



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

Corso di Laurea Triennale

in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo

Tesi di Laurea

**NOSFERATU, IL PRINCIPE DELLA NOTTE**

**ANALISI DI UN DOPPIO ADATTAMENTO**

**Relatrice**

Prof. Rosamaria Salvatore

**Laureando**

Matteo Fabbian

1228968

**Anno Accademico**

2021/2022



## INDICE

Introduzione .....	5
 <b>Capitolo I Adattamento cinematografico</b>	
1.1 Introduzione all'adattamento .....	6
1.2 Dracula: la versione di Werner Herzog .....	11
 <b>Capitolo II Analisi narrativa e tematiche affrontate</b>	
2.1 Trama .....	15
2.2 Il viaggio, il pericolo .....	18
2.3 Il sogno, l'incubo .....	21
2.4 La peste, la morte .....	24
 <b>Capitolo III Scenografia del film</b>	
3.1 L'architettura di Delft: il municipio .....	27
3.2 Il castello di Nosferatu: Pernštejn .....	30
3.3 Il castello di Nosferatu: Strečno .....	33
 <b>Capitolo IV La musica nel film</b>	
4.1 Colonna sonora .....	36

Filmografia del regista .....	40
Scheda tecnica del film .....	41
Bibliografia .....	42
Sitografia .....	44

## Introduzione

Il seguente lavoro di tesi tratta del film *Nosferatu, il principe della notte*, opera del 1979 diretta da Werner Herzog. Il regista vuole omaggiare, con questa pellicola, il lavoro di un grande “collega” tedesco di inizio ‘900: Friedrich Wilhelm Murnau, che nel 1922 realizzò il film muto *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*). Herzog adatta l’opera del suo predecessore che a sua volta adattò, contravvenendo alle norme legali, il romanzo di Bram Stoker *Dracula*. Possiamo, dunque, considerare questo film un “doppio adattamento”.

Dopo una prima parte in cui si cerca di far luce su cosa sia un adattamento cinematografico e sulle diverse modalità di adattare un’opera, il primo capitolo, grazie anche alle parole del regista, evidenzia le intenzioni e alcune modalità utilizzate da Herzog nel suo adattamento. Il secondo capitolo si sofferma maggiormente sul racconto e, dopo aver esposto la trama, descrive alcune sequenze del film in cui emergono diverse tematiche che verranno successivamente approfondite. Il terzo capitolo si allontana dall’aspetto narrativo e descrive l’architettura e la storia di alcune location del film. Il quarto capitolo, invece, pone l’accento sulla colonna sonora e sulla funzione dei vari brani utilizzati in relazione alla sequenza.

Un film inquietante con un finale scioccante. Nel film di Werner Herzog la potenza delle immagini cattura lo spettatore che viene trattenuto, per quasi due ore, dal fascino dell’orrore. Il critico cinematografico Roger Ebert dichiarò come questo film non potesse essere considerato un semplice horror perché, traducendo: <<Riguarda il terrore stesso e la facilità con cui gli incauti possono cadere nel male>>. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-nosferatu-the-vampyre-1979>

# CAPITOLO I

## Adattamento cinematografico

### 1.1 Introduzione all'adattamento

L'adattamento consiste nell'operazione di rielaborare per il cinema, o per il teatro, sotto forma dialogica, un'opera di narrativa o di poesia. Rappresenta la prima fase di lavorazione nella quale viene preparata una sommaria rielaborazione dell'opera originale in preparazione della sceneggiatura.<sup>2</sup>

Ogni adattamento, il cui termine assume il significato sia del processo sia del prodotto, è dunque un'opera autonoma in stretta relazione ad una o più opere precedenti. Può essere descritta come una trasposizione dichiarata in cui avviene un fenomeno di transcodificazione dovuto al cambio di medium (da libro a film, da fiaba a balletto, da film a videogioco) oppure, di genere (da poema epico a romanzo).

