



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

***Omosessualità e vampirismo dall'Ottocento  
a oggi***

Relatore  
Prof. Marco Malvestio

Anno Accademico 2026 / 2027

Laureando  
Angelica Cavalli  
n° matr.1230098 / LTLT

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	<b>3</b>
<b>Capitolo 1. La nascita del vampiro letterario e la sua evoluzione</b> .....	<b>4</b>
1.1 Il vampiro nella letteratura gotica.....	4
1.2 Le prime rappresentazioni letterarie del vampiro: Lord Ruthven e Carmilla .....	7
1.3 Come Dracula modifica la rappresentazione letteraria del vampiro .....	21
<b>Capitolo 2. Vampirismo, sessualità e omosessualità</b> .....	<b>35</b>
2.1 Vampirismo e sessualità in Carmilla e Dracula.....	35
2.2 Vampirismo e omosessualità in Carmilla e Dracula .....	42
<b>Capitolo 3 Riscrivere il vampiro</b> .....	<b>52</b>
3.1 Vampirismo e omosessualità nella letteratura contemporanea.....	52
3.2 Come l'omosessualità femminile nella letteratura contemporanea è legata al vampirismo .....	56
3.3 Analisi delle differenze e delle somiglianze tra Carmilla e Hungerstone .....	59
<b>Conclusione</b> .....	<b>65</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>66</b>
<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>67</b>

# Introduzione

La figura del vampiro rappresenta, nell'ambito delle letterature comparate, uno dei dispositivi narrativi più fecondi per indagare il rapporto tra testo, società e rappresentazione del desiderio. Nato come personificazione del perturbante, il non-morto ha agito storicamente come una superficie riflettente su cui le diverse epoche hanno proiettato le proprie fobie collettive e i propri confini morali. Il presente lavoro di tesi si propone di analizzare l'evoluzione della figura del vampiro in relazione al tema della sessualità e dell'omosessualità, osservando come il "mostruoso" sia passato dall'essere uno strumento di censura e stigmatizzazione a uno spazio di liberazione e affermazione identitaria.

L'analisi parte dal presupposto che, nel corso dell'Ottocento, il ricorso alla letteratura fantastica fosse l'unico modo per dare voce a pulsioni sessuali altrimenti innominabili. Attraverso lo studio di *Carmilla* di Sheridan Le Fanu e *Dracula* di Bram Stoker, si esaminerà come il vampirismo fungesse da metafora per le ansie sociali del tempo: se in Le Fanu l'omosessualità femminile è percepita come una minaccia all'ordine patriarcale e un incitamento alla ribellione, in Stoker il legame con l'omoerotismo maschile riflette il clima di terrore morale post-processo a Oscar Wilde, costringendo la narrazione a negoziare costantemente tra attrazione e condanna.

Infine, il percorso approda alla contemporaneità e analizza la frattura novecentesca operata da Anne Rice. Con *Intervista col vampiro*, la mostruosità si sposta dall'esterno all'interno: il vampiro cessa di essere una minaccia oggettiva per diventare un soggetto dotato di un'interiorità complessa e tormentata, dove l'orientamento queer non è più un segreto da esorcizzare, ma una condizione esistenziale.

Con *Hungerstone* di Kat Dunn, una riscrittura di *Carmilla*, poi si analizza come la figura del vampiro si spoglia definitivamente della sua funzione di "maschera per il proibito". In un'epoca che permette una discussione diretta sull'identità, l'omosessualità femminile viene rappresentata come una forza dirompente e liberatoria, ribaltando il paradigma ottocentesco: ciò che un tempo era un orrore da cui fuggire diventa oggi un'energia rivoluzionaria attraverso cui riscrivere la propria libertà.

# Capitolo 1. La nascita del vampiro letterario e la sua evoluzione

## 1.1 Il vampiro nella letteratura gotica

La figura del vampiro fa la sua comparsa per la prima volta nella letteratura gotica ottocentesca. Il genere gotico ottocentesco era strettamente legato a una narrativa di tipo investigativo e a figure mostruose come antagoniste da sconfiggere. I mostri nella narrativa gotica rappresentano ciò che è corrotto, dunque mostruoso nella società. La narrativa gotica però tende ad assottigliare la distinzione tra bene e male, tra inganno e verità, tra ciò che è sano e ciò che è perverso, malato, tra il crimine e la sua punizione, tra ciò che è esterno e ciò che è interno, mostrando non solo la versione soggettiva dei fatti di personaggi buoni e integri, ma mettendo in luce anche tutto ciò che non è normale, sano, puro, ciò che non si dovrebbe conoscere.

La letteratura gotica è dunque un genere che si basa su uno stile retorico e una narrativa in grado di suscitare sia paura che interesse nel lettore, la cui stravaganza il cui eccesso è parte integrante dell'esperienza che terrorizza e attrae chi si avvicina a essa, travolgendo con i suoi significati nascosti. I testi gotici sono infatti imbevuti di multipli significati incarnati dai mostri. Il mostro nella letteratura ha molteplici significati e quello rappresentato nella letteratura gotica rispecchia tutto ciò che minaccia la società e la sua prosperità, ciò che deve essere rimosso dalla comunità per mantenere la tranquillità e la pace. Il mostro nella letteratura gotica è tutto ciò che è altro e per questo spaventa, rendendo la produzione letteraria specchio delle paure della società. Il mostro può avere sia un aspetto deforme, disgustoso, anormale rappresentando fisicamente l'altro che spaventa come il perverso, lo straniero, sia caratteristiche psicologiche mostruose che rispecchiano invece l'altro da un punto di vista psichico, il matto, il malato di mente, il perverso, colui che non si adegua alla società, non è dunque controllabile e incute timore. Tutto ciò che è mostruoso e deviante, che la società vittoriana vuole eliminare viene invece recuperato dalla letteratura gotica che lo fa emergere in tutta la sua spaventosa potenza ma non per mostrare tolleranza verso di esso, anzi per prendere un'istanza morale

contro di esso, come fanno molti autori. Questi racconti raccapriccianti, perciò, sono spesso colmi di sermoni sentimentali sulla verità e la purezza volti a rendere i testi racconti morali il cui obiettivo è quello di ammonire il lettore dal compiere atti di trasgressione. La letteratura gotica tramite la paura e il desiderio di esplorare l'immoralità in realtà la previene.

Il genere gotico era già ben affermato in epoca vittoriana, in Inghilterra, esibendo il mostro come emblema di tutto ciò che l'Uomo inglese non è e non deve essere in un periodo in cui la nazione era all'apice della sua ricchezza e della sua espansione imperiale e stava cercando di costruire la propria identità nazionale basandosi sulla cultura borghese, perciò definire ciò che era sbagliato all'interno della società serviva anche a definire in modo più accurato ciò che era giusto e da imitare. La società inglese per definire da chi deve essere composta esclude ciò che non vuole ne faccia parte eliminando, nascondendo, reprimendo i mostri che emergono nella letteratura come ritorno del represso: "Sedgwick has advanced a reading of Gothic as the return of the repressed"<sup>1</sup>. Il represso però ritorna nella letteratura vittoriana per essere nuovamente sconfitto: "Each of these texts first invites or admits a monster, then entertains and is entertained by monstrosity for some extended duration, until in its closing pages it expels or repudiates the monster and all the disruption that he/she/it brings,"<sup>2</sup>.

Il mostro nella letteratura è funzionale perché consente di confrontarsi con esso e scoprire i valori ragionando su di essi e su cosa accade quando non vengono rispettati, senza però affrontare pericoli reali, esso fornisce un allenamento mentale che arricchisce il lettore intrattenendosi: "Good monster stories can transmit moral truths to us by showing us examples of dignity and depravity without preaching or proselytizing."<sup>3</sup>. Il mostro aiuta l'uomo a superare ciò che lo rende vulnerabile diventando una figura negativa in realtà beneficiaria. La figura del vampiro emerge così nel panorama gotico vittoriano come una nuova declinazione del mostruoso, dando voce ai timori del proprio tempo con una simbologia strettamente legata alle tensioni della società ottocentesca inglese, incarnando le inquietudini presenti in essa in modo unico e peculiare, diventando un archetipo mostruoso inedito.

Il vampiro come figura non letteraria esiste da tempi antichi, ma nell'Ottocento

---

<sup>1</sup> Jeffrey Andrew Weinstock, *The Monster Theory Reader*, University of Minnesota Press, 2020, p. 164.

<sup>2</sup> J.A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, p. 290.

<sup>3</sup> J.A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, p. 291.

torna a essere molto presente nel folklore occidentale. Questo a causa di forti ondate di epidemie, in particolare di tubercolosi che sterminarono la popolazione. Le pandemie portarono alla diffusione di leggende folkloristiche su corpi che si rianimano e attaccano i passanti o che si cibano dei parenti portandoli a una morte rapida, che dalla zona balcanica si diffusero in tutta l'Europa e negli Stati Uniti. Il vampiro in questo contesto rispecchia il timore della diffusione delle malattie e della morte improvvisa, diventando un nemico tangibile da sconfiggere per esorcizzare la paura della morte e della tubercolosi, a cui veniva spesso associato a causa dei sintomi della malattia come il pallore, il rapido declino e il tossire sangue.

A fortificare queste credenze furono i resoconti delle esumazioni di cadaveri effettuate per tentare di capire cosa stesse decimando la popolazione e come fermarlo, che a causa della scarsa conoscenza medica nell'ambito del funzionamento delle fasi della decomposizione portava le persone a giustificare le morti per malattia con l'esistenza dei vampiri. La letteratura gotica perciò riprende il mostro che terrorizzava tutto l'Occidente per dare corpo ai timori della borghesia inglese, caricandolo di molteplici significati che lo rendono una figura più complessa che riflette paure sociali, politiche e psicologiche. Se il mostro è una categoria costruita dalla società per riflettere specifiche ansie e ottenere determinati obiettivi socio politici, anche il vampiro ne fa parte. Il mostro attrae e repelle al tempo stesso, perché può essere chiunque, può trovarsi infatti nascosto in qualunque gentiluomo che possa sembrare senza sospetti e da lì minare la società e i suoi valori, così come il vampiro per la società vittoriana: "This vampire crawls face down along the wall dividing self from other, class from race from gender and drains metaphoricity from one place only to infuse it in another."<sup>4</sup> Il vampiro nella società borghese vittoriana rappresenta diverse minacce e perciò come figura è ricca di metafore, rappresenta infatti una moltitudine di individui pericolosi diventando una figura sempre più complessa che conferisce molti piani di lettura ai testi che la trattano. Come scrive Elizabeth Signorotti,

Other critics note that the vampire, a dead body that drinks blood and preys on innocent victims to sustain its own life, acts as a complex metaphor: it could represent the economic dependence of women; the parasitic relationship between the aristocracy and the oppressed middle and lower classes; unrepressed female sexuality; eugenic

---

<sup>4</sup> J.A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, p. 165.

contamination; enervating parent/child relationships; and, of course, sexual relationships deemed subversive or perverse in hegemonic discourse.<sup>5</sup>

## **1.2 Le prime rappresentazioni letterarie del vampiro: Lord Ruthven e Carmilla**

Le prime rappresentazioni letterarie del vampiro nella letteratura gotica si hanno nella poesia romantica soprattutto tedesca e nei trattati sul vampirismo che cercano di studiare il mostro e provarne o meno l'esistenza. Il vampiro perciò aveva già permeato la letteratura e la cultura europea quando approda sulla narrativa. Il primo vampiro della narrativa gotica è Lord Ruthven un aristocratico colto, affascinante e un predatore nascosto e insidioso. Creato da Polidori per il racconto "Il Vampiro", scritto nel 1816 durante una sfida letteraria a Villa Diodati, in cui compete con i coniugi Shelley e Lord Byron per creare un racconto spaventoso, dando vita al primo vampiro letterario, anche se non ancora ben definito come figura.

Il vampiro di Polidori infatti è solo un prototipo di ciò che il vampiro diventerà nella letteratura moderna, i suoi canoni infatti verranno meglio definiti dagli scrittori successivi. Esso si presenta come un giovane aristocratico bello e affascinante, oltre che a un eroe Byroniano, senza riprendere l'aspetto del vampiro nel folklore rurale, ma che nasconde una natura secondaria insidiosa. Il vampiro infatti preda le giovani donne innocenti distruggendo la loro virtù e sfrutta il suo fascino magnetico per manipolare e distruggere le sue vittime portandole al vizio e alla rovina finanziaria. Questa nuova tipologia di vampiro è molto più di un cadavere rianimato, esso infatti non si limita a nutrirsi del sangue delle sue vittime, che si diverte a trascinare nell'oblio, ma le porta alla rovina morale ed economica.

Lord Ruthven, per quanto sia ancora un prototipo ispirato dalla personalità magnetica e distruttiva di Lord Byron, rappresenta alcuni dei timori della società inglese ottocentesca legate soprattutto alla nobiltà: il vampiro infatti non si nasconde in luoghi remoti ma fa parte dell'alta società inglese e si infila nei salotti per mietere le sue vittime, incarnando la nobiltà approfittatrice che consuma le energie e le risorse della classe borghese e dei giovani, facendo emergere l'ansia di classe, ma esso rappresenta anche la paura legata a figure carismatiche e distruttive, perciò letali in quanto attraenti, dunque la

---

<sup>5</sup> Elizabeth Signorotti, "Repossessing the Body: Trasgressive Desire in Carmilla and Dracula", *Criticism*, vol. 38, num. 4, 1996, p. 609.

paura delle capacità seduttive del male a cui i giovani non riescono a sfuggire, e di conseguenza la paura della corruzione morale dei giovani, e soprattutto delle giovani, che mina l'onore delle famiglie.

Il vampiro così nella sua prima rappresentazione letteraria incarna il timore di un male invincibile perché protetto dalle convenzioni sociali e dall'onore aristocratico, ma tale timore è anche indissolubilmente legato a una profonda angoscia sessuale. Lord Ruthven è infatti anche la proiezione di una sessualità predatrice e sfrenata, tipica della nobiltà, che minaccia la stabilità della famiglia borghese. Egli seduce le sue vittime sfruttando le etichette dell'alta società, trasformando l'atto della suzione del sangue in una chiara metafora del desiderio proibito che corrompe e consuma l'innocenza. In questo contesto, il "giuramento di silenzio" che vincola il protagonista Aubrey non è solo un obbligo formale, ma rappresenta l'impossibilità della società dell'epoca di denunciare apertamente lo scandalo sessuale e la depravazione quando questi si nascondono dietro una maschera di prestigio.

Il vampiro diventa quindi il simbolo di un male che non può essere sconfitto perché si nutre delle stesse pulsioni represses e delle ipocrisie di un mondo che preferisce soccombere al predatore piuttosto che violare il proprio codice di onore e decoro. La società borghese infatti regolava in modo molto stretto la sessualità tramite la castità e il matrimonio, e temeva la corruzione con cui i giovani potevano entrare in contatto tramite la nobiltà che contamina le sue vittime macchiando la loro innocenza per sempre. Il testo vuole dunque dimostrare che cedere a un desiderio carnale impulsivo e non regolato porti inevitabilmente alla distruzione di sé.

In sintesi il vampiro di Polidori è una delle prime grandi metafore letterarie del pericolo racchiuso nel desiderio, infatti egli rappresenta la paura che la passione, se svincolata dalla morale, possa divenire una forza distruttrice che consuma la vita e l'onore delle persone. Non a caso Lord Ruthven è ispirato alla figura di Lord Byron che incarna lo scandalo sessuale dell'epoca, egli infatti era conosciuto oltre che per la fama di poeta anche per le sue relazioni burrascose e proibite. Il vampiro su di lui modellato diventa dunque metafora di uomo la cui carica sessuale distrugge emotivamente e fisicamente chiunque lo ami.

In conclusione il vampiro di Polidori sancisce l'inizio di una nuova figura letteraria poiché sposta il mostruoso dal piano puramente folkloristico a quello

psicologico e sociale. Attraverso la figura di Lord Ruthven, il vampiro smette di essere un orrore remoto per diventare una metafora della modernità, incarnando le ansie di un'epoca la cui società è divisa tra rigore morale superficiale e pulsioni distruttive nascoste. Egli è il simbolo della nobiltà parassitaria che consuma le nuove generazioni, della sessualità predatrice che insidia la virtù domestica e, soprattutto, dell'ipocrisia sociale che rende il male intoccabile finché indossa una maschera di fascino e prestigio. Con Polidori, il vampirismo cessa di essere una semplice maledizione del corpo e diventa una condanna dell'anima, lasciando in eredità un archetipo che continuerà a tormentare l'immaginario collettivo.

Sebbene Lord Ruthven avesse già trasformato il vampiro da mostro folkloristico a dandy aristocratico, è con Carmilla, racconto scritto da Le Fanu nel 1872 che avviene la rottura più profonda all'interno della letteratura moderna. Se Ruthven rappresentava un pericolo esterno, un predatore sociale che agiva con fredda spietatezza, la creatura di Le Fanu introduce una complicità emotiva e un'ambiguità psicologica fino ad allora inedite. Carmilla non si limita a cacciare la sua vittima; la corteggia, instaurando con lei un legame fatto di desideri proibiti e affinità elettive che scardinano la rigida morale vittoriana. In questo senso, Carmilla incarna le paure più profonde dell'Ottocento non solo come minaccia fisica, ma come agente di corruzione interna: essa rappresenta il timore che il "mostro" non sia un estraneo, ma un'amica capace di risvegliare pulsioni proibite e sovversive, destabilizzando l'ordine della famiglia e della purezza femminile dall'interno del focolare domestico. Carmilla, la vampira dell'omonimo racconto, non solo si differenzia dalla figura del vampiro costruita da Polidori in quanto mostro femminile, essa infatti è la prima vampira della letteratura, ma differisce da esso anche nel modo di approcciare le vittime e nelle metafore che rappresenta. Come afferma la studiosa Nina Auerbach:

Carmilla differs from Ruthven, Varney, and the rest in intensity rather than kind: as a woman, the vampiric friend releases a boundless capacity for intimacy. The Byronic vampire was a traveling companion; Carmilla comes home to share not only the domestic present, but lost mothers and dreams, weaving herself so tightly into Laura's perceptions that without a cumbersome parade of male authorities to stop her narrative, her story

would never end.<sup>6</sup>

Carmilla, perciò, si distingue per la sua capacità di instaurare un rapporto intimo con le sue vittime, piuttosto che quello che instaura invece un predatore cinico. Infatti se il vampiro di Polidori si cibava delle donne che consumava nel fisico ma instaura invece amicizia coi personaggi maschili, anche se di tipo opportunistico, Carmilla invece diventa amica della preda di cui si innamora, si ciba anche di altre donne ma riserva un trattamento di favore a quella con cui stringe un rapporto più intimo. Continua Auerbach: “Ruthven fed on women while draining his male friend by the intangible tie of an oath. Carmilla feeds only on women with a hunger inseparable from erotic sympathy, distinguishing among her prey only on the sterling British basis of class. She prays on peasant girls but falls in love with Laura.”<sup>7</sup>

Le metafore incarnate da Carmilla sono molteplici e aumentano ulteriormente i piani di lettura del racconto, rispetto a quelli previsti dal racconto di Polidori, rendendo la figura del vampiro ancora più complessa e manifestazione di ulteriori angosce presenti nella società borghese vittoriana, legate soprattutto alla femminilità e alla sessualità, ma non limitate a esse. Come già affermato in precedenza, Carmilla rappresenta una paura interna alla famiglia, il timore che un membro che ne fa parte ne sovverta le convenzioni, ma in realtà essa manifesta anche la paura dello straniero in quanto originaria della Stiria. Essa è dunque emblema di un male straniero, “orientale” che approda nell’Occidente entrando nella famiglia vittoriana come ospite e portando alla sua corruzione. Come afferma Tamar Heller nel suo saggio su *Carmilla*, la vampira rappresenta un elemento di corruzione che suscita timore negli uomini a causa anche delle sue origini stiriane, che possono portare al risveglio di ciò che in Occidente è invece represso.

Inoltre essa tramite la sua parentela con la protagonista rappresenta anche un male insito nella famiglia che si pensava di avere sconfitto e che invece torna a infrangere le sue regole, come per esempio la sessualità femminile sfrenata oppure l’attrazione per lo stesso sesso. Sempre Heller ritiene infatti che la famiglia vittoriana, sottoposta al rigido controllo dell’uomo, vieta alle donne la scoperta di sé e del proprio corpo da parte delle giovani donne poiché che potrebbe portare al loro risveglio sessuale, evento che dà

---

<sup>6</sup> Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, University of Chicago Press, 1995, p. 45.

