettori siamo gli spettatori che guardano attraverso i loro occhi, che diventano delle vere e proprie macchine da presa che ci conducono all'interno della storia.

²⁴⁸ Cfr. Leonard G. Heldreth, *Rising Like Old Corpses: Stephen King and the Horrors of Time-Past*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, Spring 1989, Vol. 2, No. 1 (5) (Spring 1989), p. 6.

²⁴⁹ Cfr. Graziano Braschi e Cristina Proto, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, cit., p. 149.

²⁵⁰ Cfr. Rebecca C. Martin, *"I Should like to Spend My Whole Life in Reading It": Repetition and the Pleasure of the Gothic*, da *The Journal of Narrative Technique*, Winter, 1998, Vol. 28, No. 1 (Winter, 1998), p. 75.

²⁵¹ Cfr. Linda Bladley, *Writing horror and the body*, cit., p. 18.

²⁵² Id., p. 18.

Conclusioni

In questa tesi abbiamo analizzato e confrontato *Dracula* di Bram Stoker e *Le Notti di Salem* di Stephen King, facendo emergere ciò che è stato conservato e ciò che invece è stato innovato dallo scrittore americano. Possiamo dunque evidenziare i tre aspetti principali che sono stati del tutto cambiati da un'opera all'altra, ovvero la concezione del Male, gli strumenti per contrastarlo e ciò che viene criticato dagli autori attraverso la figura del vampiro.

In primis, dunque, abbiamo visto come King rovescia completamente la rappresentazione del Male di Stoker: da elemento esteriore, straniero e incarnato da un unico personaggio, il vampiro, diventa qualcosa di interiore all'animo umano, familiare, che si può trovare dappertutto nei nostri comportamenti e nella nostra quotidianità; mentre il mostro si riduce soltanto a un pretesto per fare uscire la parte peggiore di noi stessi. Inoltre, il Male dall'uomo può spostarsi anche nei luoghi in cui quest'ultimo ha compiuto i suoi atti malvagi, facendoli diventare delle vere e proprie calamite per la cattiveria umana. È l'essere umano stesso, dunque, che trasmette la malvagità come una malattia, mentre il vampiro si limita soltanto a risvegliarla dove già c'è e a catalizzarla. Per questo il Male non può venire mai sconfitto definitivamente, ma si ripresenta ciclicamente all'interno delle vite degli uomini: finché, infatti, l'umanità continuerà ad esistere, anche la sua cattiveria si espanderà nel mondo.

In secondo luogo, gli strumenti del Bene non sono più quelli scientifici e razionali ottocenteschi, né semplicemente quelli delle fedi cristiane, ma per contrastare il mostro ciò che è più importante avere è un legame con l'infanzia e con la propria immaginazione, accogliendo e accettando così l'irrazionale. Quasi novant'anni dopo la pubblicazione di *Dracula*, infatti, la concezione di ciò che è buono e ciò che è malvagio si è completamente rovesciata: sono la troppa razionalità, la fredda logica e il credere alle sole leggi scientifiche che portano l'essere umano a soccombere al Male, mentre accettare l'incredibile e assecondare le regole assurde della fantasia e dell'infanzia gli permettono di vincere. In King, dunque, la croce e l'aglio sono diventati inutili se davanti al vampiro non riusciamo a ricordare e ad affrontare il mostro che si nascondeva sotto il nostro letto da bambini.

Infine, in terzo luogo, dopo questi capovolgimenti delle concezioni del Bene e del Male, cambiano anche gli obiettivi a cui sono rivolte le critiche dei due autori attraverso la figura del vampiro. Il conte di Bram Stoker, come abbiamo visto, può rappresentare diverse cose all'interno del romanzo: l'antica aristocrazia che deve essere sconfitta definitivamente; il rischio di essere «contaminati» con sangue straniero o comunque appartenente alle categorie emarginate (come l'ebreo); i problemi della borghesia stessa (come l'avidità); la distruzione e la contaminazione dei ruoli di genere (come le New Women), il ritorno di una sessualità sfrenata, perversa, che va contro i precetti ferrei della religione cristiana; etc... Tutti questi elementi, però, in fin dei conti rappresentano la stessa cosa, ovvero una minaccia per la società vittoriana e la sua classe dominante, la borghesia, che deve essere preservata e difesa grazie alle nuove scoperte scientifiche e alla fede nell'unica, vera religione: il Cristianesimo.