Si tratta un processo di ripetizione ma non di semplice replicazione in quanto proiettato a diverse finalità: l'intenzione di cancellare la memoria del testo scritto oppure di tributargli un omaggio. Realizzarlo implica una reinterpretazione e ricreazione, di conseguenza è da considerarsi a tutti gli effetti un processo creativo che mira ad un'appropriazione oppure ad una conservazione dell'originale.

Sotto il profilo della ricezione spettatoriale, invece, rappresenta un ampio confronto intertestuale con l'opera adattata.

Dal punto di vista legale le idee non sono protette da diritto d'autore, come invece lo è la loro espressione, ovvero la forma. È proprio da qui che nasce l'adattamento, mostrando come la forma possa staccarsi dal contenuto. Essa

---

<sup>2</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento/>

viene mutata ma il contenuto resta e subisce variazioni interpretative, rielaborazioni creative.

I temi e i personaggi di un racconto sono gli elementi che più facilmente possono essere considerati adattabili. Molte fiabe di Andersen (celebre scrittore di origine danese) sono state d'ispirazione per balletti romantici proprio per le tematiche affrontate. I personaggi, invece, sono cruciali perché in grado di stimolare l'immaginazione dello spettatore e creare empatia. Nel campo videoludico questa caratteristica è ancor più evidenziata poiché il fruitore, giocando con un videogioco tratto da un film, può "diventare" un personaggio ed "agire" in un mondo fino a quel momento inaccessibile.

Da diversi modi di presentare una storia derivano grandi differenze. Vi sono diverse modalità di interazione sia del pubblico che dell'autore. Mostrare una storia è molto diverso da raccontarla perché vengono adattati elementi diversi e in diversa maniera.

Come spiega Hutcheon in *Teoria degli adattamenti*: <<Raccontare una storia, in un romanzo, novella, in una ricostruzione storica, vuol dire descrivere, spiegare, sintetizzare ed espandere; il narratore dispone di un proprio punto di vista e della facoltà di balzare a piacimento nel tempo e nello spazio. Mostrare una storia, invece, come nei film, nei balletti, nei drammi radiofonici e teatrali, nei musical e all'opera, implica l'esperienza diretta, in tempo reale, di una performance fruibile a livello uditivo o, più spesso, audiovisivo>>. <sup>3</sup>

Esemplificando si può dire che è difficile trovare una definizione univoca per il termine "adattamento" che può essere infatti inteso come:

- prodotto di una transcodificazione esauriente e dichiarata;
- processo creativo, ovvero, un'interpretazione creativa dell'autore;
- oggetto intertestuale in cui il pubblico percepisce le connessioni con altre opere riconoscibili.

---

<sup>3</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti, i percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, pag. 34.

Come detto in precedenza, transcodificare un adattamento significa modificarne il medium, ovvero il mezzo attraverso cui il contenuto viene espresso. Tutto ciò però non sempre accade; si può infatti adattare da libro a libro oppure da film a film, come avviene, ad esempio, nei remake cinematografici. Finché il medium non cambia non nasce la questione della specificità mediatica che molto fa discutere gli esperti.

Per essere messo in scena, in una qualsiasi forma spettacolare, un testo deve essere snellito e ne deve essere ridotto il grado di complessità. Al contrario, per necessità creative, possono essere aggiunti personaggi oppure possono essere modificate alcune parti del racconto come ad esempio il finale, se si vuole modificare, ad esempio, una fine tragica in un happy end o viceversa.

Ad ogni modo, negli adattamenti cinematografici, la perdita viene spesso considerata negativamente perché percepita come una riduzione di ampiezza e di dettagli. I media mostrativi vengono considerati incapaci di eguagliare le sottigliezze narrative delle opere a cui si ispirano. Riguardo ciò, l'opera lirica è la più criticata, perché caratterizzata da una estrema compressione dato che cantare una riga di un testo richiede molto più tempo rispetto a pronunciarla oppure leggerla.