<sup>7</sup> N. Auerbach, *Our Vampires*, p. 41.

indipendenza alla donna in quanto la svincola dall'autorità paterna. Le giovani donne dell'ambiente domestico infatti secondo l'ideologia vittoriana dovevano essere innocenti e ignoranti in materia sessuale, perciò la conoscenza della sessualità femminile diventa problematica. Questo tipo di conoscenza infatti era pericolosa e proibita alle donne perché poteva aiutarle a diventare più autonome, in un'epoca in cui gli uomini temono il tentativo delle donne di divenire più indipendenti nella società e giungere a far parte del sistema politico, che ha come punto di partenza l'indipendenza all'interno della famiglia. La crescita molto rapida del femminismo a cui si assiste in epoca vittoriana era rappresentata da molti artisti tramite immagini di donne omicide che mordono e lacerano le loro vittime, influenzando sicuramente la scrittura di *Carmilla*, in cui la vampira incarna la donna indipendente che con violenza si libera della tutela dell'uomo tramite l'atto di divorare.

In *Carmilla* l'indipendenza comincia attraverso la conoscenza della sessualità che passa da una donna all'altra come una malattia della mente contagiosa, Carmilla è una donna isterica con forti appetiti sessuali che conosce il sesso e contagia Laura, la protagonista, creandone un'altra: "In *Carmilla*, sexual knowledge is an important aspect of the story of hysterical contagion whereby one hysterical girl infects, and creates, another"<sup>8</sup>. Carmilla viene paragonata da Heller a una donna isterica in quanto metafora anche di essa e del timore che la sua esistenza suscitava. Nell'immaginario vittoriano, infatti, la figura della donna isterica rappresentava il collasso del decoro e della razionalità, ma il timore che essa suscitava era radicato soprattutto nel mancato controllo dei suoi appetiti sessuali. La medicina del tempo, infatti, patologizzava qualsiasi manifestazione di desiderio femminile che esulasse dalla passività riproduttiva, riscontrando nell'eccitazione e nell'insoddisfazione le radici di una patologia destabilizzante. Questa tipologia di donna, perciò, era temuta perché la sua "follia" era interpretata come una forma di ribellione biologica nei confronti dei confini domestici: una donna che cercava attivamente il piacere o che manifestava impulsi sessuali autonomi minacciava di sovvertire l'istituzione della famiglia e, di conseguenza, l'intera struttura sociale.

La figura del vampiro, in questo contesto, diventa la metafora perfetta dell'isterica "ipersessuata": una creatura che agisce secondo desideri egoistici e predatori,

---

<sup>8</sup> Tamar Heller, *The Vampire in the House: Hysteria, Female Sexuality, and Female Knowledge in Le Fanu's Carmilla*, Routledge, 1996, p. 79.

trasformando la vitalità repressa in una forza distruttiva che contagia e corrompe la purezza delle giovani fanciulle. La donna isterica dunque era legata ad un forte desiderio così come anche la figura del vampiro che ne diventa metafora: “both the female hysteric and the female vampire embody a relation to desire that nineteenth-century culture finds highly problematic.”<sup>9</sup>. Il desiderio e l’appetito, anche sessuale, sono i sintomi dunque sia della donna isterica che della donna vampiro la cui voracità, nascosta sotto un’apparenza docile, spaventa l’uomo. L’ansia maschile che perciò si crea in quest’epoca riguarda la fame di potere e di indipendenza e il pericolo dell’affermazione della donna che comincia a manifestarsi in essa con la conoscenza della propria sessualità e lo sfogo dei propri appetiti sessuali.

Il personaggio stesso di Carmilla viene introdotto tramite un’analisi medica del suo stato di salute fisica e mentale. Carmilla dunque è oggetto di studio e metaforicamente rappresenta gli studi dell’epoca sulla sessualità e sull’isteria femminile. Come metafora della donna isterica però rappresenta diversi tipi di isteria, non solamente quella dovuta alla repressione sessuale, ma come afferma Tamar Heller nel suo saggio, anche la donna affetta da disturbi alimentari che alterna periodi di fame, causati dal rifiuto di mangiare, a periodi di ninfomania, inoltre è un’ottima attrice che mente costantemente, infatti il nome con cui si presenta alla protagonista e alla sua famiglia è falso e costruito sull’anagramma del suo nome originale, tratto sempre tipico delle persone affette da disturbi alimentari o da isteria secondo i dottori dell’epoca. Per i medici dell’epoca vittoriana, infatti, i disturbi alimentari sono sempre parte dei disturbi isterici legati alla repressione sessuale e mai separati da essi. Disturbi quindi legati alla sessualità senza controllo morale, che la vampira incarna.

Carmilla dunque rappresenta le differenti tipologie di donna isterica che si nascondono nelle famiglie minando la modestia femminile nelle donne, dimostrando che anche le donne più atte a seguire le regole di comportamento possono essere corrotte da desideri sessuali devianti. Sempre secondo le riflessioni di Heller, Carmilla rappresenta anche la donna durante il ciclo mestruale, che può essere soggetta ad un risveglio sessuale, nella sua descrizione vengono infatti enfatizzate la carenza di energie e la mancanza di appetito tipiche delle donne con il ciclo, ma la vampira è anche sinonimo del menarca stesso che può sempre suscitare nelle donne un incontrollabile desiderio sessuale:

---

<sup>9</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, p. 78.

Since Victorian culture associated menstruation with the incursion of unruly desires, we can read Carmilla's advent in the story—the entry of the woman who drains blood—as symbolizing the menarche of the adolescent narrator. The carriage accident that deposits Carmilla on Laura's doorstep occurs on a night whose full moon, evoking the female menstrual cycle, also signifies an inevitable tide of female nervousness and hysteria<sup>10</sup>.

Dato che anche il ciclo mestruale era considerato legato al sorgere di desideri proibiti e di conseguenza veniva affiliato all'isteria, questo ci porta alla conclusione che la figura del vampiro sia espressione di essa.

L'isteria rappresentata da Carmilla però è presente come tratto anche nelle tre donne, che all'inizio del racconto di Le Fanu, l'accompagnano fino al castello di Laura, come evidenzia Heller infatti esse non solo svolgono la funzione di enfatizzare le origini orientali della vampira, ma assumono un atteggiamento misterioso e isterico che anche Carmilla assume in un altro momento all'interno del testo. Carmilla infatti durante una passeggiata con Laura incappa in un corteo funebre tenuto per una delle ragazze di campagna morte in seguito a una misteriosa malattia, in realtà è stata la vampira a causare il suo decesso, e sentendo cantare un inno si altera improvvisamente. Il canto religioso infatti le suscita una reazione avversa, che enfatizza la sua non appartenenza al mondo occidentale, creando uno dei tratti tipici del vampiro, ovvero l'avversione per la religione cristiana. Questa scena però per Heller è ambigua in quanto l'atteggiamento nervoso di Carmilla è riconducibile sia alla minaccia che all'orgasmo, la vampira dunque si oppone alla morale cristiana anche manifestando liberamente i suoi istinti sessuali invece di reprimerli, come stabilito dalle norme religiose. La religione cristiana infatti nella società vittoriana era un forte strumento di controllo morale e creava molta repressione, soprattutto della sessualità e nelle donne.

Carmilla si oppone alla morale religiosa anche in un altro passaggio del testo: quando discute col padre di Laura sull'epidemia che sta mietendo le giovani donne nella campagna circostante. In questo passaggio infatti il padre di Laura afferma che Dio in quanto creatore dell'uomo controlla la sua condizione e perciò in momenti di disperazione ci si può affidare solamente a lui, mentre Carmilla controbatte che tutto, uomo compreso,

---

<sup>10</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, pp. 82.

derivi dalla natura. Secondo questo ragionamento perciò anche la sessualità femminile e il desiderio sessuale per Carmilla sono naturali e non innaturali e perversi come invece la religione e la scienza maschile tendono a ritrarli. Durante questo confronto l'obiettivo di Carmilla è quello di far capire a Laura che la sessualità così come l'autoerotismo sono perfettamente naturali, essa infatti tenta di far arrivare il messaggio all'amica anche in altri momenti nel testo tramite dialoghi carichi di sensualità a cui Laura risponde sia con paura che con complicità. La vampira però rappresenta non solo la conoscenza e la libera sessualità, ma anche l'amore omosessuale che può sfociare tra donne alla scoperta della propria sessualità: "The decadent lesbian, represents an outmoded feudalism that must be destroyed because its nonprocreative nature threatens the bourgeois family"<sup>11</sup>.

Dunque nel testo di Carmilla la figura del vampiro rappresenta la decadenza aristocratica che si manifesta anche tramite l'omosessualità e in generale il liberismo sessuale che va sconfitta dalla borghesia per la sua ascesa, portando alla misoginia tipica dell'epoca, che guarda con sospetto l'amicizia tra donne. Il vampirismo diventa metafora sia del rapporto sessuale tra donne che della trasmissione di conoscenza sessuale come se fosse un morbo. I personaggi maschili, infatti, una volta scoperta l'esperienza di Laura in materia sessuale maturata grazie a Carmilla tentano di contrastarne la corrosione impedendole di giungere ad altre conoscenze, per questo motivo le nascondono la verità su Carmilla, non appena iniziano a sospettare del suo vampirismo non dicono nulla a Laura per impedire che si metta a investigare, questo simboleggia il tentativo degli uomini di riprendere il controllo della ragazza che si sta liberando da esso tramite la censura. Laura non deve infatti sapere fino a che punto la sua amica è libertina per non esserne influenzata.

Heller infatti sottolinea come nel finale del racconto l'uccisione della vampira può essere interpretata come la prevalenza della censura maschile sulla scomoda conoscenza femminile e la punizione della donna sessualmente libera. La sua esecuzione infatti ricorda non solo la castrazione femminile, ma anche la penetrazione e lo stupro, infine il taglio della sua testa simboleggia l'interruzione della diffusione di conoscenze proibite che non possono più essere divulgate ad altre donne corrompendole. Laura non può intervenire per fermare gli uomini ed è costretta a prendere le distanze da ciò che prova davvero, ciò viene infatti espresso dalla sua incapacità di descrivere a pieno le sue

---

<sup>11</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, p. 88.

emozioni, a causa della potenza della repressione maschile. Anche se nel racconto della sua versione dei fatti si rivolge ad un interlocutore femminile, lasciando intendere che l'esperienza l'ha comunque segnata, dunque l'intervento maschile non può arrestare definitivamente un male che continua a tornare e a tentare di diffondersi nelle generazioni future.

Le Fanu esprime col suo testo questi timori diventando sia manifestazione delle paure della borghesia ottocentesca che precursore della letteratura misogina e antifemminista dell'epoca, ispirando però la futura letteratura femminista: il che rende "Le Fanu' story a precursor of fin-de-siècle and early-twentieth-century antifeminist narratives."<sup>12</sup>. Nel testo di Le Fanu è importante però analizzare anche il personaggio di Laura, che appare come una vittima ambivalente: nonostante la sua iniziale ingenuità la consapevolezza della sua attrazione per Carmilla la trasforma gradualmente nella sua complice, rendendo il legame tra le due un gioco di specchi in cui le due figure diventano quasi indistinte, sembrano fondersi, portando Laura ad abbandonare il suo incarnare l'ideale della donna angelo del focolare, per incarnare invece anch'essa quello della donna vampiro che elude il controllo maschile sulla donna. Laura diventando lei stessa una futura vampira, come il testo lascia intendere, finisce per incarnare i timori dell'epoca vittoriana con il suo tentativo di sottrarsi al controllo e alla protezione maschile, in particolare quelli paterni.

Come osservato anche da Heller la lotta di potere tra uomo e donna emerge sin dal prologo del racconto in cui il dottor Hesselius, primo detective dell'occulto nella narrativa gotica, analizza la vicenda di Laura con approccio scientifico, inserendola nel suo studio sul vampirismo, trattando però la vicenda come il caso clinico di una paziente isterica, cercando di comprendere e inquadrare Carmilla per neutralizzare la minaccia che essa rappresenta riconducendo l'irrazionale femminile sotto il controllo medico e maschile. Egli rappresenta nella storia la figura dello psicoanalista che tenta di scoprire il mistero del vampirismo che si fa metafora della femminilità, effettivo oggetto di studio misterioso dell'epoca: "“this mysterious subject,” a resonant phrase since not just vampirism but femininity will be the “mysterious subject” male detectives try to decode”<sup>13</sup>. Solo dopo il prologo la narrazione della vicenda è effettuata direttamente da

---

<sup>12</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, p.79.

<sup>13</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, p. 80

Laura. La protagonista fin dall'inizio è una donna sola e isolata, caratteristiche che secondo gli studi dell'epoca possono rendere le donne più inclini a soffrire di isteria, soprattutto se represses. Essa è quindi già predisposta a essere infettata da Carmilla a causa dell'ambiente in cui vive, ma come evidenziato da Heller risulta predisposta alla corruzione anche a causa delle sue origini, la madre infatti è originaria della Stiria, quindi straniera, e imparenta la protagonista con i Karnstein una stirpe nota per la lussuria. Dunque la figura della vittima, prossima a diventare un nuovo vampiro, non rappresenta solo un terreno fertile per l'isteria ma anche per la presa di coscienza di sé e dei propri desideri o dell'omosessualità. Laura si rivela intrinsecamente predisposta al vampirismo anche quando viene accarezzata da Carmilla. Nel testo, infatti, le carezze di Carmilla sfumano i confini tra omoerotismo e autoerotismo, la vampira così non si limita a essere un agente di corruzione esterno, ma diventa anche la proiezione di un impulso già latente nella protagonista. Il vampirismo perciò smette di essere una minaccia subita per diventare una natura condivisa: Laura non è una vittima passiva, ma un soggetto già interiormente incline alla trasformazione che la porterà a sovvertire la propria identità. Questa predisposizione interna trasforma il legame tra le due in un processo di riconoscimento reciproco in cui Laura cessa di essere vittima per diventare una creatura che rappresenta il desiderio di cui Carmilla si fa specchio permettendo alla sua sessualità già deviante, rispetto ai canoni dell'epoca, di emergere e manifestarsi.

Anche le predazioni notturne che Laura subisce da parte della vampira le causano sintomi simili a quelli che gli psichiatri dell'epoca riscontrano nei masturbatori rendendo sia la vampira che la vittima espressione del desiderio femminile: "An image in which vampire and victim are twin faces of an all-consuming feminine desire"<sup>14</sup>. A causa di Carmilla, Laura scopre troppo presto informazioni sulla sessualità che non dovrebbe conoscere, e questo avviene come ritenuto da Heller, prima ancora che la vampira si insedi fisicamente a casa sua. Nella parte iniziale del racconto infatti Laura ricorda un incubo che ha avuto da bambina in cui incontra per la prima volta la vampira, che la spaventa in quanto non comprende l'accaduto, ma l'evento in realtà agita chi la circonda ancora di più in quanto espressione di istinti sessuali che emergono già nell'infanzia. In questo passo il potere di Carmilla di infiltrarsi nei sogni delle sue vittime prima di manifestarsi fisicamente a consumarle agisce come metafora della prima emersione degli

---

<sup>14</sup> T. Heller, *The Vampire in the House*, p. 83.

istinti sessuali. Se nell'infanzia questi impulsi appaiono come visioni confuse o presenze arcane, è nell'adolescenza che essi riemergono con una forza dirompente e una nuova intelligibilità. L'incubo infantile diventa dunque uno spazio di esplorazione per Laura che non più protetta dall'incoscienza del bambino inizia a comprendere la natura delle nuove sensazioni. Quello che in precedenza era un timore vago perciò diventa un'attrazione consapevole portando la protagonista ad assecondare la predatrice piuttosto che respingerla.

Il vampiro, dunque, non invade la camera da letto, ma abita già il desiderio latente della giovane rendendo il sogno luogo dove la vittima riconosce e accetta la propria predisposizione alla trasgressione. Il sogno condiviso inoltre per le due donne diventa un momento intimo che ne amplifica l'amicizia, simboleggiando come la condivisione di esperienze sessuali premature sia il punto di partenza per la corruzione della donna verso l'omosessualità o la scoperta di sé che vengono incoraggiate dalla compagna, senza che gli uomini possano accorgersene e intervenire. La camera da letto e il sogno sono infatti gli unici luoghi che sfuggono al controllo morale maschile diventando l'unica zona in cui il desiderio sessuale può manifestarsi in libertà senza essere represso.

Laura, nel testo, in questi momenti di condivisione che vive con Carmilla in camera afferma però di non comprendere a pieno quello che stava accadendo, essa è infatti talmente repressa da non capire i riferimenti sessuali dell'amica ma è spinta da una curiosità morbosa a tentare di conoscere ciò che le è ignoto, rimanendo in linea con la tipica eroina del romanzo gotico pura e innocente. Tutto ciò, sostiene Heller, riflette la pressione delle giovani donne vittoriane costrette a nascondere la propria sessualità dall'uomo di casa per comportarsi secondo le regole morali. Il padre infatti ha il compito di tenere la figlia sotto controllo e impedirle di fare certe scoperte, come in ogni testo gotico dove la mancanza della madre riflette la paura dell'uomo di gestire la crescita delle figlie. Anche la mancanza della figura della madre è perciò importante nel testo in quanto esprime l'assenza di un modello positivo di donna adulta vittoriana che è dedicata alla maternità piuttosto che a seguire il desiderio sessuale e rende la protagonista più suscettibile alla perdizione, che può essere dunque ostacolata solo dagli uomini.

Se Laura e Carmilla a causa dell'assenza della madre sono propense a esplorare la sessualità, il personaggio di Bertha, l'amica di Laura che viene uccisa da Carmilla prima del suo come ospite di Laura, invece rappresenta la figura della giovane donna

totalmente ignorante del sesso che rimane tale, evitando di instaurare un rapporto di complicità con la vampira. Essa viene infatti contrapposta a Laura come figura positiva poiché più ignorante e meno curiosa, mentre Laura lascia intuire di sapere già qualcosa in merito al sesso e di voler continuare ad approfondire quell'ambito di conoscenza. Laura riesce infatti a superare la figura della tipica eroina gotica che rimane sempre passiva rispetto agli eventi e ignorante nei confronti del tema della sessualità comportandosi come una detective che si contrappone all'autorità maschile dei detective uomini i quali hanno la licenza di indagare qualsiasi ambito della conoscenza umana. La repressione nei confronti delle donne, esercitata dall'uomo vittoriano è analizzata anche da William Veeder il quale sostiene che l'esistenza delle passioni femminili era talmente temuta dagli uomini da essere negata per assumerne il controllo. Egli perciò sostiene che "*Carmilla* is ultimately a tale of repression. LeFanu wants us to explore the 'emotional scenes' which Laura's fears leave vague and dim. Beneath the dualisms of vampire-human and lesbian-heterosexual are levels which reveal civilization's discontents"<sup>15</sup>. Dunque anche questo studioso ritiene che la figura del vampiro manifesti le paure dell'epoca legate alla donna. A causa della repressione stessa sia la protagonista che la vampira, non possono mai esprimere chiaramente ciò a cui si riferiscono creando diversi piani di lettura, arrivando a raggiungere un pubblico più ampio che si può identificare in essi.

La figura di Laura è molto importante, in quanto rappresenta la conoscenza minacciata dalla repressione che tenta di svincolarsi da essa, poiché cerca di ottenere una maggior conoscenza di sé stessa. Se all'inizio della storia è una donna repressa che nega l'esistenza di alcuni parti di sé, col procedere della narrazione, Laura, diventa più consapevole del proprio essere e comincia dimostrarlo nelle manifestazioni affettuose. La sua tendenza a reprimersi però non deriva solamente dalla cultura repressiva dell'epoca, ma anche dall'isolamento che la costringe a relazionarsi solo con uomini che non solo non le consentono di essere sé stessa ma sono un gruppo separato da lei a cui non potrà mai appartenere. Laura però si distanzia volontariamente da essi mostrando sempre un atteggiamento sprezzante verso gli uomini e la loro autorità, in particolare verso quelli più vecchi di lei che assumono nei suoi confronti un atteggiamento paternalistico. Il suo comportamento è indice di reazioni avverse agli uomini soprattutto quando si oppongono

---

<sup>15</sup> William Veeder, "Carmilla: The Arts of Repression", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 22, num. 2, 1980, p. 198.

a Carmilla, creando una contrapposizione tra un gruppo di uomini e di donne pervade tutta la narrazione. Laura si contrappone infatti anche al padre evitando di rivelargli la malattia che la colpisce conoscendo la sua tendenza a ridere di ciò che le donne gli riferiscono piuttosto che a rifletterci seriamente.