King, invece, con il suo vampiro non vuole andare contro le minacce che potrebbero far crollare il sistema in cui vive, ma contro la società stessa, che per lui è problematica e piena di contraddizioni: ad essere presa di mira è proprio la cultura consumistica e materialistica americana che, all'opposto di quello che pensa l'autore irlandese, è fin troppo attaccata alla razionalità, al desiderio di profitto e allo sviluppo tecnologico incontrollato, che non tiene più in considerazione né i rischi ambientali, né quelli per gli esseri umani stessi. Ciò che deve essere riscoperto e difeso per King, invece, sono proprio quei valori ormai messi da parte della società moderna: l'immaginazione, la creatività, la dimensione dell'infanzia e il riuscire ad affrontare i propri demoni interiori. Da una parte, quindi, abbiamo un'opera più conservatrice, *Dracula*, dove il Male viene sconfitto e c'è il ritorno allo status quo, mentre dall'altra una più critica, *Le notti di Salem*, dove invece i vampiri continueranno a dominare su 'Salem's Lot.

Dopo aver esposto questi tre punti, ritengo sia giusto riprendere le domande che mi sono posta nell'introduzione di questo lavoro riguardo alla categorizzazione di Orlando, chiedendomi a che tipo di soprannaturale corrispondono questi due romanzi. Il più facile da classificare è, forse, proprio il *Dracula* di Bram Stoker: per le sue caratteristiche, infatti, dovrebbe essere inserito all'interno del soprannaturale di ignoranza sul che cosa. Esso viene anche citato dallo stesso studioso all'interno degli

esempi di questa tipologia²⁵³: infatti, a differenza di quello sul se, noi lettori abbiamo la certezza dell'esistenza del mostro all'arrivo di Van Helsing, che conferma la testimonianza di Harker di inizio libro. Quello di cui non siamo certi, però, è che terrore rappresenti veramente il conte: gli studiosi, infatti, ne hanno dato diverse interpretazioni, ma mai una definitiva.

È più difficile, invece, trovare una classificazione definitiva per le *Notti di Salem* di King, che oscilla tra due tipi diversi: il soprannaturale di ignoranza sul che cosa, come *Dracula*, e il soprannaturale di trasposizione. Nonostante la cronologia creata da Orlando, infatti, che afferma che il tipo di trasposizione si è esaurito alla fine dell'Ottocento, non si può non osservare che alla base del romanzo dell'autore americano ci siano la rielaborazione e la risignificazione di una figura appartenente al passato, il vampiro, anche se con una differenza fondamentale rispetto alla definizione orlandiana: il mostro non viene ripreso dalla tradizione o dal folklore, ma da un'opera letteraria precedente. Inoltre, nel romanzo di King il soprannaturale si lega al quotidiano mentre, a parte alcune eccezioni, di solito ciò non accade nel soprannaturale di trasposizione.

La caratteristica che, invece, può avvicinare *Le notti di Salem* al soprannaturale di ignoranza sul che cosa è la stessa di *Dracula*: per quanto, infatti, possiamo trovare diverse interpretazioni su che cosa sia il signor Barlow, non abbiamo degli indizi certi all'interno della narrazione per ricondurre il vampiro a un solo significato. Esso, come abbiamo visto, può rappresentare la paura per la situazione precaria degli USA dopo lo scandalo del Watergate, oppure l'inquinamento derivante dallo spreco degli americani, oppure ancora la perdita dell'immaginazione degli uomini contemporanei ormai attaccati soltanto alla materialità. È presente, però, anche una differenza netta tra le due opere: all'inizio di *Dracula* si trova anche il soprannaturale di ignoranza sul se, mentre in King questa componente scompare del tutto. Per Orlando, infatti, di solito nel soprannaturale di ignoranza sono presenti entrambi i tipi, anche se in quantità diverse.