Definire il ruolo di adattatore è complicato in quanto non è una figura fissa. Nel caso in cui l'autore di un romanzo adatti alla scena la sua stessa opera, allora, la figura dell'adattatore coincide con quella dell'autore.

È più complicato, però, quando si cerca di attribuire la paternità, ad esempio, di un adattamento operistico. Dal dramma di Alexandre Dumas *La signora delle Camelie* è stata tratta *La Traviata* il cui adattamento non si sa se attribuire al librettista Francesco Maria Piave, al compositore Giuseppe Verdi o a entrambi.

Nel cinema, solitamente, è lo sceneggiatore che si occupa di adattare un'opera letteraria trasformandola inizialmente in un soggetto e, successivamente, adattando la trama, i personaggi, i temi, i dialoghi, in una sceneggiatura.



Questa prima stesura, però, viene sempre modificata in base ad esigenze registiche o di produzione, dunque, la reale sceneggiatura di un film è da considerarsi conclusa solo al termine del processo di post-produzione.

Dopo l'uscita di un film "adattato" è quasi inevitabile che nasca una diatriba tra gli spettatori facendoli scontrare su una questione assai labile riassumibile con la frase "personalmente ho preferito il libro". Più l'adattamento si allontana dall'originale più è comune sentir dire ciò. L'originalità con cui un regista vuole intraprendere un progetto creativo non conosce limiti ed ha infinite possibilità espressive. Alfred Hitchcock, in una sua celebre intervista, scherzò sulla questione, sottolineando quanto fosse inappropriato paragonare due opere appartenenti a due arti differenti e, rivolgendosi a Truffaut disse: <<Lei conosce sicuramente la storia delle due capre che stanno mangiando le bobine di un film tratto da un best-seller e una capra dice all'altra: "personalmente preferisco il libro">>. <sup>4</sup>

Nel processo di adattamento vi sono alcuni registi che stravolgono l'opera originale come Buñuel con la sua pellicola *Tristana* del 1970, tratta dall'omonimo romanzo di Galdós, della quale lui stesso dichiara: <<Quando porto sullo schermo un romanzo, mi sento più libero se non è un capolavoro perché così non mi pongo limitazioni ed inserisco ciò che voglio>>; <sup>5</sup> altri invece seguono fedelmente l'originale. Pasolini in fase di realizzazione del suo quarto lungometraggio dichiarò: <<La mia idea è questa: seguire punto per punto *Il vangelo secondo Matteo*, senza farne una riduzione o una sceneggiatura. Tradurre fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o una aggiunta il racconto>>. <sup>6</sup>

Sotto il profilo giuridico l'Inghilterra fu il primo paese a tutelare il diritto d'autore attraverso lo "Statuto di Anna" del 1710, abrogato nel 1842 dal "Copyright Act". Questa legge garantiva al pubblicatore di un'opera scritta, facile preda degli stampatori non autorizzati, una protezione legale della

---

<sup>4</sup> F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, 1966, Milano, Il saggiatore, 2022, pag. 105.

<sup>5</sup> S. Volpe, *Adattamento, sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pag. 13.

<sup>6</sup> G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo, cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pag. 73.

stessa, della durata di 14 anni dalla pubblicazione. Lo statuto, inoltre, forniva una protezione di 21 anni per tutti i libri pubblicati precedentemente all'entrata in vigore dello stesso. A distanza di anni molti altri paesi europei seguirono l'esempio britannico come, ad esempio, la Francia rivoluzionaria di fine Settecento attraverso la legge "Le Chapelier".