La repressione femminile dunque deriva sia dalla solitudine dell'isolamento che dal rapporto con uomini che smentiscono le donne in virtù della loro conoscenza superiore, l'uomo dunque non diventa qualcuno con cui aprirsi ed esprimere i sentimenti ma qualcuno a cui rivolgersi solo quando si ha bisogno maggiore forza fisica: "Laura reveals an attitude toward men which has its roots in remotest antiquity and its proponents among Victorian feminists the belief that males are functionaries whose physical strength is useful to women"<sup>16</sup>. Il testo esibisce anche come il padre di Laura non solo sia inutile nella ricerca di Carmilla, quando essa scompare un mattino, ma anche come le sue deduzioni rivolte a giustificare la scomparsa, ovvero il fatto che Carmilla soffra di sonnambulismo e sia allontanata dalla sua stanza per questo motivo, siano ridicole. Il padre di Laura viene costantemente sminuito dalla figlia nel testo in quanto incarna il retaggio decadente della cortesia maschile nobiliare, esponendo i pericoli di questo atteggiamento che espongono le famiglie per bene a diversi rischi. La sua galanteria infatti lo porta ad accogliere in casa una sconosciuta e a non farsi alcuna domanda sulle sue origini o sulla stranezza dell'incidente che ha subito, il quale risulta invece palesemente una farsa a chi non deve seguire tali convenzioni.

Allo stesso modo anche il generale Spielsdorf cede al fascino sessuale della madre di Carmilla e alle leggi della cavalleria che promuovono la mascolinità tramite il soccorso della damigella in pericolo, esponendo in realtà gli uomini alla pericolosità dell'indipendenza femminile e di tutto ciò che è legato a essa. Nel testo perciò la debolezza maschile dovuta alle regole stesse che la società impone agli uomini viene continuamente contrapposta alla forza nascosta nelle donne che esse devono nascondere e che possono mostrare solo tra di loro. Il racconto inoltre confronta la conoscenza maschile, di tipo scientifico, supportata dalla società, con quella femminile, di tipo naturale, e perseguitata perché considerata innaturale dalla società. Le figure maschili dunque nel testo sono repressive perché stanno lottando per mantenere invariato il proprio stato di superiorità, mentre le figure femminili trovano la liberazione da esse solo tramite

---

<sup>16</sup> W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, p. 203.

la trasgressione incarnata dal vampirismo: “The male agent is only an onlooker, cut off from his manly sword, circumscribed by the vaginal crevice, impotent before the phallically swelling vampire”<sup>17</sup>. In questa lotta tra i sessi la religione si inserisce come strumento repressivo dell’uomo. Anche se affidarsi a essa non porta alla vittoria definitiva:

That God will provide what the righteous man lacks. The General’s double defeat raises ominous questions about whom God supports in the battles, about His intervention in human affairs, about His very existence. Certainly that supreme male institution, patriarchal religion, is implicated in Spielsdorf ‘s defeats[...]. The final “victory” of these figures, their killing of Carmilla, signals the continued hegemony of the male, but not any ultimate capitulation of the female.<sup>18</sup>

Alla fine del testo infatti Laura, dopo la morte di Carmilla, resta una donna repressa che continua a nascondere le sue passioni, facendo pensare che gli uomini abbiano ripreso il controllo su di lei, ma in realtà l’esperienza che ha vissuto l’ha segnata profondamente spingendola a raccontare la sua storia a un’interlocutrice. Essa è ancora una volta una figura ambivalente, uguale a sé stessa ma al tempo stesso diversa, perennemente divisa tra il desiderio e la sua repressione. Ma il testo ci fa intendere che essa è già morta quando il testo dovrebbe arrivare alla sua interlocutrice, e dato che non c’è una cura definitiva per il vampirismo, probabilmente è già diventata una vampira atta a corrompere giovani donne proprio come Carmilla, continuando a diffondere quelle conoscenze proibite che portano le donne a liberarsi dalle catene che vengono loro imposte dagli uomini e dalla società vittoriana.

### **1.3 Come *Dracula* modifica la rappresentazione letteraria del vampiro**

Nel romanzo pubblicato da Bram Stoker nel 1897 la figura del vampiro è fortemente innovativa sia nell’aspetto fisico, distaccandosi dalla tradizione precedente, che nel possesso di un numero elevato e più complesso di poteri, che nella quantità di metafore che esprime. Formando un mostro maggiormente definito destinato a forgiare i canoni per la rappresentazione della figura del vampiro nella letteratura successiva. Il conte

---

<sup>17</sup> W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, p. 205.

<sup>18</sup> W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, p. 205.

Dracula infatti, a parte all'inizio del romanzo quando ha un aspetto invece vecchio e repellente seppur carismatico, appare come un nobile affascinante e seducente, può muoversi alla luce del sole, ma i suoi poteri sono fortemente limitati da essa infatti egli caccia le sue prede durante la notte mentre preferisce riposarsi nella sua bara durante il giorno. Può controllare diverse creature, come i lupi e i topi e trasformarsi in un pipistrello o in un lupo, possiede inoltre una forza sovrumana e può arrampicarsi su qualsiasi parete strisciando sopra di essa, e può scomparire tramutandosi in una nube di polvere trasportata dai raggi lunari. I suoi poteri però sono più forti all'alba e al tramonto, anche se può usarli anche a mezzogiorno, mentre durante la giornata, quando è colpito dai raggi del sole rimane intrappolato nella forma che ha deciso di assumere. Teme l'aglio, i crocifissi, le ostie consacrate e non può attraversare l'acqua corrente, se non attraverso una nave, e può essere ucciso se pugnalato con paletti di legno, liberando tutte le sue vittime dal vampirismo.

Questa moltitudine di poteri e di debolezze lo differenzia dalla tradizione precedente, i poteri di Carmilla, per esempio, sono più limitati, essa infatti possiede una forza sovraumana, può trasformarsi in un'ombra e in un gatto nero, esercita un'attrazione ipnotica sulle sue vittime, può muoversi alla luce del sole sebbene durante il giorno sia apatica e malinconica e sia costretta a riposare nella sua tomba per alcune ore, inoltre le sue attività sono limitate ai dintorni del luogo della sua sepoltura, è vincolata al suo vero nome di cui può usare gli anagrammi per creare nuovi pseudonimi, inoltre è avversa agli inni cristiani e può essere uccisa tramite un rituale preciso che prevede la decapitazione, un paletto nel cuore e la cremazione dei resti, dopo la sua morte però le sue vittime rimangono condannate a trasformarsi in vampiri, sebbene solo dopo la loro morte.

Dracula, come osservato da Carroll L. Fry nel testo critico edito da M. L. Carter e W. Veeder ha molte caratteristiche in comune con l'antieroe gotico, come il fatto di abitare in un castello, il pallore che ne ricopre sempre il volto e lo sguardo magnetico, inoltre la sua malvagità consiste anche nel portare alla perdizione giovani donne pure e innocenti corrompendole. Sebbene queste caratteristiche lo facciano assomigliare al vampiro di Polidori, in realtà Dracula è una figura ben più complessa che a partire da queste caratteristiche evolve la rappresentazione letteraria del vampiro. Come osservato dallo studioso Groom, Bram Stoker, infatti, per la creazione del suo romanzo ha effettuato studi sulla vampirologia, sul territorio rumeno e la sua storia politica, sulla medicina e

sulla psicologia, oltre che sulla storia naturale, creando un romanzo che spiega razionalmente il vampiro fondendo scienza e folklore in un testo che è sia un dramma medico, che uno sulla scienza psicologica, che un racconto investigativo, che uno di viaggio che convergono in un finale organico. Romanzo in cui la figura del vampiro è riconducibile anche al criminale studiato e classificato da Lombroso, Stoker stesso ha infatti ammesso di essersi ispirato a Jack lo squartatore per creare un vampiro criminale le cui trame devono essere svelate dai personaggi.

L'innovazione nel romanzo di Stoker è presente anche nella sua tecnica narrativa: il testo è infatti costituito da un insieme di diari, lettere, taccuini da viaggio, registri, ricevute, conti, bollette, atti di proprietà, note e articoli di giornale. Questa struttura è funzionale alla creazione della suspense facendo vivere al lettore l'esperienza di un detective che deve ricostruire la verità attraverso i punti di vista dei vari personaggi. L'assenza di una voce narrante unica e centrale aumenta il realismo del romanzo e il senso di angoscia nel lettore filtrando l'orrore narrato attraverso esperienze multiple, limitate e frammentate, rendendo la minaccia rappresentata dal vampiro più tangibile ma al tempo stesso maggiormente inafferrabile. Groom inoltre evidenzia<sup>19</sup> come il romanzo è fortemente innovativo in quanto trasforma la figura del vampiro legandola a fantasie sessuali che vanno dal voyeurismo alla seduzione, dalla pedofilia allo stupro di gruppo al sadomasochismo. Rendendolo una figura ipersessualizzata, dando inizio a una nuova tradizione letteraria in cui il vampiro è utilizzato dagli autori successivi soprattutto come figura dalla forte carica sessuale, per trattare argomenti legati alla sessualità in modo sempre più esplicito.

La studiosa Signorotti invece sottolinea<sup>20</sup> le differenze tra il romanzo di Stoker e il racconto di Le Fanu per esaltare maggiormente la rottura nella raffigurazione del vampiro che avviene con *Dracula* rispetto alla sua precedente raffigurazione nella letteratura ottocentesca, oltre che a elencarne le somiglianze che dimostrano quanto *Carmilla* abbia influenzato la scrittura di *Dracula*. Il romanzo di Stoker è ispirato a *Carmilla* in quanto il personaggio di Lucy possiede alcune caratteristiche riprese da *Carmilla*, che suggeriscono una pericolosità latente ben prima della sua trasformazione definitiva in vampiro. Lucy infatti manifesta segni di deviazione sin dall'infanzia come il

---

<sup>19</sup> Per l'analisi di Groom vedere N. Groom, *The Vampire a New History*, Yale University Press, 2020, p. 184.

<sup>20</sup> Per l'analisi di Signorotti vedere E. Signorotti, *Repressing the Body*, pp. 620- 622.

sonnambulismo che la avvicina al vampirismo, che ricalcano il modo in cui Carmilla infetta Laura nei suoi primi anni di vita. La somiglianza più sovversiva tra Lucy e Carmilla è data dal fatto che entrambe le donne sfidano i ruoli di genere che vengono a loro imposti, Lucy lo fa con la sua sessualità sfrenata che si manifesta col desiderio di avere più partner sessuali. Inoltre entrambe le donne vengono punite nei testi per la loro ribellione nei confronti dei canoni della moralità vittoriana. La studiosa inoltre osserva come il desiderio di Lucy di sposare più uomini si manifesti durante la trasfusione di sangue effettuata dai personaggi maschili nel tentativo di curarla dal vampirismo e dalla sua depravazione ma la trasfusione sia anche un modo per punirla in quanto rappresenta anche uno stupro. Anche l'uccisione di Lucy ricorda uno stupro così come quella di Carmilla.

Il romanzo invece si differenzia da Carmilla in quanto il codice cavalleresco maschile non viene più sfruttato dalle donne evidenziando l'inefficienza e la debolezza degli uomini, ma tramite la figura di Mina la quale accetta con costante gratitudine le cure dei suoi protettori maschili, confermando l'idea che gli uomini sappiano cosa sia meglio per lei, la cavalleria maschile viene rappresentata come un valore nobile e desiderabile, volto a proteggere la donna da ogni forma di sgradevolezza. Mentre nel racconto di Le Fanu la cortesia maschile diventa una vulnerabilità che permette al mostruoso femminile di agire indisturbato, nell'opera di Stoker essa funge da scudo patriarcale, ristabilendo un ordine gerarchico in cui la sottomissione femminile è presentata come una forma di rassicurante sicurezza.

In *Dracula*, inoltre la figura di Mina funge da perno per il consolidamento del legame tra i protagonisti maschili, ribaltando definitivamente lo schema narrativo di *Carmilla*. Se nell'opera di Le Fanu il mostruoso femminile infatti isolava gli uomini e ne esponeva l'inefficacia, in quella di Stoker la mediazione della donna permette agli uomini di stabilire relazioni cordiali e durature che invertono la frammentazione e il senso di impotenza che caratterizzano le figure maschili nel precedente capolavoro della narrativa vampirica. Attraverso la protezione e la purificazione del corpo femminile, il gruppo di eroi trasforma la minaccia del vampiro in un'opportunità per cementare un'alleanza patriarcale solidale, che riporta le donne a tornare a ricoprire il ruolo assegnato loro dalla società. Stoker delinea dunque per Mina un desiderio che, lungi dall'essere trasgressivo, è interamente votato al sostegno del sistema patriarcale. Per cementare questa posizione

inoltre, l'autore elimina ogni altra figura femminile dal testo dopo la morte di Lucy, precludendo a Mina qualsiasi possibilità di intrattenere relazioni, omosessuali o omosociali, con altre donne, differenziando ulteriormente il suo romanzo dal racconto di *Le Fanu* in cui la ribellione femminile avviene proprio attraverso le relazioni omosociali tra donne.

Tornando al personaggio di Lucy un'innovazione unica di Stoker è quella di utilizzare l'aglio come deterrente per gli attacchi del vampiro, il cui odore è così intenso da coprire anche l'odore corporeo di Lucy che a causa della sua sessualità sfrenata è molto forte, collegando la figura del vampiro alla sessualità incontrollata. La figura del vampiro dunque in *Dracula* riprende la tradizione precedente innovandola, anche nelle metafore rappresentate da esso che associano il vampiro sempre al mostruoso e quindi al represso nella società vittoriana ma ampliandone la categoria, manifestando anche altri timori ottocenteschi, che come osservano diversi studiosi sono legati a diversi temi: dal soprannaturale, al colonialismo, alla donna e alla sua sessualità. Nel testo edito da William Hughes e Andrew Smith lo studioso Robert Mighall osserva come la critica che vede nel vampiro di *Dracula* una metafora sessuale sia soprattutto contemporanea e afferma che molto probabilmente la critica ottocentesca ha interpretato il vampiro maggiormente come metafora del criminale con anche perversioni di tipo sessuale. Il vampiro infatti rappresenta molto bene l'uomo malvagio, sadico che la scienza dell'epoca cercava di studiare e comprendere. Il compito degli studi e di medicina in epoca vittoriana era infatti anche quello di comprendere la malvagità umana e i comportamenti violenti considerati irrazionali per poterli correggere. Il criminale e il malvagio erano infatti persone considerate instabili mentalmente e malati da curare. Per lo studioso il vampiro moderno è infatti metafora delle disfunzioni psicosessuali dell'uomo e può essere studiato con rigore scientifico: "The phrase 'modern vampire' manages to suggest that vampires did (or do) exist, and that they are explicable according to what modern science *now knows* about psycho-sexual dysfunction."<sup>21</sup>.

Il vampiro come criminale malato di mente però non è rappresentato solo da *Dracula*, con il suo sadismo che compare per esempio quando intrappola Harker nel suo castello torturandolo psicologicamente, nel testo, ma anche dal personaggio di Renfield

---

<sup>21</sup> William Hughes, Andrew Smith, (a cura di), *Bram Stoker: History, Psychoanalysis and the Gothic*, Palgrave, 1998, p. 66.

il paziente zoofago rinchiuso nel manicomio e studiato dal dottor Seward: “Seward’s ‘zoophagous maniac’ – locked up in a modern asylum, subjected to modern classification and presented in the case-study format of Seward’s journal, could be the counterpart of so many of the ‘modern vampires’, sadists and lust-murderers found in Krafft-Ebing’s great ‘herbal’ of the perversions.”<sup>22</sup>. Il vampiro dunque diventa la manifestazione della paura suscitata da questi individui malati nella società vittoriana, la cui sessualità è strettamente legata alla patologia mentale. Nell’Ottocento infatti ciò che era malvagio, inspiegabile, strano, inconcepibile e spaventava viene patologizzato e sessualizzato per essere classificato. Lo studioso inoltre evidenzia come la figura del vampiro non sia necessariamente metafora di qualcos’altro, ma crei terrore semplicemente come essere soprannaturale.

Se la figura del vampiro è sessualizzata dalla critica è per studiarla e classificarla nel tentativo di comprenderla: “Victorian sexology insists that monsters and even “vampires” must be explained according to erotic criteria, suggesting that the sexual was actually less threatening (on the epistemological level) than the supernatural.”<sup>23</sup>. Il romanzo *Dracula* è stato infatti scritto in un periodo di forte interesse verso il soprannaturale, in cui si credeva effettivamente alla sua esistenza e si cercava di provarla o di smentirla tramite studi scientifici, perciò si può affermare che la figura del vampiro rappresenti anche la paura della reale esistenza di queste creature. A supportare questa tesi è il romanzo stesso in cui sia il personaggio di Harker che quello di Seward quando entrano a contatto con i vampiri li sessualizzano, riconducendoli a qualcosa di più studiato, conosciuto e controllabile come la sessualità, per tentare di contenere l’orrore che la loro esistenza provoca nei personaggi. Infatti i passaggi del testo in cui i vampiri appaiono e sono descritti sono sempre filtrati da Harker e Seward che riportano la propria esperienza in taccuini e diari da un punto di vista soggettivo e poco attendibile. I personaggi stessi infatti nel raccontare l’esperienza mostruosa, sottolineano sempre la propria incredulità, l’impossibilità di capire se ciò che hanno vissuto è reale o meno e la poca attendibilità dei loro scritti dovuta alla scarsa comprensione degli eventi e dall’agitazione a essa correlata. Essi infatti dubitano costantemente della propria sanità mentale. Come afferma Migall infatti ciò che terrorizza i personaggi del conte Dracula,

---

<sup>22</sup> W. Hughes S. Smith, *Bram Stoker*, p. 67.

<sup>23</sup> W. Hughes S. Smith, *Bram Stoker*, p. 64.

di Lucy e degli altri vampiri non è tanto la violazione della morale e delle norme di comportamento vittoriane, ma piuttosto la violazione delle leggi della fisica e i comportamenti che appaiono inspiegabili dalla scienza. Il romanzo infatti tramite il personaggio di Van Helsing cerca di dare una spiegazione all'inspiegabile e di renderlo perciò tangibile e reale, in tutto il suo orrore, per poterlo sconfiggere. Migall non nega la presenza di un sottotesto sessuale e il fatto che la sessualità sia repressa e che la sua emersione sia fonte di timore nella società vittoriana nel romanzo di Stoker ma ritiene che il terrore suscitato dalla figura del vampiro nell'Ottocento sia meno legato a essi e più alla semplice esistenza di un mostro. La critica novecentesca e successiva invece tende a esaltare la metafora della sessualità espressa dal vampiro come fonte di paura a causa del rifiuto di riconoscere le affinità con l'epoca e la mentalità vittoriana, senza il mito della repressione nella società vittoriana infatti i secoli successivi perdono la loro modernità a livello sociale rispetto all'Ottocento. Le critiche contemporanee infatti tendono a sottolineare la similitudine tra la sessualità libera del vampiro e quella della loro epoca invece che la repressione di essa, non ancora sconfitta del tutto.

Sempre nel testo edito da Hughes e Smith, la studiosa Marie Mulvey Roberts invece paragona<sup>24</sup> la figura del vampiro al ciclo mestruale indicandone le affinità per dimostrare come il vampiro diventi la sua metafora. Il menarca infatti in epoca vittoriana era ancora un forte tabù e le donne venivano spesso mortificate per la sua presenza, bisognava infatti proteggere gli uomini da esso e dall'orrore che provocava in essi. Sia le mestruazioni che il vampiro sono infatti considerati qualcosa di impuro che va condannato in quanto causa di corruzione e potenzialmente letale per l'uomo, soprattutto se copula con le donne che ne soffrono o con il mostro. Esisteva inoltre la credenza che le donne non dovessero essere esposte al sole perché rischiavano di essere ferite dai suoi raggi come il conte Dracula che si dissolve, dopo la sua esecuzione, trasformandosi in polvere sotto i raggi solari. Le donne perciò durante il ciclo mestruale si muovevano soprattutto di notte come un vampiro, inoltre durante la giornata dovevano stare in isolamento e non essere viste da nessuno come il vampiro che riposa nella sua bara. Sia il vampiro che la donna col ciclo sono considerati creature sospese tra la vita e la morte, il paradiso e la terra, e sono legate allo scorrere del sangue. Dracula è rappresentato inoltre come un uomo caratterizzato dal forte odore di sangue, così come le tre vampire che

---

<sup>24</sup> Per l'analisi di Mulvey vedere W. Hughes S. Smith, *Bram Stoker*, p. 78-92.

vivono nel castello con lui, odore che caratterizza anche la donna nel periodo del menarca.