In definitiva, quindi, le *Notti di Salem* si possono inserire all'interno del soprannaturale di trasposizione che, dopo l'Ottocento, si è fuso con un altro tipo, ovvero quello di ignoranza sul che cosa. Orlando stesso parla nella sua opera di questa contaminazione, senza però indicare con che modalità essa avvenga. Dunque, nel

²⁵³ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 100.

trattare opere del secondo Novecento come quella di King, dove è molto importante la rielaborazione di un modello precedente, ritengo sia necessario suddividere in più categorie anche questo tipo di soprannaturale, come Orlando aveva già fatto con quello di tradizione per le opere successive al Cinquecento. In questo caso, il soprannaturale di trasposizione delle *Notti di Salem* avrà meno credito rispetto a quello definito da Orlando e nella classificazione dello studioso dovrebbe inserirsi tra il soprannaturale di trasposizione e quello di ignoranza sul che cosa. King, infatti, recupera un modello in cui l'istanza critica è già molto presente (*Dracula* fa parte del soprannaturale di ignoranza sul che cosa, come abbiamo visto), mentre nel soprannaturale di trasposizione non contaminato vengono ripresi elementi dalla tradizione in cui il credito è massimo. Così avremo una nuova tipologia di soprannaturale che avrà più credito rispetto a quello di ignoranza sul che cosa (infatti la componente del soprannaturale di ignoranza sul se viene completamente eliminata), ma più istanza critica rispetto al soprannaturale di trasposizione orlandiano, dato che non si è certi diche cosa rappresenti il mostro.

Bibliografia

- Allen Stevenson John, *A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula*, PMLA, Mar., 1988, Vol. 103, No. 2 (Mar., 1988)
- Beahm George, *Il grande libro di Stephen King*, Mondadori, Milano, 2021
- Bladey Linda, *Writing horror and the body*, Greenwood Press, London, 1995
- Bordoni Carlo, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, Liguori, 2002
- Braccini Tommaso, *Prima di Dracula*, Il Mulino, Bologna, 2011
- Braschi Graziano e Proto Cristina, *Il quaderno di Stephen King. Vita, opere, idee del «re dell'horror»*, Polistampa, 2007
- Brugnolo Stefano, *La tentazione dell'altro*, Carocci, 2017
- Bruhm Steven, *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic*, da *Narrative*, Jan., 1996, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1996)
- Carroll Noël, *The Nature of Horror*, da *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn, 1987, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987)
- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il mulino, 1996
- Clasen Mathias, *Attention, Predation, Counterintuition: Why Dracula Won't Die*, da *Style*, Vol. 46, No. 3-4, Applied Evolutionary Criticism (Fall/Winter 2012)
- Corradi Musi Carla, *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, Rubbettino, Messina, 1995
- Craft Chritopher, *"Kiss Me with those Red Lips": Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*, da *Representations*, Autumn, 1984, No. 8 (Autumn, 1984)
- Demetrakopoulos Stephanie, *Feminism, Sex Role Exchanges, and Other Subliminal Fantasies in Bram Stoker's "Dracula"*, da *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Autumn, 1977, Vol. 2, No. 3 (Autumn, 1977)
- Docherty Brian, *American horror fiction*, Macmillan press, Londra, 1990
- Faeti Antonio, *La casa sull'albero: orrore, mistero, paura e infanzia in Stephen King*, Einaudi, Torino, 1998
- Giovannini Fabio, *Il libro dei vampiri*, Dedalo, Bari, 1985