Nel 1886 in Svizzera per la prima volta si internazionalizzò la questione attraverso la "Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche" in cui fu stabilito il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni aderenti al trattato.<sup>7</sup>

Sempre in Inghilterra, all'inizio del XX secolo si verificò uno dei casi più noti riguardo la violazione del copyright. Con l'intenzione di non pagare l'acquisto dei diritti, il produttore tedesco Albin Grau, co-fondatore della Prana-Film, per la realizzazione del suo film *Nosferatu il vampiro* del 1922 di Friedrich Wilhelm Murnau, chiaramente tratto dal romanzo di Bram Stoker *Dracula* del 1897, fece modificare allo sceneggiatore Henrik Galeen i nomi di tutti i personaggi ed altri vennero proprio eliminati. Lo stesso accadde per i luoghi del racconto. Successivamente però, la vedova di Stoker, Florence, dopo essersi affiliata alla British Incorporated Society of Authors, denunciò la casa di produzione Prana-Film per violazione dei diritti di autore. Dopo vari appelli, la sentenza la decretò vincitrice ed ottenne dunque un risarcimento in denaro mandando in bancarotta la casa di produzione. Tutte le copie in circolazione vennero distrutte. Ne sopravvissero clandestinamente alcune, tra cui una conservata dal regista stesso.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> S. Brad e L. Bently, *The making of modern intellectual property law: the British experience, 1760-1911*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

<sup>8</sup> D. Kalat, *Nosferatu a symphony of horrors*, 1922, opuscolo della versione Blu-ray del film pag. 5-6.

## 1.2 Dracula: la versione di Werner Herzog

Werner Herzog adatta l'opera di Murnau in un lungometraggio sonoro e a colori del 1979 intitolato *Nosferatu, il principe della notte*, anche se il titolo originale in tedesco è *Nosferatu: Phantom der nacht* e dunque sarebbe più corretto chiamarlo “fantasma della notte”.

L'opera del regista bavarese è un adattamento sia del romanzo di Stoker sia del film di Murnau che lui considera il più grande film tedesco di tutti i tempi: <<A mio avviso *Nosferatu* è il più grande film tedesco. Sentendo fortemente la necessità di ricollegarmi a questa cultura tedesca “legittima” per ritrovare le mie radici di cineasta, ho deciso di concentrarmi sul capolavoro di Murnau, anche se ero perfettamente consapevole che sarebbe stato impossibile migliorare l'originale. Il mio progetto non era mosso da nostalgia, ma piuttosto dall'ammirazione per quell'età eroica del cinema in cui ha visto la luce il film di Murnau>>.

Si evince chiaramente l'ammirazione di Herzog per l'opera di Murnau e per tutta la corrente espressionista tedesca dei primi anni '20.

In un'intervista il cineasta dichiara: <<Non ho mai pensato che *Nosferatu* fosse un remake. In quanto versione interamente nuova sta in piedi con le sue gambe. Il mio *Nosferatu* si svolge in un contesto diverso, ha figure diverse e anche, in parte, una storia diversa>>.

Il *Dracula* di Stoker viene considerato dal regista il testo capitale di tutte le storie di vampiri che circolavano in epoca romantica ma la sua opera si basa molto di più sul *Nosferatu* “originale” del 1922. Come spiegato in precedenza, però, un adattamento non consiste nella semplice replicazione di un'opera precedente, o in questo caso, di più opere. Herzog, infatti, voleva infondere al personaggio del conte uno spirito diverso: <<Nell'opera di Murnau la creatura spaventa perché non ha un'anima e somiglia a un insetto. Il vampiro di Kinski invece sprigiona una vera e propria angoscia esistenziale. Ho tentato di “umanizzarlo”>>.

Stoker, per il volto di Dracula, si era ispirato all'attore di teatro Henry Irving, suo vecchio capo. Alcune caratteristiche (come i folti baffi), si ispirano dalla fisionomia dell'autentico Vlad III Dracul, antico condottiero transilvano da cui prende ispirazione il personaggio.