Proprio come le mestruazioni i vampiri sono legati alla luna che gli fornisce poteri, inoltre l'attacco notturno del vampiro può essere interpretato come l'atto sessuale con una donna col menarca. Inoltre le mestruazioni sono simbolo sia di decadenza del corpo che di rinnovamento, come Lucy che durante la sua trasformazione in vampira appare sia deprivata della sua vitalità che energetica e rinvigorita a distanza di poche ore. Il personaggio di Mina invece dopo essere stata corrotta dal vampiro si ritiene impura proprio come una donna col ciclo ed è disposta ad accettare la sua morte come atto di purificazione, morte che veniva assegnata come sentenza alle donne che rompevano i tabù legati alle mestruazioni, che imponevano loro di stare lontane dagli uomini. Il vampirismo però può essere metafora anche dei disturbi legati al ciclo mestruale che in epoca vittoriana erano effettivamente studiati dai medici. Lo strano comportamento di Lucy causato dalla sua lenta trasformazione in vampira infatti ricorda quello di una donna isterica con disturbi legati al malfunzionamento del menarca. Che Lucy sia affetta da disturbi del ciclo è plausibile anche dal fatto che Van Helsing quando esamina il letto in cui è stata attaccata dal vampiro nota che non vi è traccia di sangue, come nei letti delle donne in cui il ciclo tarda ad arrivare o non è particolarmente emorragico, e dal fatto che la madre spalanca le finestre per purificare l'aria, si credeva infatti che l'aria stantia fosse malsana e influenzasse negativamente le donne col ciclo causando disturbi.

Secondo lo studio di Mulvey, inoltre *Dracula* riflette le ansie vittoriane sulla devianza femminile. La figura del vampiro viene accostata a quella della prostituta: entrambe percepite come minacce morali a causa di una sessualità sfrenata. Tale pericolo giustifica, nel romanzo, una violenza correttiva, incarnata dall'esecuzione dei vampiri, che simboleggia il controllo patriarcale e medico rappresentato da Van Helsing sul corpo della donna. Mulvey osserva infatti in un altro studio che in *Dracula* la sconfitta del vampiro sia una metafora degli interventi chirurgici sessuali utilizzati nell'Ottocento per "curare" le patologie femminili. Secondo la studiosa, la precisione medica di Stoker, evidente nelle descrizioni di trasfusioni e nella caratterizzazione dei medici nel romanzo, deriva dalla sua storia personale: nato in una famiglia di medici e segnato da una lunga infermità infantile, l'autore avrebbe trasposto nel testo la sua conoscenza delle pratiche di castrazione femminile come strumento di controllo della sessualità.

L'uccisione di Lucy, dunque, rappresenta la metafora della castrazione chirurgica,

pratica vittoriana utilizzata per curare l'isteria e l'autoerotismo, considerati allora cause di gravi patologie e ipersessualità. Van Helsing e il gruppo di uomini agiscono, infatti, come un team medico che interviene per eradicare il "male" e ricondurre la donna alla docilità e al puro ruolo procreativo. La diagnosi di vampirismo si allinea così alla scienza dell'epoca, inquadrando i sintomi di Lucy come deviazioni fisiche e morali. In quest'ottica, l'esecuzione del vampiro diventa l'unico strumento chirurgico capace di sopprimere un appetito sessuale femminile ritenuto pericoloso e fuori controllo.

Lucy, come anche le tre donne vampiro, rappresenta la negazione dell'istinto materno, poiché consumano i bambini anziché nutrirli, riflettendo il timore vittoriano per le patologie che minacciavano la procreazione. I violenti interventi per ucciderle simboleggiano la volontà sociale di correggere tali deviazioni, oscillando tra l'operazione chirurgica e una sorta di stupro correttivo. L'esecuzione compiuta dal fidanzato di Lucy suggerisce infatti che l'appetito sessuale femminile potesse essere placato solo attraverso una sottomissione brutale imposta dall'autorità maschile.

Lucy rappresenta così la donna che rifiuta il ruolo di "angelo del focolare", manifestando la propria ribellione ai canoni vittoriani tramite la poliandria e il rifiuto dell'istinto materno. Il vampiro incarna la donna che lotta per l'indipendenza e i diritti politici, ribellandosi al confinamento domestico e procreativo. La sua sconfitta è operata da una coalizione maschile che unisce autorità religiosa e competenza medica, strumenti utilizzati all'epoca per imporre il rispetto della morale vittoriana. L'eliminazione del mostruoso femminile rappresenta dunque il ripristino dell'ordine patriarcale contro ogni tentativo di emancipazione.

Secondo la studiosa però *Dracula* riflette anche la paura dell'avanzamento della modernità e delle tecniche mediche: l'episodio in cui Van Helsing istruisce il fidanzato di Lucy, Arthur Holmwood, su come aprire il corpo della sua amata ricorda infatti la parodia di un'operazione chirurgica condotta da un tirocinante sotto la supervisione di un illustre professore di medicina. Tornando alla figura del vampiro Mulvey afferma che esso possa raffigurare anche il malato di tubercolosi i cui sintomi erano molto simili. Lucy infatti mentre è colpita dagli attacchi notturni del conte Dracula che la stanno lentamente trasformando in vampiro manifesta sintomi simili agli affetti da tubercolosi, infatti la sua bocca insanguinata ricorda quella di un malato di tisi che tossisce sangue. La tubercolosi era infatti spesso descritta in epoca vittoriana come una malattia che entra nelle case,

invisibile, e succhia la vitalità dalle sue vittime come un vampiro. Dunque il vampiro può essere metafora della malattia stessa e della sua rapida diffusione. Ma può manifestare anche il timore suscitato dall'epilessia, Lucy infatti durante la sua esecuzione si contorce come una persona in preda a un attacco epilettico. L'epilessia era temuta in epoca vittoriana a causa della scarsa conoscenza del suo funzionamento e delle sue cause, a cui i medici non erano pervenuti nonostante le ricerche. Essa veniva infatti spesso associata alla follia e considerata una sua conseguenza.

Lo studioso Arata invece analizza come il romanzo di Stoker è fortemente connesso con la fine del diciannovesimo secolo, durante il quale l'Inghilterra stava andando in contro al suo declino come potenza mondiale, in quanto ne rivela le paure. L'Inghilterra infatti stava fronteggiando l'ascesa di altre potenze e cercando di mantenere il suo potere su colonie che continuavano ad espandersi senza sosta, mentre contrastava la decadenza morale della sua società. In questo contesto, come ritiene Arata Dracula esprime il timore del mondo civile di essere colonizzato da forze primitive, che sono nate sia fuori dai confini della civiltà che dentro di essa. "Fantasies of reverse colonization are particularly present in late-Victorian popular fiction [...]. The colonizer finds himself in the position of the colonized, the exploiter becomes exploited, the victimizer victimized."<sup>25</sup> La letteratura vittoriana però non si limita a esprimere paure ma diventa anche un modo per rispondere al senso di colpevolezza culturale che l'Inghilterra prova a causa delle sue pratiche imperialiste che vengono rispecchiate dai mostri letterari: "Brantlinger identifies a body of fiction he terms 'imperial Gothic' in which the conjunction of imperialist ideology, primitivism, and occultism produces narratives that are at once self-divided and deeply symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire."<sup>26</sup> Il vampiro infatti rappresenta sia l'altro che colonizza l'Inghilterra che l'Inghilterra che colonizza gli altri, rivelando al pubblico inglese la mostruosità delle proprie azioni.

Il romanzo di Stoker secondo Arata si può classificare sia come testo in cui il tema dell'invasione e della colonizzazione si inseriscono al suo interno pur non essendo centrali per lo sviluppo della trama, che come testo in cui forze arcaiche emergono irrompendo nella modernità, nel tentativo di conquistarla. Egli infatti evidenzia come

---

<sup>25</sup> S.D. Arata, "The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization", *Journal of Victorian Studies*, vol. 33, num. 4, 1990, p. 623.

<sup>26</sup> S.D. Arata, "The Occidental Tourist", p. 624.

diversi critici considerino *Dracula* un testo che manifesta sia la minaccia dei primitivi che cercano di colonizzare il mondo civilizzato che l'esistenza di uno strato oscuro e primitivo della società, tramite la penetrazione volontaria della Transilvania da parte degli emissari della potenza imperiale. La figura del vampiro infatti nel romanzo rappresenta le forze arcaiche che minacciano il progresso della scienza e della società inglese. Questo perché le aggressioni e le trasgressioni del conte sono collocate, nel contesto, fornito da innumerevoli racconti di viaggio, delle incursioni tardo vittoriane in Oriente. Il testo stesso infatti inizia come la cronaca di un viaggio.

*Dracula* perciò rappresenta un punto di rottura con la figura precedente del vampiro, non solo incarnando tramite essa i timori della fine del secolo, ma anche con la sua narrativa legata ai romanzi di viaggio. *Dracula* inoltre crea dei nuovi canoni che diventeranno tipici della figura del vampiro, come le origini transilvane dei vampiri, associandoli strettamente con il tema della conquista militare e della nascita e della caduta degli imperi, la Transilvania infatti è stata luogo di perpetue invasioni nel corso della storia. Stoker per la costruzione del suo vampiro si rifà alla figura di Vlad III l'impalatore un brutale guerriero medievale che eleva invece a raffinato stratega della colonizzazione inversa. Il vampiro dunque rappresenta l'incubo di un passato guerriero che non accetta la propria fine, ma che usa gli strumenti del progresso per assoggettare i popoli. In questo senso, il vampiro diventa il conquistatore supremo, la cui minaccia non risiede nella violenza bruta, ma nella capacità di infettare e reclamare il corpo politico di una nazione straniera. *Dracula* trasforma il vampirismo in una metafora del potere assoluto e feudale che tenta di infiltrarsi nella modernità democratica.

Il vampiro ha infatti una doppia natura quella del vampiro e del conquistatore, natura i cui due aspetti sono intrecciati saldamente: Lo status di vampiro è perciò legato anche a quello di invasore e conquistatore. Il conte *Dracula* come vampiro perciò si distacca dalla tradizione precedente in cui il vampiro rappresenta l'aristocratico decadente ed esteta con i suoi vizi sensuali, rappresentando invece un nobile guerriero la cui sessualità sfrenata fa sempre parte della conquista. La razza dei vampiri nel testo viene descritta come la più pericolosa tra quelle che popolano i Carpazi, questa eterogeneità razziale in realtà però riflette le violenze geopolitiche avvenute nell'area alla fine dell'Ottocento, riportate dalla stampa britannica che crea nell'immaginario inglese il ritratto di una zona caratterizzata da tumulti e dalla violenza razziale, che deve essere

temuta.

Stoker inoltre crea la connessione tra i vampiri e il declino degli imperi, il vampiro è infatti un mostro generato dalla caduta degli imperi, la cui apparizione segna l'intersezione di conflitti razziali e conflitti politici che portano alla caduta degli imperi, la presenza stessa del vampiro dunque presagisce la rovina dell'Inghilterra. Il conte non solo minaccia l'integrità della nazione ma anche quella dei suoi cittadini. Dracula infatti vampirizza il corpo colonizzandolo, ma invece di distruggerlo lo trasforma appropriandosene, trasformando i cittadini inglesi in altro, anche dal punto di vista razziale. Il vampirismo diventa perciò metafora del dominio della razza più forte su quella più debole, cosa che l'Inghilterra temeva di diventare. La capacità di Dracula di imporsi come rappresentante della razza più forte deriva però sia dalle sue origini soprannaturali che rumene, che lo rendono un uomo vigoroso, energetico e robusto a differenza di quelli inglesi che non vengono rappresentati così nella letteratura. Inoltre il vampiro si distingue dagli uomini inglesi per la sua salute e la sua fertilità superiori a quelle dei viventi, sottolineando il deterioramento della salute e della capacità riproduttiva degli uomini vittoriani. Il vampiro non solo ringiovanisce e si rinvigorisce man mano che consuma più prede ma sembra donare una salute rinnovata, almeno in apparenza, alle sue vittime, inoltre la sua vitalità è strettamente connessa alla sua virilità in quanto è in grado di generare nuovi vampiri. Mentre i personaggi maschili che potrebbero procreare o sono morti, o in punto di morte, come le figure paterne, oppure non sono sposati e quindi sono ben lontani dalla possibilità di procreare. Inoltre l'unico uomo sposato, Jonathan Harker, non può più toccare la moglie dopo che essa è stata corrotta dal vampiro ed è costretto ad aspettare la distruzione del mostro e il conseguente ritorno della purezza della moglie prima di poter diventare padre. La fecondità del vampiro perciò è temuta nel testo in quanto minaccia gli uomini britannici molto meno prolifici, diventando metafora della paura del calo demografico.

La capacità del vampiro di moltiplicarsi tramite le donne inglesi dunque incarna la paura che la nazione possa essere biologicamente sopraffatta da "razze guerriere" più virulente e prolifiche, capaci di colonizzare l'Inghilterra attraverso una riproduzione parassitaria che sovverte i valori della famiglia tradizionale e della moralità cristiana. Alla fine del testo i personaggi riescono a sconfiggere la paura distruggendo il mostro e dando lo stesso nome di uno dei personaggi maschili al primo figlio che nasce dalla coppia

sposata, rendendo tutti e cinque gli uomini suoi padri in senso figurato. Anche se la necessità di cinque uomini per ottenere un figlio può simboleggiare anche la difficoltà di mantenere il sangue inglese puro dalle contaminazioni razziali, dovuta al calo delle nascite. Come sostiene Arata, anche la trasfusione di sangue può raffigurare la volontà di impedire la contaminazione razziale, infatti a effettuare la trasfusione su Lucy, la prima vittima di Dracula che viene anche trasformata in vampiro da esso tramite l'infusione del sangue vampirico nel suo corpo, sono solo uomini col sangue adatto. Tra di essi inoltre vige una rigida gerarchia, infatti il primo a donarle il sangue è il suo futuro sposo Arthur Holmwood, l'unico nobile inglese del romanzo, possessore del sangue più puro, mentre solo successivamente nella donna viene trasfuso anche il sangue di un uomo borghese e di due stranieri. Le donne non vengono prese in considerazione per effettuare la trasfusione in quanto il vampiro espande la sua razza tramite esse, inoltre sia le donne che il vampiro nel testo vengono rappresentati come primitivi e voraci rispecchiando una forte minaccia all'egemonia del patriarcato inglese.

Il romanzo infatti riflette la concezione vittoriana che la sola funzione della donna sia quella di creare eredi per l'uomo tramite il matrimonio, perciò il desiderio e la sessualità femminile non correlata alla procreazione sono raffigurate come mostruose. La trasformazione in vampiro di Lucy dunque rappresenta il timore nei confronti della sessualità femminile che se non controllata tramite il matrimonio è dannosa per la famiglia inglese. Parallela al personaggio di Lucy è invece la figura di Mina la cui sessualità viene incanalata nel matrimonio, anche dopo la sua corruzione essa infatti adempie al suo ruolo di procreare col marito. Nel testo il compito della donna solamente legato a pratiche riproduttive e la lotta tra l'uomo inglese e il vampiro diventa anche una lotta per il possesso del corpo della donna, la cui colonizzazione biologica da parte di Dracula parodizza lo sfruttamento delle donne da parte degli occidentali. Questa parodia grottesca per Arata rappresenta però anche le colpe dell'imperialismo inglese, gli uomini inglesi hanno infatti agito come vampiri nei confronti dei territori colonizzati.

Stoker è infatti particolarmente sensibile al tema del colonialismo inglese date le sue origini irlandesi. In quanto irlandese emigrato in territorio inglese era ben consapevole di come gli irlandesi erano considerati selvaggi come tutti coloro che non erano inglesi e del timore dello scoppio di una rivolta irlandese. Stoker opera un geniale ribaltamento dei ruoli: se l'Impero Britannico giustificava il proprio dominio attraverso l'Orientalismo, lo

studio dell'altro ritenuto esotico, Dracula risponde con un "Occidentalismo" speculare. Egli mima l'ideologia occidentale e la riflette come un'arma di malafede, utilizzando le stesse strutture burocratiche e sociali dell'Inghilterra per infiltrarsi. La colonizzazione di Dracula trae origine da una preventiva appropriazione intellettuale della cultura britannica. Come intuisce Jonathan Harker, la profonda competenza del Conte su leggi, costumi e mentalità anglosassoni non è un segno di ammirazione, ma la base strategica per una colonizzazione predatoria. Il vampiro, perciò, non si limita a essere l'alieno barbaro che distrugge la civiltà, ma è anche il conquistatore colto che usa la conoscenza del codice britannico per trasformare la nazione ospite in un terreno di caccia.

A essere specchio del colonialismo inglese è anche il personaggio di Harker che si reca in Transilvania e registra gli avvenimenti nel suo taccuino da viaggio in emerge il suo atteggiamento orientalista, atteggiamento che Dracula riflette con l'occidentalismo. L'affinità tra i due personaggi è rafforzata da Stoker nel passaggio in cui il conte Dracula assume l'aspetto di Harker per andare a caccia nel paese vicino al suo castello, i cui abitanti non hanno difficoltà a credere che sia davvero stato il viaggiatore inglese a derubarli anche dei figli. L'orrore nella scena non sta nel fatto che Dracula possa impersonificare Harker, ma nel fatto che ci riesca alla perfezione spacciandosi per un vero inglese e esaltando l'atteggiamento colonialista inglese. Parte del terrore che Dracula riesce a causare nel romanzo è anche dovuto alla sua capacità di attraversare indisturbato le strade di Londra senza che nessuno lo riconosca come vampiro e come straniero, consentendogli di agire indisturbato seguendo il suo piano per impadronirsi della città. Il vampiro però non si limita a imitare le tecniche imperialiste inglesi, ma le supera diventando ancora più pericoloso.

La crescita di Dracula che non è limitata a una singola vita ma comprende un numero illimitato di generazioni, consentendogli di raggiungere un progresso che supera quello vittoriano, rappresenta in realtà non uno sviluppo individuale, ma quello delle popolazioni non inglesi. Alla fine del testo però i timori inglesi vengono placati con l'uccisione del mostro, avvenuta con strumenti inglesi che ristabiliscono la supremazia inglese sull'oriente e la morte di Quincey Morris, il personaggio americano. Quincey infatti simboleggia la minaccia che gli Stati Uniti rappresentano per l'Inghilterra. Egli è una minaccia per gli inglesi tanto quanto Dracula, anche se alla fine si allea con loro contro il mostro. Nel finale del romanzo è significativa anche la scelta di Harker e di Mina

di chiamare il figlio Quincey, figlio nato lo stesso giorno della morte del conte Dracula. Il nuovo nato infatti rappresenta come la razza inglese si sia fortificata assorbendo le caratteristiche più forti della Romania e dell'America tanto temute. Il bambino è stato infatti concepito dopo che Mina ha bevuto il sangue di Dracula, perciò possiede il suo sangue, insieme a quello inglese e allo spirito americano del deceduto Quincey. Il bambino perciò rappresenta la vittoria schiacciante dell'Inghilterra su entrambi i fronti che la minacciavano, evitando la sua caduta. Il padre Harker rappresenta l'uomo inglese che assiste alle violenze che la sua terra subisce nel suo declino, ma che alla fine risorge sconfiggendo tutte le minacce che la affliggono. In conclusione, il Dracula di Stoker segna una rottura definitiva con la tradizione del vampiro romantico, trasformando una figura aristocratica e malinconica in un'incarnazione dell'orrore atavico e della minaccia moderna nelle sue molteplici declinazioni.

## Capitolo 2. Vampirismo, sessualità e omosessualità

### 2.1 Vampirismo e sessualità in *Carmilla* e *Dracula*

Come già osservato in precedenza la figura del vampiro nella letteratura gotica vittoriana è espressione di tutto ciò che è diverso, incomprensibile e causa timore nella società e viene di conseguenza rimosso e represso da essa. Perciò la figura del vampiro è inevitabilmente legata al tema della sessualità, che nell'ottocento era repressa, diventando una potente e complessa metafora di essa. Il vampiro perciò si trasforma in un catalizzatore dei desideri proibiti che sfidano le norme sociali. L'attacco stesso del vampiro nei confronti delle sue vittime è intriso di carica erotica, simboleggia infatti un'unione intima, penetrativa e fluida che sostituisce l'atto sessuale esplicito. Esso infatti avviene di notte, in camera da letto, prevede lo scorrere e lo scambio di fluidi corporei e viene effettuato attraverso il morso indica la passione travolgente dell'atto. Il vampirismo però non è associato solo all'atto sessuale, per molti studiosi infatti esso è anche metafora della masturbazione, che avviene anch'essa durante le ore notturne, nella segretezza della camera da letto. Le vittime dell'attacco del vampiro, che stanno andando incontro alla loro mostruosa trasformazione infatti spesso hanno caratteristiche in comune con i masturbatori come l'attività notturna, le pupille dilatate, il languore durante il giorno.

Il vampiro inoltre incarna anche il timore della deviazione legata al desiderio sessuale sia omoerotico che non che minaccia la stabilità della famiglia vittoriana. La figura del vampiro infatti consente agli autori di rappresentare scene tra amanti, sia eterosessuali che non, che portano alla corruzione delle donne sia nubili che sposate in modo implicito, esplorando il tema dell'appetito sessuale senza andare incontro alla censura. Inoltre sempre attraverso la figura del vampiro la letteratura gotica può mostrare la pericolosità della sessualità femminile che rifiuta la passività domestica vittoriana.