- Goddu Teresa A., *Vampire Gothic*, da *American Literary History*, Spring, 1999, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1999)
- Groom Nick, *Vampiri*, Il saggiatore, 2019
- Halberstam Judith, *Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's "Dracula"*, da *Victorian Studies*, Spring, 1993, Vol. 36, No. 3, *Victorian Sexualities* (Spring, 1993)
- Heldreth Leonard G., *Rising Like Old Corpses: Stephen King and the Horrors of Time-Past*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, Spring 1989, Vol. 2, No. 1 (5) (Spring 1989)
- Jann Rosemary, *Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's Dracula*, da *Texas Studies in Literature and Language*, SUMMER 1989, Vol. 31, No. 2, *Nineteenth-Century Fiction* (SUMMER 1989)
- Johnson Judith E., *Women and Vampires: Nightmare or Utopia?*, da *The Kenyon Review*, Winter, 1993, New Series, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1993)
- King Stephen, *Danse Macabre*, Mondadori, Milano, 2000
- King Stephen, *Le notti di Salem*, Pickwick, 2013
- King Stephen, *On writing*, Edizioni Frassinelli, 2015
- Kuzmanovic Dejan, *Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram Stoker's "Dracula"*, da *Victorian Literature and Culture*, 2009, Vol. 37, No. 2 (2009)
- Kwong Lucas, *Dracula's apologetics of progress*, da *Victorian Literature and Culture*, Vol. 44, No. 1 (2016)
- Landi Sabatino e Placereani Giorgio, *L'horror da Mary Shelley a Stephen King*, Cinemazero, Pordenone, 1998
- Lloyd-Smith Allan, *American Gothic Fiction: an Introduction*, Continuum, New York, 2004
- Magistrale Tony, *Hawthorne's Woods Revisited: Stephen King's "Pet Sematary"*, da *Nathaniel Hawthorne Review*, Spring, 1988, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1988)
- Magistrale Tony, *Native Sons: Regionalism in the Work of Nathaniel Hawthorne and Stephen King*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, Spring 1989, Vol. 2, No. 1 (5) (Spring 1989)
- Martin Alegre Sara, *Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King*, da *Atlantis*, Junio 2001, Vol. 23, No. 1 (Junio 2001)

- Martin Rebecca C., *"I Should like to Spend My Whole Life in Reading It": Repetition and the Pleasure of the Gothic*, da *The Journal of Narrative Technique*, Winter, 1998, Vol. 28, No. 1 (Winter, 1998)
- Martin Robert K. e Sawoy Eric, *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, 1998
- McCrea Barry, *Heterosexual Horror: Dracula, the Closet, and the Marriage-Plot*, da *Novel: A Forum on Fiction*, Summer 2010, Vol. 43, No. 2 (Summer 2010)
- McWhir Anne, *Pollution and Redemption in "Dracula"*, da *Modern Language Studies*, Summer, 1987, Vol. 17, No. 3 (Summer, 1987)
- Mustazza Leonard, *The Power of Symbols and the Failure of Virtue: Catholicism in Stephen King's "Salem's Lot"*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1994, Vol. 3, No. 3/4 (11/12), *The Lost Issues* (1994)
- Nevàrez Lisa, *What to Expect When You Are Expecting (a Vampire): Reading the Vampire Child*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2015, Vol. 26, No. 1 (92) (2015)
- Orlando Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993
- Orlando Francesco, *Il soprannaturale letterario*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Einaudi, Torino 2017
- Pollin Burton R., *Stephen King's Fiction and the Heritage of Poe*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1993, Vol. 5, No. 4 (20) (1993)
- Punter David, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma, 1985
- Soltysik Monnet Agnieszka, *The Poetics and Politics of the American Gothic. Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*, Ashgate, Farnham, 2010
- Stoker Bram, *Dracula*, Giunti, Firenze, 2014
- Sutliff Sanders Joe, *Closure and Power in "Salem's Lot"*, da *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1999, Vol. 10, No. 2 (38), *A Century of Draculas* (1999)
- Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2022