Il conte Orlok di Murnau, interpretato da Max Schreck, è una creatura senza un'età definita. È un essere ibrido fra il pipistrello (le orecchie appuntite) e il topo (gli aguzzi incisivi da ratto), accentuando una connotazione diabolica. I peli, folti sulle sopracciglia e attorno alle orecchie, così come le unghie appuntite, sono gli unici tratti superstiti del personaggio di Stoker e sono stati adottati probabilmente per sottolineare l'aspetto laido e rapace. Nel film di Herzog vengono mantenuti alcuni connotati ma l'artista giapponese Reiko Kruk, truccatrice del film, modifica il volto di Klaus Kinski rendendolo completamente glabro, privo di sopracciglia e di peli intorno alle orecchie. Queste modifiche diminuiscono l'aspetto animalesco e aumentano quello spettrale del personaggio.<sup>9</sup>

Sotto il profilo contenutistico questo adattamento presenta differenze sostanziali per quanto riguarda l'onomastica dei personaggi. Herzog, infatti, non avendo l'ostacolo del copyright, può tornare ad inserire gli originali nomi del romanzo e, dunque, il conte Orlok torna ad essere il conte Dracula, Thomas Hutter torna Jonathan Harker e così tutti gli altri. Altre figure, invece, vengono riprese dal romanzo e approfondite rispetto al film del 1922, come quella del dottor Van Helsing, divenuta successivamente tanto iconica da dedicargli un intero film: *Van Helsing* (2004). Egli, inizialmente scettico sulla natura diabolica del conte, sarà costretto ad affermare, suo malgrado, che il soprannaturale esiste. Sarà proprio lui a mettere fine alla vita di Dracula trafiggendolo, come da rituale, con un paletto di legno.

Nonostante possa mantenere invariati i nomi dei personaggi, Herzog scambia il nome alle ragazze: Mina, che nel romanzo è la moglie del protagonista,

---

<sup>9</sup> R. Chiesi, *Il vampiro sublime. Da "Dracula" a due "Nosferatu"* in <<Parole rubate>>, Parma, Università di Parma, 2021, pag. 13-14.

diventa Lucy, che nel romanzo è una loro amica corteggiata da molti uomini. La motivazione resta tutt'ora ignota.

La struttura narrativa si discosta dal libro, dove tutto è raccontato in forma diaristica ed epistolare. La struttura epistolare è presente anche nel film di Murnau e scandisce ritmicamente il susseguirsi degli eventi dando un sostanziale aiuto allo sviluppo narrativo. Come anticipato, tutto ciò è assente nel film del '79 e le lettere vengono solamente lette fuori campo in alcuni momenti del film come accompagnamento sonoro della sequenza, ma non sostituiscono le immagini.

Che Herzog si attenga più al film che al romanzo è chiaro. Lo sottolinea la scelta di dare alla sua opera il titolo *Nosferatu* al posto di *Dracula* come, invece, fecero tutti gli altri registi che negli anni precedenti adattarono il romanzo, portandolo al cinema: Browning, Fisher e molti altri. La parola "Nosferatu" deriva dal rumeno e Murnau, costretto a cambiare nome al titolo dell'opera, la sceglie perché significa non spirato, inestinto: un chiaro riferimento alla natura immortale del protagonista/antagonista del racconto.

Anche l'ambientazione prende ispirazione dal film antecedente. L'intenzione di Herzog è quella di omaggiare registicamente Murnau e riproporre, in singoli casi, le stesse inquadrature negli stessi luoghi: <<In una o due circostanze ho anche cercato di citarlo direttamente, riproponendo le stesse inquadrature presenti nella sua versione. Sono andato a Lubeca, dove Murnau aveva girato le scene del covo del vampiro, e tra le poche case sopravvissute alla guerra ho trovato anche quelle che lui aveva usato anni addietro>>.

L'ambientazione segue, dunque, la linea tracciata da Murnau molti anni prima. La città dove risiedono i coniugi Harker e dove il conte Dracula miete le sue vittime, infatti, non è Londra bensì Wismar in Germania, così come la Wisborg di Murnau (che girò molte sequenze proprio a Wismar).