Come già dimostrato in precedenza nel racconto di Le Fanu *Carmilla* il vampirismo e la sessualità si intrecciano in modo più esplicito rispetto agli altri testi, infatti nonostante non si parli mai di sessualità in modo diretto, il tema traspare in tutti i momenti in cui la vampira e la sua vittima sono sole, nei loro dialoghi, nei loro comportamenti e nei momenti in cui il vampirismo viene attuato. Il testo infatti è ricco di

momenti che alludono alla sessualità e dialoghi passionali sull'amore. Come già citato in precedenza la studiosa Heller afferma<sup>27</sup> che nel racconto le figure di Laura e Carmilla rappresentano la volontà delle donne di liberarsi dalla repressione sociale della sessualità femminile e lo fanno attraverso la conoscenza della sessualità che solo le donne possono diffondere. Carmilla è dunque la donna già libera dai vincoli sociali, considerata perciò isterica, che con la sua sessualità sfrenata e il suo rifiuto di sposarsi e procreare rappresenta la donna che lotta per i propri diritti invece di restare vincolata alla cura della casa e della prole, che può contaminare le altre donne con la sua conoscenza. La protagonista Laura invece rappresenta la donna repressa che deve essere liberata e che attraverso la scoperta di sé e delle sue tendenze sessuali, omoerotiche e omosessuali comincia a rompere le catene che la opprimono.

Come già precedentemente osservato infatti le carezze che vengono fatte a Laura dalla vampira rappresentano anche l'autoerotismo che porta Laura alla conoscenza del suo corpo e dei suoi desideri. La vampira inoltre simboleggia anche l'arrivo del menarca nelle giovani donne che secondo la mentalità vittoriana poteva corromperle facendo nascere in loro desideri sessuali illegittimi. La vampira perciò si manifesta come il male nascosto nella famiglia Karnstein che torna a tormentare la protagonista del racconto, il quale può essere perciò interpretato sia come l'omosessualità che come la masturbazione, entrambe attività che le giovani donne non devono intraprendere e di cui devono rimanere ignoranti secondo i canoni della società vittoriana. Le due donne perciò finiscono col sovvertire i canoni sociali, uno dei timori degli uomini dell'epoca che intervengono duramente per riprendere il controllo della situazione, uccidendo la vampira, con un'esecuzione che ricorda lo stupro di gruppo, uno dei metodi usati per far tornare le donne ribelli al loro posto e ricominciando a esercitare una forte repressione su Laura, impedendole di svincolarsi definitivamente dal controllo del padre e dunque dal ruolo che la società le impone di ricoprire.

Secondo invece lo studioso Veeder le figure di Laura e Carmilla rappresentano la donna vittoriana che non vuole arrendersi alla repressione ma è costretta a subirla a causa della mancanza di un'altra donna, l'assenza della figura della madre con cui confrontarsi infatti alimenta la repressione in Laura che non si accontenta dei surrogati offerti dalla servitù, motivo per cui si avvicina a Carmilla e si preoccupa per la sua scomparsa, il

---

<sup>27</sup> Per l'analisi di Heller si veda T. Heller, *The Vampire in the House*, p. 77-90.

timore più grande di Laura infatti è la solitudine. Inoltre la dialettica tra l'affinità elettiva per le donne e il rifiuto delle figure maschili riflette l'orientamento del desiderio di Laura, la cui audacia relazionale con Carmilla diviene sintomo palese di una liberazione interiore, segnando il progressivo sgretolamento della repressione sessuale in favore di una nuova consapevolezza passionale.

Però nello stretto rapporto che nasce tra le due mentre Laura ambisce a una conoscenza intellettuale ed epistemologica, Carmilla persegue una conoscenza carnale. Per neutralizzare la minaccia della fisicità, Laura tenta di sublimare il desiderio attraverso l'oggettivazione estetica, trasferendo la sua passione sul ritratto della contessa Mircalla; tuttavia, questa contemplazione "sicura" agisce da catalizzatore per le aggressioni notturne della vampira. Tali attacchi segnano il passaggio forzato verso una dimensione sessuale concreta, cui Laura risponde con una persistente ambivalenza, oscillando tra attrazione e resistenza difensiva. Laura per tentare di comprendere la nuova esperienza utilizza la ragione, avendo imparato da suo padre a razionalizzare gli eventi, ma nonostante il tentativo di emulare la logica paterna, la protagonista realizza l'impossibilità di un dialogo con il padre, la cui razionalità rischierebbe di soffocare o invalidare il suo vissuto. Questa razionalizzazione si rivela inoltre paradossalmente dannosa, poiché acuisce la scissione tra la realtà dei fatti e la percezione soggettiva di Laura: il suo desiderio di verità si scontra con una profonda repressione psicologica, che la spinge a intuire la natura degli eventi pur continuando a negarli a se stessa per preservare la propria integrità psichica. Come afferma Veeder la protagonista è perennemente divisa:

She is desperately seeking a stereotypic relation to account for what she must otherwise acknowledge at face value the attempt of one woman to seduce another. Laura fulfills Arnold's definition of a Victorian. She is caught between worlds, one dead and the other powerless to be born. Physically she is an Anglo-Austrian girl who cannot escape desolated Styria and reach a new life in England. Psychologically she is caught between moribund men and an incomplete union with Carmilla. She remains her father's rationalizing daughter, yet uses his habits of mind to protect Carmilla from him <sup>28</sup>

Veeder analizza<sup>29</sup> anche come nel dialogo sulla natura che avviene tra il padre di Laura e

---

<sup>28</sup> W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, pp. 210.

<sup>29</sup> Per l'analisi di Veeder si veda W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, p. 215-216.

Carmilla il riferimento che la vampira fa all'evoluzione del bruco in farfalla in realtà indichi gli stadi evolutivi della donna che da bambina ad adolescente deve diventare adulta, perciò madre e in seguito strega. Sia lei che Laura sono al primo stadio, ma a due fasi diverse di esso, sono perciò compagne naturali ma Carmilla in quanto già dentro alla crisalide ha già aspetti materni. Essa vuole però sia liberarsi di sua madre che superare quello stadio per giungere a quello finale: la farfalla, ovvero la strega. Però Carmilla si trova ancora in una fase di passaggio che la divide in due, essa è infatti sia una vampira con atteggiamenti infantili che un mostro con atteggiamenti materni nei confronti della sua vittima. La vampira è dunque sia figlia che madre della sua preda a simboleggiare come la sessualità dell'adulto sia inseparabile dalla sua infanzia. Carmilla perciò può raggiungere l'ultimo stadio solo se anche Laura progredisce smettendo di oscillare tra diverse fasi e diventa una partner adulta con raggiungere la completezza dal punto di vista sessuale, se entrambe restano in parte adulte e in parte bambine nei confronti del sesso e della sessualità, nessuna delle sue potrà raggiungere la completezza del proprio essere che rimane vulnerabile. Carmilla fallisce nel suo tentativo di trasformare Laura per farle raggiungere la completezza. L'impossibilità di raggiungere la completezza da sola isola e rende Carmilla vulnerabile, portando alla sua morte tramite la repressione maschile della sessualità necessaria a maturare. Laura però anche se nuovamente repressa proprio quando sta per raggiungere la liberazione possiede ancora la possibilità di svincolarsi dall'oppressione impostale tramite la comprensione di ciò che le è accaduto, anche se l'esperto di vampiri, il barone Vorderburg cerca di impedirglielo razionalizzando gli eventi.

Laura però non è in grado di affrontare l'esperienza vissuta senza filtri, sa che Carmilla è stata per lei l'amante di cui aveva bisogno ma solo tramite la consapevolezza di quanto ciò fosse moralmente sbagliato e andasse punito. Alla fine del testo Laura continua ad essere una figura ambivalente: è rimasta la stessa in quanto la sua simpatia per le donne e antipatia per gli uomini non è cambiata, e continua a nascondere le sue passioni agli altri, al tempo stesso l'esperienza l'ha segnata spingendola a raccontare la sua storia a un'interlocutrice. Il suo fallimento nell'unione con Carmilla la spinge a cercare un legame con un'altra donna che non può instaurare in quanto una relazione epistemologica non può sostituire quella fisica con una persona. La protagonista dunque alla fine del testo resta una donna vittoriana repressa e perciò divisa a metà.

Il romanzo di Stoker *Dracula* invece affronta il tema della sessualità trasformando il vampiro in un corruttore maschile che risveglia la sessualità femminile repressa. I personaggi di Lucy e Mina però nel romanzo formano una dicotomia, una infatti rappresenta la donna promiscua, che cede al desiderio sessuale e perciò si trasforma e viene punita perdendo la vita, mentre l'altra raffigura la moglie per bene che anche se viene corrotta lotta non per la propria indipendenza ma per riappropriarsi del proprio ruolo di "angelo del focolare" fedele al marito. La figura di Lucy nel romanzo viene rappresentata sia come la donna isterica, con un forte appetito sessuale, che la masturbatrice cronica, gli attacchi del conte infatti la colgono di notte, lasciandola languida. Proprio come Lucy, anche le tre donne vampiro del testo rappresentano le donne isteriche e le masturbatrici, queste patologie infatti in epoca vittoriana venivano considerate compromettenti per la capacità di procreare della donna, esse infatti sono rappresentate come mostri che utilizzano un bambino come nutrimento per sé stesse quando invece dovrebbero essere loro a nutrirlo, così come anche Lucy che dopo la sua trasformazione rapisce i bambini.

La vampira però è anche metafora anche della donna con una sessualità insaziabile che prosciuga la forza vitale dell'uomo, che non deve farsi condurre da essa a una copulazione con obiettivi diversi dalla procreazione. L'ansia che una sessualità femminile sfrenata possa prosciugare l'uomo della sua vitalità trova infatti la sua massima espressione nella bocca voluttuosa di Lucy, metafora della vagina affamata che si placa solo col seme maschile. Tale simbologia sessuale permea la scena della morte di Lucy: prima che il suo corpo venga finalmente calmato e purificato dopo essere stato trafitto dal plettro dal fidanzato, Stoker evoca l'immagine dell'eiaculazione attraverso il personaggio di Van Helsing. Il professore, infatti, inclina la sua candela in modo che la candela crei chiazze bianche che si congelano a contatto con la lastra di metallo della bara, metafora dello sperma, suggerendo un atto di sottomissione all'uomo e restaurazione della purezza sulla donna predatrice. Bisogna osservare che l'uccisione della vampira ricorda anche uno stupro e la soddisfazione dell'appetito sessuale della donna, a uccidere la creatura infatti è il fidanzato di Lucy. Dunque le soluzioni alla fame sessuale delle donne erano anche lo stupro e la soddisfazione seppur limitata, altrimenti diventa dannosa per l'uomo, degli istinti sessuali.

Lucy però con la sua sessualità sfrenata, la sua tendenza alla poliandria nel

desiderare tre uomini diversi e la sua inadeguatezza come madre, espressa dal fatto che volta divenuta vampira beve il sangue dei bambini, rappresenta anche la donna che non vuole sottostare ai canoni vittoriani e invece di diventare un angelo del focolare si ribella. Il vampiro dunque è anche immagine della donna che lotta per i suoi diritti, per maggiore indipendenza e per ottenere importanza politica invece di vivere confinata in casa a procreare. La sconfitta del mostruoso femminile, in tutte le sue declinazioni, viene perciò effettuata attraverso una coalizione maschile che fonde autorità religiosa e competenza medica, in quanto sia la medicina che la religione all'epoca erano strumenti di uso maschile che servivano a mantenere il rispetto della morale vittoriana.

L'unica soluzione per fermare l'appetito sessuale delle donne diventa dunque l'operazione chirurgica che ne eradica il male come l'esecuzione del vampiro. Gli interventi chirurgici perciò riflettono il desiderio della società del tempo di correggere ogni deviazione dal ruolo materno tradizionale. Questa pratica era infatti effettuata in epoca vittoriana per la correzione del comportamento morale in caso di masturbazione, l'autoerotismo era fortemente condannato, anche perché si pensava che potesse portare allo sviluppo di malattie o ipersessualità nella donna. L'obiettivo era quello di rendere le donne più docili e riportarle a seguire i canoni di moralità secondo i quali il compito della donna era legato solamente alla procreazione e la sessualità era deviante. La diagnosi di vampirismo che Van Helsing effettua su Lucy, che presenta i sintomi dell'isteria, è in linea con la nosologia di malattie, deformità e malfunzionamenti corporei dell'epoca vittoriana. Dunque l'uccisione di Lucy, ormai trasformata in un vampiro può essere interpretata anche come metafora della castrazione di una donna isterica da parte di un chirurgo e del suo team, infatti nella scena a perpetuare la soppressione della vampira sono il dottor Van Helsing e gli altri personaggi maschili.

La studiosa Mulvey osserva<sup>30</sup> infatti come il timore causato dalla sessualità femminile venisse placato tramite operazioni chirurgiche. Secondo la studiosa, dato che nell'Ottocento esisteva la pratica di effettuare operazioni chirurgiche sessuali, la figura del vampiro nel romanzo di Stoker *Dracula* rappresenta la patologia femminile che per essere eradicata necessita di un intervento chirurgico. Mulvey ritiene che Stoker avesse una buona conoscenza medica che deriva dal fatto che la sua fosse una famiglia di medici

---

<sup>30</sup> Per l'analisi di Mulvey si veda M. Mulvey Roberts, *Dangerous Bodies: Historicising the Gothic Corporeal*, Manchester University Press, 2016, p. 92-121.

e dalla malattia che lo ha costretto per molto tempo a letto da bambino, spingendolo a interessarsi alla medicina da adulto. La sua conoscenza medica è visibile nel romanzo nelle descrizioni delle trasfusioni di sangue e nei personaggi che conoscono la scienza medica. Per questi motivi la studiosa afferma che Stoker poteva benissimo conoscere l'esistenza di pratiche di castrazione femminile e crearne una metafora nel suo romanzo.

Mulvey inoltre in un altro studio<sup>31</sup> su *Dracula* associa la figura del vampiro anche a quella della prostituta considerata la causa della corruzione morale della società e temuta per questo. Le prostitute, come i vampiri, infatti sono considerata dalla società vittoriana esseri devianti e pericolosi soprattutto per la loro sessualità sfrenata e dovevano essere corrette nel comportamento anche tramite lo stupro, a cui Stoker fa riferimento quando descrive il modo in cui i vampiri vengono giustiziati, e l'uccisione. *Dracula* perciò riflette timori dell'epoca vittoriana legati alla donna, al suo corpo e in parte anche alla sua sessualità che possono essere placati solo dall'intervento dei dottori come Van Helsing.

Bisogna però ricordare che la figura del vampiro in *Dracula* è stata profondamente riletta come una potente metafora delle pulsioni sessuali represses a partire dalla critica contemporanea. Come evidenziato da Robert Mighall<sup>32</sup> nel volume curato da William Hughes e Andrew Smith, questa enfasi sulla sessualità è un fenomeno prevalentemente recente, risalente infatti alla critica novecentesca del romanzo. Perciò a differenza del racconto *Carmilla* in cui il sottotesto sulla sessualità è più esplicito essa non viene completamente condannata nel finale piuttosto ambiguo, in *Dracula* è maggiormente celato e legato ad una sua aspra condanna.

## **2.2 Vampirismo e omosessualità in *Carmilla* e *Dracula***

Come osservato da Weinstock<sup>33</sup> il mostro nella letteratura gotica ha sempre rappresentato ciò che è diverso, ciò che non rientra nei canoni della società. Perciò può anche rappresentare l'omosessualità. Nell'Ottocento non esisteva ancora la parola omosessualità e il desiderio per le persone dello stesso sesso non era riconosciuto come una possibile forma di sessualità umana, ma veniva invece considerato una preferenza per una gamma specifica di comportamenti sessuali e non come un'identità completa. Il

---

<sup>31</sup> Per l'analisi di Mulvey si veda W. Hughes S. Smith, *Bram Stoker: History, Psychoanalysis and the Gothic*, Palgrave, 1998, p. 89-90.

<sup>32</sup> Per l'analisi di Mighall si vedano W. Hughes S. Smith, *Bram Stoker* p. 74-75.

<sup>33</sup> Per l'analisi di Weinstock si veda J.A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, p. 233-236.

comportamento omosessuale era infatti spesso associato ai membri della decadente classe aristocratica che si concedevano a qualsiasi forma di piacere. Il termine omosessualità è infatti stato coniato solamente verso la fine del secolo durante la rinascita della narrativa gotica in Inghilterra, che cominciò ad avere stretti legami con esso. Infatti molti degli scrittori della prima ondata di romanzi gotici potrebbero benissimo essere considerati omosessuali secondo l'accezione odierna del termine. La letteratura gotica ha perciò dato vita al decadente mostro queer, triste e malinconico, proprio come i tragici eroi romantici da cui discende. Per quanto riguarda la figura del vampiro alcuni studiosi affermano che sia sia legata all'omosessualità già a partire dal racconto di Polidori in cui il vampiro Lord Ruthven, ispirato a Lord Byron, non raffigura solo il suo libertinaggio ma anche le sue tendenze bisessuali.

Invece in *Carmilla* l'omosessualità femminile implicita nel testo rappresenta una minaccia nei confronti dell'autorità maschile, minaccia effettivamente sentita all'epoca e politicizzata, molti testi infatti criticano negativamente l'amicizia femminile che dà la possibilità alle donne di tentare di controllare la femminilità e i desideri della donna prima sottoposti all'autorità maschile di padri, medici e preti: "Both the body of the lesbian and the mind of the victim she brainwashes are the site of a battle over who gets to define, and hence to control, femininity and its desires: women or the fathers, priests, and doctors who are the story' male "knowers"<sup>34</sup>. Il personaggio di Laura però non riesce a immaginare a pieno l'esistenza dell'amore omosessuale, ma risulta responsiva nei confronti delle avance della vampira cosa che la spaventa e la disgusta e la libera dal controllo maschile che invece conosce i pericoli dell'amicizia femminile che può sfociare in omosessualità minacciando la famiglia con una relazione non atta a procreare.

Come osserva Veeder<sup>35</sup>, Laura infatti col procedere della narrazione accetta sempre di più le avance di Carmilla, arrivando addirittura ad assumere nei suoi confronti un atteggiamento convenzionalmente maschile quando le fa appoggiare la testa sulla sua spalla richiamando l'intimità tipica della coppia di amanti, creando l'inversione dei ruoli tradizionali che la società vittoriana teme. Come afferma anche la studiosa Leal<sup>36</sup>, l'ambiguità del legame tra le due protagoniste non si limita a una vaga affinità elettiva,

---

<sup>34</sup> T. Heller, *The Vampire in The House*, p. 79.

<sup>35</sup> Per l'analisi di Veeder si veda W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, p. 207.

<sup>36</sup> Per l'analisi di Leal si vedano A. Leal, *Unnameable Desires in Le Fanu's Carmilla*, Names, 2007, p. 47-49.

ma assume i tratti di un'eroticità dirompente che sfida le convenzioni dell'epoca. Questa forma di amore, definita dall'autore come "crudele" e "estranea", si manifesta non solo attraverso il linguaggio, ma anche tramite una precisa prossemica dei corpi. Le Fanu utilizza dunque la figura del vampiro per dar voce allo spettro terrificante dell'omosessualità: una creatura che si nutre del proprio stesso genere e della propria famiglia.

Osserva anche come per i lettori vittoriani, il nome di Carmilla sarebbe suonato allo stesso tempo familiare ed estraneo, proprio come l'omosessualità stessa, qualcosa che potevano quasi nominare, ma non definire con certezza. I suoi pseudonimi anagrammatici infatti riflettono la sua sessualità invertita: essa rappresenta una devianza sia onomatopeica che sessuale. Carmilla in questo modo rifiuta di essere fissata o definita dall'autorità maschile. Invece il tormento interiore che accompagna Laura durante la narrazione riflette la paura e il desiderio che provava veramente l'esperienza dell'attrazione verso lo stesso sesso in epoca vittoriana. Epoca in cui ammettere la propria omosessualità equivaleva alla condanna alla reclusione e fino a pochi decenni prima era punibile con la morte. Pertanto, la resistenza e lo smarrimento di Laura non sono semplici reazioni al soprannaturale, ma incarnano il terrore di un desiderio che la legge e la morale del tempo punivano con estrema severità.

La critica accademica appare tuttora divisa nel determinare se la figura di Carmilla rappresenti una sfida o, al contrario, una conferma della struttura di potere patrilineare e delle sue restrizioni sul desiderio femminile. Sebbene la protagonista si dimostri superiore a ogni uomo incontrato, la sua fine viene decretata da un gruppo di uomini la cui violenza appare sproporzionata: l'atto di trafiggerla, decapitarla e bruciarla assume i tratti di uno stupro rituale. Da un lato, la novella avrebbe potuto solleticare la curiosità del pubblico maschile dell'epoca attraverso la rappresentazione del desiderio saffico; dall'altro, la conclusione sembra rassicurarlo, restaurando apparentemente il sistema di potere eteronormativo all'interno del castello in Stiria. Tuttavia, è necessario considerare come Le Fanu non avrebbe potuto concludere l'opera in altro modo: in un'Inghilterra vittoriana dove l'omosessualità era punibile con la reclusione, la soppressione della vampira, rea di aver profanato l'autorità maschile, rappresentava l'unico epilogo narrativamente e socialmente accettabile.

Come afferma Signorotti<sup>37</sup> nell'opera di Le Fanu però le relazioni femminili non sono giudicate negativamente dagli uomini a causa dell'omofobia, ma a causa della minaccia verso i sistemi di parentela maschili che l'omosessualità rappresenta. Come accade in *Carmilla* infatti i legami femminili possono sovvertire e demolire le strutture patriarcali. Per contrastare tale minaccia, il corpo femminile è stato oggetto di una sistematica demonizzazione: al concetto di contagio fisico del sangue si è affiancata l'idea di un "contagio morale", associando il vampirismo alla "contaminazione" del lesbismo. Verso la fine dell'Ottocento, a causa di questo presunto legame tra donne e vampirismo, l'intimità femminile e l'omosessualità iniziarono a essere sovrapposte all'idea di un insalubre prosciugamento della vitalità, trasformando un legame affettivo in una patologia distruttiva. Un aspetto centrale della modernità di Le Fanu risiede nella sua rinuncia a un moralismo pesante e didascalico, lasciando aperta la possibilità che la relazione vampirica tra Laura e Carmilla sia, per entrambe, un'esperienza sessualmente liberatoria e profondamente desiderata. Significativamente, il mutamento ontologico che Laura attraversa nel corso della narrazione non viene mai revocato o invertito nel finale. Questo suggerisce che l'evoluzione dei suoi desideri e il distacco dalle norme convenzionali non siano letti dall'autore come una patologia, bensì come una trasformazione vitale e, per la protagonista stessa, autenticamente sana.

Le Fanu sviluppa un racconto incentrato su un desiderio femminile proibito ed esclusivo, capace di creare un fronte comune contro la tirannia maschile e di resistere all'istituzione del matrimonio. L'alleanza femminile tra Laura e Carmilla però non si limita a una contestazione dell'istituto matrimoniale, ma sfocia in un radicale rifiuto della maternità. Durante l'Ottocento era radicata la convinzione che la maternità fosse il dovere più alto di una donna, di conseguenza, una relazione trasgressiva come quella delle due protagoniste finisce per scardinare le leggi della procreazione, considerate necessarie per il mantenimento dell'ordine sociale. sottraendosi al circuito della riproduzione biologica, il legame tra Laura e Carmilla smette di essere una semplice questione privata e diventa una minaccia strutturale, poiché interrompe la continuità della stirpe e del patrimonio su cui si fondava la stabilità della società patriarcale del tempo. Al termine del racconto, infatti, Laura appare profondamente mutata dall'amore vampirico: non è più un mero oggetto passivo, ma è divenuta una donna in carne ed ossa, dotata di una propria

---

<sup>37</sup> Per l'analisi di Signorotti si vedano E. Signorotti, *"Repossessing the Body"*, p. 609-618.

soggettività e di un proprio desiderio. Lungi dal restituire la figlia al sistema di scambio del padre, la conclusione della narrazione conferma il sospetto che tutto ciò che Carmilla rappresenta rimanga libero e desiderabile. Infatti la struttura narrativa volutamente incompleta adottata da Le Fanu supporta l'idea che queste donne siano ormai affrancate dai sistemi di controllo e di scambio maschili, lasciando intendere che il potere eversivo del loro legame non sia stato del tutto sradicato dagli uomini anche dopo l'esecuzione della vampira.

Nel capolavoro di Stoker invece il tema dell'omosessualità è più implicito, emergendo sempre come un sottotesto inquietante che sfida i rigidi confini dell'epoca vittoriana. Come osserva infatti la studiosa Mulvey<sup>38</sup>, un'analisi approfondita del romanzo rivela sfumature di desiderio saffico tra Lucy e Mina, particolarmente evidenti nella scena dell'intimità domestica in cui le due si spogliano a vicenda, un momento che carica la loro amicizia di una tensione erotica latente. In questa prospettiva, la polarizzazione tra i due personaggi femminili suggerisce inoltre una vera e propria complementarità di genere all'interno del loro legame: le doti intellettive e la fermezza di Mina le conferiscono un ruolo simbolicamente maschile nella relazione con Lucy. Se quest'ultima, con la sua fragilità e la successiva deriva isterica, incarna l'ideale della femmina inizialmente passiva e vulnerabile, anche se poi trasformata in predatrice, Mina invece ricopre un ruolo più maschile in quanto attivo e protettivo. Negli aspetti saffici del loro rapporto questa distinzione diventa evidente quando Mina assume la funzione di custode e osservatore razionale di Lucy, ricoprendo quella posizione di autorità che la cultura vittoriana riservava invece all'uomo, mentre Lucy ricalca la figura della donna fragile, consolidando una dinamica di coppia, tra donne, tra le due che imita quella delle coppie eterosessuali secondo le norme dell'epoca.

Mina viene infatti caratterizzata dal suo cervello maschile, una dote intellettuale che la eleva a incarnazione della Nuova Donna vittoriana; tuttavia, questa stessa virilità intellettuale la posiziona ambigualmente all'interno dei trattati di sessuologia del diciannovesimo secolo, che spesso associavano la donna colta e intraprendente a una forma di inversione o deviazione dai canoni tradizionali. Però a esaltare in modo positivo le capacità di Mina è il personaggio di Van Helsing il quale afferma che Mina possiede sia il cervello di un uomo che il cuore di una donna, legittimando la sua posizione di

---

<sup>38</sup> Per l'analisi di Mulvey si veda M. Mulvey Roberts, *Dangerous Bodies*, p. 104.

superiorità intellettuale che la distacca dalla femminilità debole di Lucy. Le capacità di Mina sono però apprezzate da Van Helsing perché messe al servizio degli uomini e perché essa non intende usurparne il ruolo nella società. Mina è rappresentata infatti come una donna intelligente che anche se cade preda della corruzione, che può essere vista come il desiderio sessuale o quello omosessuale, cerca di eliminarla e tornare pura per continuare a ricoprire il ruolo di moglie per bene apprezzata dalla società, senza ribellarsi al ruolo imposto e sottomettendosi ai canoni vittoriani. Per questa sua forza di volontà infatti alla fine del romanzo il personaggio di Mina viene purificato, mentre quello di Lucy punito per la sua ribellione sessuale, indipendentemente dal fatto che essa sia causata da desideri omoerotici o meno.

Dunque il personaggio di Mina può rappresentare il desiderio omoerotico volontariamente placato dalla donna stessa per continuare a ricoprire il ruolo della moglie vittoriana, mentre quello di Lucy può rappresentare il desiderio omoerotico non soppresso che non porta la donna a concepire figli. Dopo la sua trasformazione in vampiro infatti Lucy rapisce bambini, ciò può simboleggiare la credenza vittoriana che le donne pervase da desideri omoerotici portassero alla distruzione della famiglia il cui fine ultimo era quello di procreare, danneggiando la società.

Anche secondo la studiosa Signorotti<sup>39</sup> il personaggio di Lucy manifesta delle tendenze omosessuali, una devianza che viene però neutralizzata attraverso la struttura familiare. La figura della madre di Lucy, Mrs. Westenra, infatti gioca un ruolo cruciale e repressivo nei confronti della figlia impedendole qualsiasi forma di indipendenza finanziaria o psicologica nel matrimonio, la madre la disabilita permanentemente a causa della malattia grave e vedova infatti stronca sul nascere ogni aspirazione di autonomia con la sua sola presenza. Il fatto stesso che possa morire da un momento all'altro infatti spinge Lucy a dover scegliere in fretta un consorte, senza lasciare spazio alla possibilità di cedere a desideri sessuali differenti, desideri che invece vengono risvegliati da Dracula tramite i suoi ripetuti attacchi che portano alla morte di Mrs. Westenra liberando Lucy dall'unica figura familiare repressiva rimasta nella sua vita, dandole lo spazio necessario a perseguire i suoi desideri sessuali, anche quelli più devianti.

Come osserva però Signorotti nel romanzo *Dracula* il sottotesto omosessuale non si riferisce solamente a personaggi femminili, ma anche a quelli maschili. L'equilibrio

---

<sup>39</sup> Per l'analisi effettuata dalla studiosa si vedano E. Signorotti, "*Repossessing the Body*", p. 622-626.

del gruppo di cacciatori di vampiri infatti poggia interamente sulla funzione mediatrice di Mina Harker. Senza la sua presenza come ponte relazionale infatti il gruppo dei cinque uomini rischierebbe di vedere il proprio legame omosociale degenerare nell'omosessualità. Per neutralizzare tale deriva, il gruppo deve mantenere Mina sotto un rigido controllo, anche per evitare il dilagare della sua corruzione morale dovuta a Dracula, per poter giungere a neutralizzare il vampiro e con esso la sua capacità di sovvertire i codici di genere sia nelle donne che negli uomini. Il processo di normalizzazione dei ruoli dei vari personaggi infatti si compie definitivamente nell'epilogo in cui Mina offre alla banda il servizio supremo attraverso la maternità. La nascita di un figlio maschio non costituisce soltanto un evento biologico, ma funge da collante permanente che lega i membri del gruppo in una genealogia maschile sicura e legittima. Il bambino è infatti una realtà carnale che riassume la Nuova Donna nel ruolo tradizionale di madre, garantendo la continuità del patriarcato e purificando il legame tra gli uomini da ogni ambiguità erotica.

Diversi studiosi hanno rivolto l'attenzione al denso sottotesto dell'omosessualità maschile che attraversa l'opera, interpretando la figura del vampiro come complessa incarnazione dei desideri repressi e delle tensioni identitarie dell'autore. Il romanzo viene perciò riletto come una sofisticata operazione di codifica, in cui l'orrore gotico diventa il linguaggio necessario per dar voce a un'interiorità altrimenti inesprimibile nella rigida società vittoriana. Tale prospettiva, che viene analizzata da Talia Schaffer, permette di esplorare il legame profondo tra la biografia di Bram Stoker, la sua controversa relazione con figure come Oscar Wilde e Henry Irving, e la costruzione di un immaginario dove il segreto, il *closet* e la paura della rivelazione diventano i veri motori dell'angoscia narrativa.

Nel suo saggio infatti Talia Schaffer<sup>40</sup> propone una rilettura di *Dracula* come reazione diretta e viscerale ai processi contro Oscar Wilde del 1895. In questa prospettiva, il vampirismo cessa di essere un mero espediente orrorifico per farsi metafora della "degenerazione" sessuale e specchio delle ansie omoerotiche che agitavano la società vittoriana. Il Conte Dracula emerge dunque come un alter ego mostruoso di Wilde, mentre l'intera impalcatura del romanzo tenta di risolvere la crisi identitaria di Bram Stoker,

---

<sup>40</sup> Per l'analisi effettuata dalla studiosa si vedano "A Wilde Desire Took Me: The Homoerotic History of Dracula", *English Literary History*, vol. 61, num. 2, pp. 381-420.

uomo omosessuale non dichiarato, attraverso la distruzione sistematica della minaccia omoerotica e il ristabilimento di un ordine borghese apparentemente rassicurante. Schaffer evidenzia come l'identità omosessuale degli anni Novanta dell'Ottocento fosse divenuta una delicata e angosciante negoziazione tra onestà e segretezza, una tensione che Stoker proietta nel suo romanzo trasformando il terrore della rivelazione in una figura dell'orrore moderno.

Il Castello di Dracula si configura così come una soglia ambigua tra il noto e l'ignoto, riflettendo la condizione marginale dell'autore, sospeso tra il "santuario del silenzio" e la tentazione della visibilità. Questa crisi epistemologica e identitaria trova una delle sue espressioni più profonde nella corrispondenza di Stoker con Walt Whitman, in queste lettere, l'autore di *Dracula* esprime il desiderio di una libertà comunicativa totale, ammettendo tuttavia di essere prigioniero di una reticenza divenuta ormai "seconda natura". Proprio questa metafora della prigionia, intesa come necessità di nascondere i propri desideri, diviene il motore immobile della narrazione, segnando il passaggio di Stoker da un'ammirazione ideale per la libertà di Whitman a una sofferta gestione del trauma causato dal processo a Wilde.

È all'interno di questo orizzonte teorico che occorre analizzare come Stoker intraprenda nel suo romanzo un'esplorazione complessa e sfumata della sottile "terra di nessuno" che separa la dimensione privata del *closet* dalla rivelazione pubblica del *coming out*. Nelle sue memorie, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, questa tensione evolve: il *closet* non è più solo uno spazio di occultamento, ma diviene una sineddoche dell'intera lotta esistenziale dell'autore. Stoker spinge il lettore a intuire una verità indicibile proprio attraverso la rituale invocazione della "segretezza", canalizzando i propri segreti all'interno di una struttura narrativa dove essi vengono scomposti e assegnati a diversi personaggi di finzione. In questo raffinato processo di sublimazione, il *coming out*, inteso in senso letterario come "apertura del cuore", appare come un termine troppo grezzo per descrivere la sofisticata architettura con cui Stoker gestisce la propria interiorità.

Questa operazione di "sublimazione" permette ai desideri dell'autore di mimetizzarsi perfettamente all'interno delle convenzioni vittoriane, dove la segretezza si reifica attraverso metafore. Risulta dunque fondamentale tracciare non una storia sessuale biografica, ma una storia testuale della sessualità repressa di Stoker. Attraverso le

descrizioni di sé e dei suoi modelli, Whitman, Irving, Hall Caine, Stoker inventa il discorso stesso che confluirà in *Dracula*. In tale universo, il “testo” non è un goffo sostituto del corpo, ma un’esperienza sessuale affettiva: l’orgasmo letterario permette di esperire il piacere evitando i pericoli sociali e legali allora intrinseci all’atto omosessuale.

Lo spartiacque decisivo di questa evoluzione è il 1895, l’anno del processo a Oscar Wilde. L’evento spinse Stoker a una riconsiderazione radicale della fantasia e della censura. In saggi come *The Censorship of Stage Plays*, egli utilizzò termini in codice come “decadenza” o “psicologia morbosa” per colpire indirettamente Wilde, identificandosi con l’omofobia nazionale per mascherare la propria vulnerabilità e giustificare la necessità vitale del *closet*. L’immagine pubblica di Wilde, grottescamente distorta dai media, divenne lo specchio in cui Stoker temeva di scorgere la propria “bruttezza” interiore, una paura che si riflette in Jonathan Harker quando, con angoscia, si aspetta di vedere il volto demoniaco di Dracula riflesso nel proprio specchio. Paradossalmente, la censura non soffocò questa narrativa, ma la potenziò, rendendola un “intossicante” universale. La rigidità della censura, paragonabile alla pietra del Castello del conte Dracula o del manicomio del romanzo, funge da schermo protettivo che, mentre negava l’eccitazione, ne esprimeva simultaneamente la tensione erotica.

Wilde rimase un “vampiro” ai margini dei testi di Stoker, un’ombra difficile da uccidere che richiamava le radici comuni dei due autori a Dublino e la loro passata vicinanza. La loro rivalità, mediata dalla figura di Florence Balcombe, sposa di Stoker ma ex interesse di Wilde, divenne, secondo le teorie di Eve Sedgwick, il condotto attraverso cui fluivano le loro energie omoerotiche. La condanna di Wilde per sodomia gettò Stoker in un silenzio ostinato, una paralisi “pre-isterica” che rifletteva il crollo delle sue strategie di desiderio. Iniziato appena un mese dopo l’incarcerazione di Wilde, *Dracula* risolse questo dilemma: Stoker produsse un testo che parlava di Wilde in modo diffuso e distorto, rielaborandone la “mostruosità” mediatica per trasformarla in un modello identitario praticabile attraverso la metafora gotica. I primi capitoli presentano Harker e il Conte come proiezioni di Stoker e Wilde: Harker incarna il sé sociale e professionale, mentre Dracula rappresenta il “Wilde-come-minaccia”, un accumulo di paure e repressioni. La prigionia di Harker nel castello è lo specchio della prigionia di Wilde nel carcere Reading, Stoker riesce così a esplorare il mostro e, contemporaneamente, a identificarsi con il dolore dell’uomo reale. La scelta del vampiro

come metafora dell'omosessuale era quasi inevitabile nell'Ottocento, periodo in cui la teoria dell'inversione di Edward Carpenter parlava di un "sesso intermedio" sospeso tra la vita e la morte. Stoker importò nel romanzo la paranoia medica del tempo, trasformando le prove del processo Wilde, come le "lenzuola sporche" o la doppia residenza a Piccadilly, in elementi di orrore sovranaturale, il vampiro infatti dorme in una bara ricoperta di terra e sporczia e possiede più case a Londra. Persino la precisione cronologica del romanzo ricalca il reale maggio 1895: le date del 24 e 25 maggio, giorni della condanna di Wilde e degli onori a Irving e al fratello di Stoker, diventano le date cardine del romanzo, intrecciando la tragedia pubblica con il successo privato.

Nelle scene finali, la tensione tra segretezza e rivelazione trova una risoluzione nel voyeurismo. Mina Harker feticizza il diario del marito, avvolgendolo in nastri e sigillandolo, e il suo "ardore" nel leggere e trascrivere il segreto di Jonathan permette a quest'ultimo di uscire dal *closet* senza essere condannato. L'atto della penetrazione finale, Jonathan che uccide Dracula con il coltello, è un paradosso erotico: un uomo ne penetra un altro per punirlo di aver fatto altrettanto, ma al contempo riafferma il piacere di quell'unione e in questa sua duplicità viene legittimata dallo sguardo di Mina che assiste alla scena. Dracula però non muore davvero, egli vive nei desideri del suo nemico. La nascita del piccolo Quincey Harker, avvenuta lo stesso giorno della morte del Conte e di Quincey Morris, sancisce l'apoteosi del tentativo di Stoker di trasformare l'"infezione" omosessuale in una procreazione legittima. La "macchia" viene cancellata non perché il desiderio sia svanito, ma perché è stato finalmente addomesticato e integrato nella stabilità della vita borghese, salvando gli aspetti di Wilde che Stoker voleva preservare: la sua forza, la sua resilienza e la sua indistruttibile natura interiore.

In conclusione, la parabola narrativa di *Dracula* per Bram Stoker si configura come un sofisticato meccanismo di sopravvivenza psichica e negoziazione identitaria costruito in una società repressiva come quella inglese del 1895. Attraverso una complessa rete di proiezioni e sublimazioni, Stoker riesce a scindere la figura di Oscar Wilde: da un lato ne sacrifica l'immagine pubblica "mostruosa" e "abietta" prodotta dalla cronaca giudiziaria, esorcizzandola attraverso la distruzione del Conte; dall'altro, ne preserva l'essenza vitale, la resilienza e il desiderio, travasandoli nei suoi surrogati "rispettabili" come Jonathan Harker.

Il romanzo risolve il trauma del processo Wilde non attraverso il silenzio, ma tramite una “disseminazione” del segreto omoerotico in ogni piega del testo. La trasformazione finale dell’orrore della prigionia in un modello di procreazione eterosessuale, simboleggiata dalla nascita del piccolo Quincey, non cancella la “macchia” del desiderio proibito, ma la integra e la domestica nelle strutture della società vittoriana. In questo senso, Dracula non muore davvero sotto il coltello di Harker, ma subisce una metamorfosi definitiva: cessa di essere una minaccia esterna per diventare un’eredità interiore, un segreto condiviso e feticizzato che permette a Stoker di abitare il *closet* non più come una cella, ma come uno spazio di produzione letteraria ed erotica. *Dracula* rimane, dunque, l’architettura testuale di un amore che, per poter continuare a esistere, dovette imparare a camuffarsi tra le righe di un incubo, trasformando il terrore della condanna sociale nel trionfo dell’ambiguità poetica.