Le scene ambientate a Wismar sono girate a Delft, città olandese vicina al mare che con i suoi canali e le sue case antiche fornisce al regista un teatro a

cielo aperto: <<Stavo cercando una città baltica o della Germania settentrionale con barche e canali, e un mio amico olandese mi ha suggerito Delft. Non appena ho visto la città ne sono rimasto affascinato. Delft è molto tranquilla, borghese, sicura di sé e solida, ed è rimasta invariata per secoli. L'orrore e la distruzione si sarebbero propagate assai efficacemente in una città così pulita ed incontaminata>>.

Interni ed esterni del castello di Dracula sono girati nell'ex Cecoslovacchia, in Moravia, presso il castello di Pernštejn. Nonostante Herzog volesse girare le scene nell'autentica Transilvania, non gli fu possibile a causa di problemi col regime di Ceaușescu: <<In realtà il governo non mi ha mai opposto un rifiuto formale, ma ho ricevuto preziosi avvertimenti da alcuni amichevoli registi rumeni che hanno attivamente appoggiato la mia richiesta di girare nei Carpazi. Mi hanno suggerito di lasciare immediatamente il paese e di non aspettare il permesso: non sarebbe mai arrivato finché ci fosse stato Ceaușescu>>. <sup>10</sup>

Il finale, invece, è diverso dal precedente. Se ne discosta radicalmente. Dopo la morte del conte e lo svanimento dell'epidemia che aveva colpito la città, assistiamo ad una fuga a cavallo di un ormai vampiro Jonathan Harker pronto a continuare la sanguinosa tradizione del conte.

---

<sup>10</sup> W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo, conversazioni tra cinema e vita*, a cura di Paul Cronin, edizione italiana a cura di Francesco Cattaneo, Roma, Minimum Fax, 2014 pag. 180-189.

## CAPITOLO II

### Analisi narrativa e tematiche affrontate

#### 2.1 Trama

A metà dell'Ottocento Jonathan Harker, sposato con l'affascinante e sensibile Lucy, è un giovane agente immobiliare di Wismar città affacciata sul Mar Baltico. Il suo capo, un curioso individuo di nome Renfield, un giorno gli affida il compito di recarsi in Transilvania dove lo attende il conte Dracula, interessato ad acquistare una casa proprio nei pressi dell'abitazione dei giovani coniugi.

Jonathan, dopo un lungo viaggio, passa una notte in una locanda, dove viene messo in guardia dal locandiere e dagli abitanti del posto riguardo il castello del temutissimo conte chiamato da questi "Nosferatu" (l'instinto). Egli, però, ignora gli avvertimenti e decide di portare a termine il termine il suo lavoro.

Di notte, Jonathan, dopo aver accettato un passaggio da un cocchiere misterioso, giunge al castello e l'incontro col conte si rivela piuttosto inquietante visti l'aspetto spettrale e i modi animaleschi che caratterizzano quest'ultimo, ma il giovane, intenzionato a portare a termine l'affare, non si preoccupa delle storie che circolano sul suo cliente. Tagliando del pane, Jonathan si ferisce e Dracula, attratto dal sangue, afferra la mano e inizia a nutrirsi dalla ferita. Giustificerà questo gesto confessandosi preoccupato che il suo ospite possa ammalarsi causa la ruggine del coltello.

L'enorme castello di giorno è sempre vuoto e di notte è "animato" dal solo conte. Jonathan, isolato dal mondo, scrive una lettera a Lucy in cui dichiara di aver fatto un brutto sogno, credendo che la surreale aggressione della sera precedente fosse tale.

La contrattazione tra i due di fatto non avviene perché, dopo aver visto una foto di Lucy, il conte accetta l'offerta senza badare al prezzo.

Jonathan inizia a dar credito alle terribili teorie sui vampiri descritte nel libro che una locandiera premurosa gli ha consegnato prima che si incamminasse verso il castello.

La notte seguente Jonathan viene morso sul collo dal conte e, da quel momento, inizia a mostrare segni di debolezza fisica.