In ultima analisi, dunque la figura di Dracula si configura anche come il punto di convergenza delle più profonde ansie vittoriane riguardanti la stabilità del genere e dell’orientamento sessuale. Attraverso la contaminazione del sangue, il Conte agisce come un agente sovversivo che scardina l’ideale della domesticità eteronormativa. Da un lato, infatti, egli risveglia in Lucy e Mina una sessualità rapace e potenzialmente omoerotica, che minaccia di rendere la donna un soggetto attivo, autonomo e virile, secondo i timori legati all’ascesa della Nuova Donna. Dall’altro, la sua predazione su Jonathan Harker manifesta il terrore di un’omosessualità maschile contagiosa che riduce l’uomo a una passività degradante. Il romanzo di Stoker, dunque, non narra solo una lotta contro il soprannaturale, ma il disperato tentativo del patriarcato di contenere queste spinte devianti: la distruzione di Dracula e la successiva nascita del figlio di Mina sanciscono il ripristino forzato di un ordine in cui la sessualità è ricondotta esclusivamente alla riproduzione e il legame tra uomini è purificato da ogni ambiguità, tentando così di esorcizzare le ombre di un’identità moderna che stava inesorabilmente emergendo.

Per concludere, se in *Carmilla* la conclusione rimane profondamente ambigua in quanto l’autore evita una condanna morale esplicita e permette alla soggettività di Laura di rimanere permanentemente segnata, e in qualche modo liberata, dall’incontro con la vampira, in *Dracula* di Bram Stoker assistiamo a una dinamica opposta. Nel romanzo l’omosessualità e ogni forma di sessualità deviante vengono condannate e neutralizzate attraverso la restaurazione violenta dell’ordine patriarcale e coniugale.

## Capitolo 3. Riscrivere il vampiro

### 3.1 Vampirismo e omosessualità nella letteratura contemporanea

L'impianto della presente tesi non si esaurisce nell'analisi del canone ottocentesco, ma si estende alla letteratura contemporanea per indagare come la figura del vampiro abbia continuato a evolversi, rinegoziando il proprio legame intrinseco con il tema della sessualità e, nello specifico, dell'omosessualità. Se nel XIX secolo il desiderio non conforme era costretto alle strategie di occultamento e alla metafora del mostruoso, la produzione novecentesca e attuale permette di osservare un radicale mutamento di paradigma. In questo senso, *Intervista col vampiro* (1976) di Anne Rice costituisce un caso di studio ideale per analizzare come le istanze di liberazione sessuale degli anni Settanta abbiano trasformato il vampiro da minaccia esterna a soggetto senziente, portatore di una sofferenza esistenziale e di un'affettività omoerotica esplicita, ormai lontana dalle reticenze vittoriane. Parallelamente, l'analisi di *Hungerstone* di Kat Dunn offre l'opportunità di osservare il fenomeno della riscrittura contemporanea: attraverso la reinterpretazione del personaggio di Carmilla, il testo dimostra come le narrazioni attuali non si limitino a replicare i modelli classici, ma ne scardinino le premesse per riflettere le sensibilità moderne. Lo studio di queste opere evidenzia come figure archetipiche abbiano ormai raggiunto una dimensione mitologica tale da permettere continue rifrazioni, capaci di trasformare la precedente concezione dell'omosessualità in una celebrazione consapevole e visibile dell'identità *queer*.

In un'ottica sociologica, gli anni Settanta rappresentano un momento di rottura epistemologica per l'identità omosessuale, segnando il passaggio dalla sottomissione al "modello medico", che classificava l'omosessualità come patologia, a una rivendicazione politica e identitaria consapevole. Il contesto sociale statunitense fu attraversato da un'ondata di attivismo che promuoveva la visibilità, in cui il *coming out* è diventato uno strumento di liberazione, trasformando la percezione dell'omosessuale da individuo deviato a membro di una minoranza oppressa in cerca di diritti. È proprio in questo clima di transizione che nasce *Intervista col vampiro*: Anne Rice intercetta il bisogno di una nuova narrazione dell'alterità, dove il mostro non è più l'oggetto di una caccia

purificatrice, ma un soggetto che prende la parola per raccontare la propria sofferenza esistenziale. Il romanzo riflette dunque la tensione di un decennio in cui l'omosessualità iniziava a uscire dalle ombre del segreto per rivendicare una propria complessità emotiva, trasformando la condizione del vampiro in una potente metafora della solitudine e, al contempo, della bellezza tragica di chi vive ai margini della norma sociale.

Nel romanzo di Anna Rice del 1976 il tema della sessualità è rivoluzionario in quanto la figura del vampiro non è più quella di un mostro predatore, che può essere intepretato anche come metafora dell'omosessualità in un'epoca in cui l'omosessualità non era ancora riconosciuta, essa è diventata infatti l'emblema di una soggettività non conforme, definita da una profonda introspezione malinconica, che diviene il fulcro di una nuova sensibilità identitaria, incarnando un'identità marginale e dolente che sfida i canoni della norma. Sebbene nel primo libro della saga delle Cronache dei Vampiri il desiderio omosessuale non sia sempre espresso dall'autrice tramite atti sessuali espliciti, l'intero romanzo è profondamente intriso di omoerotismo. Il romanzo si differenzia nel modo in cui però l'omosessualità viene trattata, rispetto ai testi ottocenteschi, dove l'attrazione tra persone dello stesso sesso era vista come una forma di corruzione ed era punita, con una poetica che riconosce nel vampirismo una forza trasgressiva capace di obliterare le vecchie definizioni sessuali, svincolando il desiderio dalla forma biologica.

Nel romanzo infatti la pulsione erotica è indissolubilmente legata alla bellezza e alla morte, agisce come uno strumento di affrancamento dai precetti della morale convenzionale, permettendo ai personaggi di attingere a una dimensione esistenziale puramente estetica. Il vampirismo nel testo è legato all'atto sessuale attraverso l'atto del morso e dello scambio ematico che diventano metafora esplicita dell'unione carnale tra i personaggi, superando però la dimensione meramente biologica dell'atto. In questo scenario il rapporto tra il protagonista Louis e il vampiro Lestat si delinea come un'interazione complessa formata da spinte oppostive, amore e odio, sottomissione e dominio, attrazione e bramosia, che eleva la coppia a una delle più significative rappresentazioni dell'omosessualità, nonostante le dinamiche disfunzionali che la caratterizzano.

Nel romanzo di Rice la figura del vampiro subisce anche un cambiamento dal punto di vista estetico, infatti se nelle figure di Carmilla e Dracula il vampiro conservava una componente ferina, la cui bellezza era una maschera per celare una natura mostruosa,

parassitaria e moralmente degradata, nel testo di Rice assistiamo invece a un'estetizzazione del vampiro. La meticolosa cura per l'abbigliamento, il languore, la bellezza e la profonda sensibilità artistica dei personaggi non servono ad attirare le loro vittime, ma diventano espressione di un'identità complessa. Si viene così a creare l'estetica del vampiro dandy, non più rappresentazione del male assoluto, ma un modello di autorappresentazione per la cultura omosessuale contemporanea, in cui la marginalità viene nobilitata attraverso l'eleganza e la sofferenza introspettiva. Il nuovo vampiro è perciò un esule metafisico che trova nel dandismo l'unica forma possibile di resistenza al vuoto esistenziale. Inoltre la figura del vampiro costretto a occultare la propria natura mostruosa per sopravvivere nella società umana incarna una potente allegoria della necessità dell'omosessuale di nascondersi per evitare lo stigma sociale. Il vampiro dunque tramite la costante dissimulazione di sé incarna la tensione tra l'autenticità del desiderio omosessuale e le pressioni normative della società, che riflette le dinamiche di invisibilità forzata esperite nell'omosessualità.

Nel romanzo i personaggi di Louis e Lestat<sup>41</sup> si configurano come poli dialettici che incarnano differenti declinazioni dell'esperienza omosessuale e della sua percezione sociale. Il protagonista Louis rappresenta il volto dolente e introspettivo di tale condizione: il suo costante tormento morale e la sua difficoltà nel conciliare la propria natura predatrice con i rimasugli dell'etica umana riflettono il peso psicologico dello stigma e la sofferenza derivante da un'identità percepita come intrinsecamente mostruosa. Al contrario, Lestat si pone come un'icona di affermazione radicale e trasgressiva. Egli rifiuta ogni senso di colpa abbracciando il vampirismo e la propria alterità con orgoglio estetizzante, scardinando i tabù. Se Louis incarna la tragicità della dissimulazione e la necessità di doversi nascondere, Lestat invece rappresenta una soggettività omosessuale pienamente liberata, che non cerca l'approvazione del mondo umano, ma ne sfida le convenzioni attraverso una condotta sfrontata e orgogliosamente eccentrica. Questa vocazione all'ostentazione e al rifiuto del segreto trova il suo compimento nel romanzo successivo, dove l'autrice trasforma Lestat in una rock star: una scelta narrativa che consacra il vampiro come idolo delle masse, rendendo la sua natura mostruosa e "diversa" non più un marchio d'infamia da occultare, ma il fulcro di una visibilità plateale e

---

<sup>41</sup> Per l'opposizione tra la visione di Louis e Lestat si vedano A. Rice, *Intervista col Vampiro*, ed. it. Tea, 2010, p. 25-48 e 78-82.

provocatoria, capace di dominare la scena pubblica.

A completare questo spettro di rappresentazioni dell'omosessualità maschile interviene la figura di Armand<sup>42</sup>, il quale incarna una declinazione del desiderio omoerotico profondamente legata alla dimensione del sacro e della bellezza atemporale. La sua figura, cristallizzata nell'eterna giovinezza di un efebo dai tratti angelici, traspone l'omosessualità in un ambito quasi liturgico. In lui, l'attrazione si manifesta come una forma di devozione assoluta e totalizzante, che affonda le radici nella sua origine di fanciullo destinato alla bellezza e al sacrificio. Armand simboleggia un'identità omosessuale che trascende il tempo, in cui l'amore si fonde con la ricerca di un assoluto metafisico, rendendo il legame erotico una forma di contemplazione estetica e al contempo una prigionia nelle strutture di un passato che non può essere superato.

Il personaggio di Claudia<sup>43</sup> invece rappresenta il paradosso di un intelletto maturo e di una spiccata consapevolezza omoerotica presenti in una bambina. Claudia incarna una sessualità negata e puramente cerebrale, che si manifesta come ribellione contro il patriarcato vampirico incarnato dai suoi creatori. Il suo legame con Louis evolve in una complicità che trascende il genere, ponendola come figura di rottura: essa è la non donna che rivendica un'autonomia identitaria impossibile. La sua tragedia infatti risiede nella sua discrepanza tra la sua essenza interiore, capace di desiderare e odiare con la maturità di una donna, e l'involucro fisico che la condanna a un'eterna e asessuata infanzia, rendendo la sua omosessualità una forma di resistenza ontologica contro le leggi della biologia e della società.

In conclusione il romanzo di Anna Rice eleva la figura del vampiro a una complessità identitaria inedita rispetto ai modelli ottocenteschi. L'omosessualità infatti non è più rappresentata come una minaccia da distruggere per restaurare l'ordine eterosessuale, ma diviene una condizione ontologica. Il vampiro diventa perciò espressione di una soggettività omosessuale contemporanea capace di rivendicare la propria alterità non come una condanna biologica, ma come una forma superiore di sensibilità esistenziale.

---

<sup>42</sup> A. Rice, *Intervista col Vampiro*, pp. 180-190, 220-230, 270-280, 400-450.

<sup>43</sup> A. Rice, *Intervista col Vampiro*, pp. 95-105, 110-120, 130-145, 260-275.

### 3.2 Come l'omosessualità femminile nella letteratura contemporanea è legata al vampirismo

La rappresentazione dell'omosessualità femminile nella letteratura occidentale è stata storicamente mediata dal filtro del gotico, che ha trasformato il desiderio tra donne in una minaccia mostruosa e predatrice. Come evidenziato da Sam Tabet<sup>44</sup> questa sovrapposizione non è casuale: la figura della vampira, a partire dal prototipo di Carmilla di Sheridan Le Fanu è servita come espediente narrativo per “patologizzare” l'attrazione saffica, rendendola accettabile al pubblico dell'epoca solo se presentata come una forza parassitaria, violenta e destinata alla distruzione. Tabet argomenta che questo tropo letterario ha creato un legame indissolubile tra l'identità lesbica e il concetto di “morte”, dove il corpo della donna non eteronormata diventa un sito di pericolo per l'innocenza patriarcale. Anche nell'evoluzione contemporanea del genere, nonostante una maggiore consapevolezza, permane l'ombra di questo archetipo: il desiderio queer viene spesso sanzionato attraverso una narrazione che privilegia il conflitto e la ferocia, suggerendo che l'amore tra donne possa esistere solo in una dimensione di alterità radicale o di violenza reciproca, confermando la tesi di Tabet secondo cui il genere horror ha agito sia come rifugio che come prigione per la visibilità lesbica.

L'opera *Hungerstone* di Kat Dunn si inserisce nel solco della tradizione gotica non come una semplice riproposizione del mito, bensì come una complessa negoziazione dei tropi analizzati da Tabet. Ambientato nell'Inghilterra della Rivoluzione Industriale, *Hungerstone* di Kat Dunn rielabora il mito di *Carmilla* calandolo in un contesto di tensioni di classe e repressione patriarcale. La protagonista, Lenore, è un'aristocratica decaduta legata a un matrimonio senza amore con Henry, un brutale magnate dell'acciaio. La loro vita nella remota tenuta di Nethershaw viene sconvolta dall'arrivo della misteriosa Carmilla, l'unica superstite di un drammatico incidente stradale occorso proprio davanti ai loro cancelli. Mentre una serie di inspiegabili morti inizia a colpire le giovani donne del vicino villaggio, tra Lenore e la sua enigmatica ospite si sviluppa un'attrazione magnetica che agisce come catalizzatore per il risveglio dei desideri e della rabbia repressa della protagonista. In questa riscrittura, il vampirismo di Carmilla non è più solo una minaccia predatrice, ma si trasforma in uno strumento di liberazione: attraverso il

---

<sup>44</sup> Per l'analisi di Tabet si veda S. Tabet, *Beyond the Lesbian Vampire: Reclaiming the Violent Lesbian in Contemporary Queer Horror*, University of Wales Press, 2025, p. 17-42.

legame con la creatura, Lenore trova la forza di sfidare il controllo oppressivo del marito, portando il romanzo verso un climax di violenta autodeterminazione femminista in cui il mostruoso diventa l'unica via di fuga possibile dalle catene della convenzione sociale.

Nel primo capitolo del suo studio, Tabet delinea come la figura della vampira lesbica sia stata storicamente utilizzata per codificare il desiderio femminile non eteronormato come una forza intrinsecamente violenta e parassitaria, funzionale alla sua stessa patologizzazione. Dunn riattualizza questo paradigma attraverso il personaggio di Carmilla, la cui ferocia non è presentata come un'aberrazione morale, ma come una manifestazione tangibile di quella "rabbia sovversiva" che Tabet identifica come nucleo della queer monstrosity. In *Hungerstone*, la violenza ispirata dalla vampira diventa lo strumento necessario per scardinare le strutture oppressive del patriarcato industriale: la "fame" di sangue si sovrappone alla fame di autodeterminazione della protagonista Lenore. In questo senso, il romanzo di Dunn conferma la tesi di Tabet secondo cui la rappresentazione della lesbica violenta, pur ereditando i pregiudizi del diciannovesimo secolo, può essere risignificata come un atto di resistenza: la mostruosità smette di essere un marchio di infamia per diventare il sito di una liberazione radicale, dove l'annientamento dell'ordine preconstituito è la condizione necessaria per l'esistenza del desiderio saffico.

Tabet sottolinea come la letteratura gotica abbia storicamente legato l'omosessualità alla morte. Dunn accetta questa sfida narrativa: invece di "ripulire" la figura della vampira per renderla appetibile, mantiene la sua natura brutale e sanguinaria, confermando che l'identità lesbica nel genere horror rimane indissolubilmente legata a una forza distruttrice che spaventa l'ordine preconstituito. Il personaggio di Carmilla in *Hungerstone* rappresenta invece quel catalizzatore di ferocia necessario a Lenore per evadere da un matrimonio tossico, trasformando il tropo della "vampira cattiva" in un simbolo di liberazione attraverso la distruzione. Il libro dunque trasforma la sete di sangue in una metafora della rabbia femminile e dell'appetito sessuale represso. Come osserva Tabet, la violenza diventa lo strumento con cui la donna queer rompe i confini della propria oppressione domestica: in *Hungerstone*, il risveglio di Lenore attraverso Carmilla culmina in atti di violenza fisica, come l'uccisione del marito, che riflettono la tesi di Tabet sulla violenza come rivendicazione identitaria.

In conclusione, la persistenza della figura della vampira nella letteratura

contemporanea, di cui *Hungerstone* è un esempio emblematico, conferma la tesi di Tabet secondo cui l'omosessualità femminile continua a essere percepita come una forza destabilizzante per l'ordine sociale preconstituito. Nonostante l'evoluzione dei diritti e della visibilità, il desiderio saffico viene ancora mediato attraverso la metafora del mostro e l'estetica della violenza: questo accade perché l'autonomia del desiderio femminile, svincolata dal controllo patriarcale, rimane un elemento "perturbante" che la narrazione dominante riesce a processare solo attraverso il filtro della ferocia. Come suggerisce Tabet, la lesbica violenta non è dunque una semplice eredità del passato gotico, ma una proiezione delle ansie attuali: la sua mostruosità è il riflesso di un sistema che continua a temere l'alterità radicale, rendendo la violenza della vampira l'unica modalità espressiva capace di rappresentare una soggettività che rifiuta di essere sottomessa, patologizzata o di essere resa invisibile.

### **3.3 Analisi delle differenze e delle somiglianze tra *Carmilla* e *Hungerstone***

Se vogliamo comparare i testi di Le Fanu<sup>45</sup> e Dunn<sup>46</sup>, emerge una netta divergenza nel modo in cui la mostruosità vampirica viene utilizzata per veicolare l'agenzia e il desiderio femminile. Mentre nell'opera di Le Fanu *Carmilla* è una predatrice la cui influenza erotica su Laura è presentata come una "contaminazione" sovversiva che deve essere eradicata dal potere patriarcale, in *Hungerstone* la figura di *Carmilla* funge da catalizzatore per il risveglio di Lenore, trasformando la "malattia" vampirica in una forza di liberazione consapevole. In Le Fanu, Laura è una giovane donna che vive sola col padre e una vittima passiva della vampira la cui attrazione per *Carmilla* è vissuta con un misto di attrattiva e repulsione. Al contrario, la Lenore di Dunn è una donna adulta intrappolata in un matrimonio opprimente nell'epoca della Rivoluzione Industriale, per lei, *Carmilla* non è un pericolo, ma anzi l'unico specchio in cui vedere finalmente riconosciuti i propri desideri repressi.

Laddove Le Fanu isola le sue protagoniste in un castello della Stiria fuori dal tempo, Dunn sposta l'azione nell'Inghilterra industriale di Sheffield. Questo cambiamento sposta il conflitto con la società su un piano maggiormente politico: la

---

<sup>45</sup> Per tutti i riferimenti al testo di J.S. Le Fanu si rimanda a J. S. Le Fanu, *Carmilla*, ed. it. Giangiaco Feltrinelli editore Milano, 1872, cap.1-2, cap. 4-6.

<sup>46</sup> Per tutti i riferimenti al testo di Dunn si rimanda a K. Dunn, *Hungerstone: For What Do You Dunge*, Manilla Press, 2025, cap. 1-4, 18-23, 28-30.

mostruosità di Carmilla si scontra con la mostruosità di un capitalismo patriarcale che vede le donne come meri strumenti di produzione di eredi. Oltre all'ambientazione anche il ruolo del sangue e della violenza differiscono nei due testi. In *Carmilla*, il sangue è legato alla morte e alla perdita di purezza. In *Hungerstone*, invece il sangue, incluso quello mestruale menzionato esplicitamente, simboleggia la vitalità e la cruda realtà del corpo femminile, trasformando il vampirismo in una metafora della "fame" di vita che la società vittoriana nega alle donne. Se nel testo vittoriano la violenza di Carmilla serve a giustificare la sua esecuzione finale come atto di restauro dell'ordine morale, in *Hungerstone* la violenza viene riappropriata dalle protagoniste. Lenore non subisce la ferocia di Carmilla, ma la impara, utilizzandola per distruggere attivamente le catene del proprio ambiente domestico e sociale.

Il rapporto tra le protagoniste in *Carmilla* di Le Fanu e in *Hungerstone* di Kat Dunn segna il passaggio cruciale da una dinamica di seduzione parassitaria a una di complicità liberatoria. In Le Fanu, il legame tra Carmilla e Laura è permeato da un'ambiguità tipicamente vittoriana: l'attrazione è vissuta da Laura come una "malattia del desiderio", un'estasi languida e terrorizzante che la priva gradualmente di energia vitale. Il rapporto è inoltre asimmetrico in quanto Carmilla è la predatrice sovranaturale e Laura la vittima consenziente ma passiva. Le due riescono comunque a formare un'alleanza contro l'oppressione maschile che viene sconfitta con l'uccisione della vampira e la mancata liberazione di Laura dalle norme sociali, anche se il finale ambiguo fa intendere che Laura non si sia mai sottomessa completamente alle norme della società vittoriana. Al contrario, in *Hungerstone*, Kat Dunn riscrive questa connessione trasformandola in una coalizione radicale contro l'oppressione maschile. Il rapporto tra Lenore e Carmilla non è un gioco di consunzione, ma di rispecchiamento e potenziamento reciproco. Se in Le Fanu il desiderio di Carmilla "ruba" la vita, in Dunn esso "restituisce" a Lenore la propria identità, offrendole la forza bruta necessaria per recidere i legami con un matrimonio soffocante. La dinamica si sposta dunque dal piano della predazione erotica a quello della solidarietà sovversiva: l'amore saffico non è più una forza mortale che conduce alla tomba, ma un motore d'azione che spinge le donne fuori dai confini del patriarcato, trasformando la mostruosità in uno spazio condiviso di autonomia e resistenza.

Nei due testi anche la rappresentazione delle figure maschili diverge, esprimendo

come si sia evoluta la critica al patriarcato nel genere gotico: dal protettore benevolo ma cieco all'oppressore consapevole e sistematico. In *Le Fanu*, il padre di Laura incarna il patriarcato vittoriano nella sua forma più "protettiva" e per questo repressiva. Egli accoglie Carmilla nel castello per un eccesso di ospitalità e cavalleria, fallendo nel riconoscere il pericolo perché non riesce a concepire l'esistenza di un desiderio sessuale e predatorio tra donne. La sua è una cecità morale: egli rappresenta una mentalità che ignora l'esistenza l'identità queer fino a quando non deve distruggerla per "salvare" la figlia e il sistema patriarcale. In *Hungerstone*, Richard rappresenta un marito che vede Lenore come una proprietà, un investimento e uno strumento per il suo avanzamento sociale nella Sheffield industriale. Richard è la minaccia stessa: la sua violenza psicologica e il suo controllo domestico sono ciò che spinge Lenore verso la mostruosità. Se il padre di Laura è un guardiano che fallisce, Richard è un carceriere consapevole. Nel finale di *Carmilla*, il padre ripristina lo status quo affidandosi a una gerarchia di esperti maschi per decapitare la vampira e "restituire" Laura alla normalità, che però resta una normalità traumatizzata. In *Hungerstone*, invece la dinamica è ribaltata: non c'è salvezza all'interno della struttura familiare. Per liberarsi di Richard, Lenore non può affidarsi ad altre figure maschili, ma deve abbracciare la violenza di Carmilla. Dunque se il padre di Laura vuole mantenere la figlia in uno stato di eterna infanzia e purezza, Richard vuole invece piegare Lenore alle necessità del capitalismo patriarcale: produrre eredi e gestire la casa. Dunn trasforma dunque la figura maschile da "cieco difensore della virtù" a "predatore legittimato dalla legge", rendendo la scelta di Lenore di diventare una vampira un atto di autodifesa politica piuttosto che una caduta morale.

Anche il tema dell'assenza della madre, tipico del genere gotico, viene elaborato in modo diverso nei due testi, infatti nel passaggio da *Carmilla* a *Hungerstone*, evolve da vuoto malinconico a motore di rabbia e autodeterminazione. In *Carmilla*, la madre di Laura è una figura spettrale, presente solo attraverso un ritratto e il ricordo di un lignaggio nobile. La sua assenza crea il "vuoto" protettivo in cui Carmilla riesce a inserirsi. Senza una guida materna che la istruisca sui pericoli del desiderio e della maturità, Laura è infatti indifesa di fronte alla predatrice. In questo contesto, l'assenza della madre serve a sottolineare la fragilità della fanciulla vittoriana e a giustificare l'intervento risolutivo violento delle figure paterne. Il legame di sangue materno inoltre è ciò che "infetta" Laura, essendo lei una Karnstein per parte di madre,

rendendo la discendenza femminile una maledizione ereditaria. In *Hungerstone*, l'assenza della madre di Lenore è meno metafisica e più politica. La madre non è solo un ricordo, ma un monito: la sua assenza e il suo fallimento nel proteggere la figlia dai pericoli un matrimonio combinato rappresentano il fallimento della solidarietà femminile generazionale sotto il patriarcato industriale. Mentre in *Le Fanu* la madre manca e basta, in *Dunn* l'assenza materna evidenzia come Lenore si sia "venduta" al marito Richard. La mancanza di una figura materna forte costringe Lenore a cercare un'alternativa di sorellanza in Carmilla, la quale non la istruisce alla sottomissione, ma alla ribellione. Se nel testo di *Le Fanu* la madre assente simboleggia una purezza perduta che lascia la figlia esposta al "male" saffico, in *Dunn* l'assenza della madre rappresenta lo smantellamento dei legami affettivi operato dal sistema capitalista e patriarcale. In *Hungerstone*, la "fame" di Lenore nasce proprio da questo vuoto primario, che viene colmato non dal ritorno all'ordine domestico, ma dall'abbraccio della mostruosità condivisa con Carmilla.

Il tema della fame è molto importante in entrambi i testi, in cui passa dall'essere sintomo di un parassitismo debilitante in *Carmilla* a essere invece uno strumento di emancipazione in *Hungerstone*. In *Carmilla*, la fame della vampira è descritta come un desiderio parassitario che svuota la vittima. La "fame" di Carmilla per Laura si manifesta attraverso un languore erotico che prosciuga la vitalità della protagonista, rendendola anemica e passiva. È una fame che consuma l'oggetto del desiderio, è una forza predatoria che appartiene al mostro e che lascia Laura in uno stato di malattia. Anche se Laura infatti comincia a provare appetito nei confronti della vampira verrà solo consumata da esso. La fame, infatti nel racconto, è legata all'idea vittoriana che il desiderio sessuale femminile sia un "male" che devasta il corpo. Invece in *Hungerstone*, la fame dalla vampira viene trasmessa e risvegliata nella protagonista umana. La fame di Lenore è una metafora dell'appetito esistenziale e politico, non più solo sessuale: è la fame di una donna che è stata "tenuta a dieta" di diritti, spazio e piacere da un matrimonio oppressivo e da una società industriale che la vede come un oggetto. Se in *Le Fanu* la fame toglie energia, in *Dunn* la fame "accende" Lenore, fornendole la spinta aggressiva necessaria per ribellarsi a Richard. La trasformazione di Lenore infatti culmina nell'accettazione della propria fame: smette di vergognarsi dei propri bisogni e trasforma l'appetito in potere. Dunque se nel testo ottocentesco, la fame è quasi esclusivamente una codificazione dell'attrazione lesbica intesa come "vizio" che consuma la purezza. In *Hungerstone*, Kat Dunn espande

il concetto: la fame di sangue si intreccia con la questione di genere. L'appetito diventa così un atto di resistenza: mangiare significa smettere di essere consumati dal sistema e iniziare, finalmente, a consumare chi opprime.

In entrambi i testi però la figura della vampira viene usata per colpire la classe dominante specifica di ogni epoca, riflettendo le tensioni sociali del tempo. In *Carmilla*, Le Fanu rivolge una critica sottile ma inesorabile alla nobiltà fondiaria e aristocratica, rappresentata come una classe in declino, prigioniera dei propri rituali e di una genealogia che porta in sé i germi della propria distruzione. La mostruosità di Carmilla è intrinsecamente legata al suo lignaggio: qui il sangue non è solo nutrimento, ma simbolo di un'eredità nobiliare corrotta e "parassitaria" che consuma le nuove generazioni dall'interno di castelli isolati, ormai fuori dal tempo e dalla storia. Al contrario, *Hungerstone* sposta l'asse della critica verso la borghesia industriale della Sheffield del diciannovesimo secolo. Kat Dunn infatti non attacca un'aristocrazia decadente, ma una classe media in ascesa, pragmatica e spietata, che fonda il proprio potere sull'accumulo di capitale, sullo sfruttamento del lavoro operaio e sulla riduzione della donna a bene di scambio e oggetto domestico. Se in Le Fanu il male risiede nel "sangue blu" maledetto, in Dunn il vero orrore è rappresentato dai valori borghesi di Richard: il decoro ipocrita, il controllo economico e la rigidità morale. In questo contesto, l'abbraccio del vampirismo da parte di Lenore diventa un atto di sabotaggio contro il sistema borghese, trasformando la "fame" femminile in una forza sovversiva capace di annientare la logica del profitto e del possesso che definisce la sua società.

Inoltre il confronto tra gli epiloghi di *Carmilla* e *Hungerstone* mette in evidenza la divergenza ideologica tra il gotico dell'Ottocento e la riscrittura sovversiva contemporanea, ridefinendo il destino del desiderio queer. In Le Fanu, il finale segue rigorosamente il protocollo della restaurazione patriarcale: la morte rituale di Carmilla, eseguita attraverso il paletto nel cuore, la decapitazione e la cremazione dei resti, è un atto necessario per esorcizzare la minaccia aristocratica e lesbica, riportando Laura sotto la tutela del padre. Tuttavia, l'ordine ripristinato è fragile e venato di trauma, poiché Laura resta perseguitata dal ricordo di un'estasi che la società ha dichiarato mostruosa. Il messaggio politico però è chiaro: l'alterità deve essere annientata per permettere alla civiltà di sopravvivere. Al contrario, invece, il finale di *Hungerstone* opera un ribaltamento radicale della situazione: la violenza, infatti, non è più lo strumento

utilizzato dal sistema patriarcale per eliminare il mostro, ma diventa lo strumento di liberazione delle donne per eliminare il sistema repressivo. L'uccisione del marito di Leonore, Richard, non è un sacrificio rituale, ma un atto di autodifesa politica che sancisce la fine della sottomissione borghese della protagonista. Se in *Le Fanu* la storia si chiude con la morte e il ritorno al focolare delle protagoniste sovversive, in *Dunn* si chiude con la fuga e un'apertura verso l'ignoto. Il messaggio politico viene così capovolto: la mostruosità e la violenza non sono più condanne a morte, ma le uniche condizioni di possibilità per un'esistenza autentica e autonoma. Mentre *Le Fanu* ammonisce sui pericoli del desiderio fuori controllo, *Dunn* celebra la "fame" come motore di una liberazione che non cerca integrazione, ma la distruzione consapevole delle strutture oppressive.

In conclusione, l'analisi comparativa tra *Carmilla* e *Hungerstone* rivela una profonda evoluzione della figura del vampiro nel tempo. Se nell'opera di *Le Fanu* l'alterità è una forza parassitaria che conduce alla consunzione della vittima e al necessario ripristino dell'ordine patriarcale, nel romanzo di *Kat Dunn* essa si trasforma in un catalizzatore di liberazione. Laddove il testo vittoriano utilizza l'assenza della madre e la "fame" come sintomi di una vulnerabilità che giustifica l'intervento maschile, *Dunn* risignifica questi stessi elementi come motori di una rabbia politica e identitaria. Il passaggio dal languore passivo di *Laura* alla ferocia reattiva di *Lenore* segna dunque il superamento della visione della lesbica come "mostro tragico", celebrando invece una mostruosità consapevole e violenta come unico spazio di autonomia possibile.

Per concludere, l'evoluzione della figura del vampiro dall'Ottocento ai giorni nostri traccia una parabola significativa che riflette il mutamento delle ansie e dei desideri della società occidentale. Se nei testi ottocenteschi, come *Carmilla* di *Le Fanu* e *Dracula* di *Stoker*, il vampiro incarna il "mostro invasore", una proiezione della paura del contagio morale e della minaccia all'integrità del nucleo familiare patriarcale, la letteratura contemporanea ne ha operato una radicale risemantizzazione. Con *Intervista col vampiro* di *Anne Rice*, si assiste alla nascita del vampiro esistenzialista, un soggetto dotato di una complessa interiorità che trasforma la figura del vampiro legandola al tormento dell'identità e del desiderio proibito. Infine, con riscritture come *Hungerstone* di *Kat Dunn*, avviene la trasformazione della mostruosità in uno strumento di resistenza politica e femminista. Il vampiro non è più il predatore da eradicare per ristabilire l'ordine, ma il sito di una liberazione radicale: la violenza e la fame, un tempo marchi di infamia e

patologia, diventano invece oggi metafore di una soggettività queer che rivendica il proprio spazio, trasformando l'orrore in un atto di sfida contro le strutture oppressive del passato e del presente.

## Conclusion

Il percorso d'indagine condotto in questo lavoro di tesi ha permesso di delineare come la figura del vampiro, pur mantenendo inalterata la sua natura di predatore liminale, abbia subito una metamorfosi semantica radicale nel corso di due secoli. Partendo dall'analisi delle radici gotiche, è emerso con chiarezza come il vampirismo non sia mai stato un semplice espediente orrifico, ma un sofisticato linguaggio in codice utilizzato per esplorare, tra le altre cose, i confini della sessualità umana e le zone d'ombra dell'identità di genere.

Nel primo capitolo abbiamo osservato la transizione del vampiro da folklore a figura letteraria. Se con Lord Ruthven il vampiro acquista un fascino aristocratico e predatorio, è con *Carmilla* e *Dracula* che la creatura diventa il catalizzatore delle ansie vittoriane. L'analisi comparativa ha evidenziato come, nell'Ottocento, il vampiro fosse il "mostro necessario": una figura attraverso cui la società poteva dare forma a desideri proibiti per poi, inevitabilmente, condannarli.

Il legame tra vampirismo e sessualità e omosessualità, approfondito nel secondo capitolo, ha rivelato la funzione politica del mostruoso. In *Carmilla*, il desiderio sessuale nelle donne e tra donne viene rappresentato come una forza seducente ma letale, specchio di una paura sociale verso l'indipendenza femminile che proprio in quegli anni iniziava a manifestarsi. In *Dracula*, la minaccia della sessualità è sempre legata ai timori della società vittoriana e in particolare la minaccia data dall'omoerotismo viene invece sistematizzata e respinta ed esorcizzata attraverso la scienza e la morale borghese, riflettendo la necessità scendere a patti con l' "altro" e di espellerlo in un'epoca segnata dallo shock culturale dei processi a Oscar Wilde. In entrambi i casi, una sfrenata sessualità e l'omosessualità erano legate alla morte: per esistere sulla pagina, il desiderio non conforme doveva essere necessariamente associato alla mostruosità e alla distruzione finale.

Il passaggio alla contemporaneità, analizzato nel terzo capitolo, segna il momento della rivendicazione. La transizione del vampiro da "mostro-oggetto" a "soggetto-narrante", avviata da Anne Rice e culminata in opere di riscrittura come *Hungerstone* di

Kat Dunn, rappresenta il compimento di una parabola di liberazione. Come si è cercato di dimostrare, oggi il vampiro non è più lo schermo su cui proiettare un tabù, ma un'identità complessa attraverso cui rivendicare la propria diversità.

Il confronto finale tra *Carmilla* e la sua riscrittura *Hungerstone* è, in questo senso, emblematico. Se in *Le Fanu* il vampirismo era una prigionia dorata e tragica per un amore impossibile, nella riscrittura contemporanea l'omosessualità femminile diventa una forza dirompente, una "fame" che non porta più alla distruzione del sé, ma alla scoperta di una libertà autentica. Il vampiro contemporaneo non deve più morire all'alba per espiare il proprio desiderio; al contrario, sopravvive come simbolo di una resilienza identitaria che ha saputo trasformare l'antico stigma in potere.

In conclusione, la metamorfosi del vampiro riflette fedelmente il passaggio da una società che temeva la deviazione dalla norma a una cultura che, pur con le sue contraddizioni e le sue resistenze, riconosce nella fluidità e nella complessità dei desideri una parte integrante dell'essere umano. Il vampiro, dunque, continuerà a mutare, rimanendo per sempre lo specchio più fedele, e più oscuro, della nostra evoluzione sociale e sentimentale.

## Bibliografia

- Arata, S.D. (1990). "The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*.
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, University of Chicago Press
- Carter, M. L. (ed.). (1988) *The Vampire and The Critics*, UMI Research Press
- Dunn, K. (2025) *Hungerstone: For what do you hunger*, Manilla Press
- Groom, N. (2020) *The Vampire: A New History*, Yale University Press
- Halberstam, J. J. (1995) *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*, Duke University Press
- Heller, T. (1996) *The Vampire in The House: Hysteria, Female Sexuality, and Female Knowledge in Le Fanu's Carmilla*, Routledge
- Hunghe, W. Smith, A. (ed.). (1998) *Bram Stoker: History, Psychoanalysis and the Gothic*, Palgrave
- Leal, A. (2007) "Unnameable Desires in Le Fanu's Carmilla", *Names*
- Le Fanu, J. S. (1872). *Carmilla*, Feltrinelli
- Mulvey-Roberts, M. (2016) *Dangerous Bodies: Historicising the Gothic Corporeal*, Manchester University Press
- Rice, A. (1976) *Intervista Col Vampiro*, Tea
- Signorotti, E. (1996) "Repossessing the Body: Trasgressive Desire in Carmilla and Dracula", *criticism*
- Stoker, B. (1897) *Dracula*, Bur
- Tabet, S. (2025) *Beyond the Lesbian Vampire: Reclaiming the Violent Lesbian in Contemporary Queer Horror*, University of Wales Press

Veeder, W. (1980) “*Carmilla: the Arts of Repression*”, *Texas Studies in Literature and Language*

Weinstock, J. A. (2020) *The Monster Theory Reader*, University of Minnesota Press

## Ringraziamenti

Giunta al termine di questo percorso, il mio pensiero più riconoscente e profondo va al mio relatore, il Professor **Marco Malvestio**. Trovare una guida che non solo possiede una competenza straordinaria, ma che condivide con me la stessa passione per le letterature comparate e per il genere fantastico, è stato un privilegio raro. Lo ringrazio non solo per avermi accompagnata con cura e pazienza nella stesura di questa tesi e per aver sempre risposto tempestivamente alle mie email, altro privilegio raro, ma soprattutto per quei suggerimenti che hanno nutrito la mia curiosità e mantenuto viva in me la fiamma per la materia e l'argomento. Grazie per avermi insegnato che la passione per l'ignoto e il mostruoso è un terreno di studio infinito e meraviglioso.

Ai miei **genitori** devo tutto. Vi ringrazio per avermi dato la possibilità di studiare e per aver sostenuto con amore la mia più grande passione, la letteratura. Anche se i nostri gusti letterari non sempre si incontrano, il vostro incoraggiamento costante, l'orgoglio che avete mostrato per ogni mia piccola conquista e l'interesse sincero per questo lavoro sono stati il motore che mi ha permesso di arrivare fin qui. Sapere che siete fieri di me è il mio traguardo più bello.

Un ringraziamento immenso va al mio fidanzato **Alberto Vitale**. Grazie per avermi sopportata e supportata in questi ultimi anni, facendoti carico delle mie insicurezze e delle difficoltà che il cammino universitario ha comportato. Grazie per avermi motivata ogni giorno a non mollare e per avermi spronata a coltivare ciò che amo, ricordandomi sempre il valore di quello che stavo studiando. Voglio ringraziare di cuore anche **Alessandro Brodesco**, il cui aiuto è stato fondamentale per affrontare l'ostacolo più alto di questo percorso: l'ultimo, difficilissimo esame. Grazie per avermi aiutata a trasformare il mio metodo di studio e per avermi trasmesso una sicurezza che non credevo di possedere. Quel bel voto è, in gran parte, merito della tua guida e della fiducia che mi hai insegnato ad avere nelle mie capacità.

Un pensiero colmo di gratitudine va alla **famiglia Vitale**, che mi ha sempre accolta e ospitata con una gentilezza rara, facendomi sentire parte di un altro nucleo affettuoso.

Ai miei **amici**: Marco Albanese, Gerardo Puglierin, Luca Cimmino, Riccardo Dalla Grana, Adriano Vitale, Serena Tecce, grazie per essere stati la mia isola di gioia e relax in questo lungo periodo di studi. Condividere con voi la passione per i libri e vedere il vostro interesse per le mie ricerche ha reso tutto più leggero e stimolante.

Ringrazio anche i ragazzi e le ragazze del LARP che hanno mostrato un grande interesse per la scrittura di questa tesi e mi hanno sempre incoraggiata in questo periodo.

Infine, un ringraziamento speciale alle mie **compagne di Collegio**, sia a quelle che hanno condiviso con me questi ultimi passi, sia a chi ha già intrapreso la propria strada lavorativa. Grazie per essere state amiche preziose e impagabili: insieme abbiamo trasformato Padova in una seconda casa, rendendo questi anni indimenticabili. In questo senso, ringrazio profondamente anche le **suore del Collegio Dimesse** per avermi concesso di abitare in un luogo così sereno e accogliente.