Scopre che il conte passa le giornate riposando all'interno di una bara. Una sera, da una finestra, lo scorge intento ad adagiare delle bare su un carro e, infine, infilarsi dentro una di esse. Jonathan capisce allora che il conte è diretto a Wismar e, per fuggire, decide di calarsi da una finestra nel tentativo di arrivare prima di lui.

Le bare, piene di topi, vengono caricate su un vascello. Durante il viaggio ad uno ad uno gli uomini dell'equipaggio periscono e ciò che accade in quei giorni di navigazione lo narra il diario del comandante del battello.

Il vascello arriva a Wismar senz'anima viva. È una nave fantasma. Il consiglio comunale della città capisce, leggendo il diario del comandante, che la peste è giunta in città.

Quando Jonathan arriva finalmente a casa è troppo tardi per mettere in guardia la popolazione, inoltre, è talmente stravolto da non riconoscere nemmeno più l'amatissima Lucy. Il dottor Van Helsing non comprende il pericolo e ritiene questo suo malessere una forte febbre. I diari e il libro sui vampiri, donatigli dalla cameriera della locanda, sono però preziosissimi per aiutare la sua giovane moglie a capire quale sia la causa di tutto questo e come si possa sconfiggere il terribile avversario.

Lucy è fiduciosa di poter avere la meglio sul male e guarire il marito. Con l'intento di trattenere Dracula fino all'alba, così che venga annientato dalla luce del sole nascente, offre il suo collo al vampiro per un'intera notte. Il piano riesce, il conte resta pietrificato, ma Lucy, dissanguata, soccombe.



Il dottor Van Helsing, che fino a quel momento riteneva che quelle di Lucy fossero solo superstizioni, ora le crede e per allontanare definitivamente il pericolo, trafigge il cuore del vampiro con un paletto di legno, secondo quanto previsto dal rituale.

Dopo aver letto cosa provocava essere morsi da un vampiro, Lucy aveva deciso di controllare il marito mettendogli un crocefisso al collo e cospargendo, attorno alla sedia dove egli riposava, ostie consacrate; una volta morta, però, Jonathan si libererà facilmente di queste “trappole”, lasciando così all’anima di Nosferatu di trovare rifugio nel suo corpo. Il finale del film mostra Harker, ormai divenuto Dracula, cavalcare sulla sabbia, dirigendosi verso chissà quale altrove deciso a continuare la sua opera.

## 2.2 Il viaggio, il pericolo

Nell'universo cinematografico di Werner Herzog ritroviamo spesso il tema del viaggio che nell'opera dell'autore gioca un ruolo importante e non potrebbe essere altrimenti per un uomo capace di partire da Monaco a piedi per andare a trovare un'amica malata a Parigi.

Nella sua filmografia vi sono soprattutto due opere in cui il viaggio serve a rappresentare la visione estrema della sua idea di cinema, spinta oltre ogni limite, in un territorio pericoloso e minaccioso: *Aguirre furore di Dio* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), entrambi interpretati da Klaus Kinski.

Nel cinema di Herzog, solitamente, il viaggio è uno strumento in grado di rapportare le forze incontrollabili della natura alla volontà umana. Una sfida impossibile, un'impresa, che porta spesso l'uomo all'autodistruzione e alla follia.<sup>11</sup>

In *Nosferatu, il principe della notte*, invece, questo tema viene affrontato come una sfida obbligatoria che il protagonista deve compiere per raggiungere il proprio obiettivo. Durante questo viaggio egli abbandona la sicurezza, rappresentata dalla casa, per intraprendere un percorso verso l'ignoto.

Il viaggio è sempre un cambiamento di luogo, compiuto da un soggetto in un certo periodo tempo. È la linea, che lega la partenza all'arrivo. Ogni qualvolta si privilegi lo spazio esterno, il racconto diviene un semplice sviluppo narrativo nel tempo. Tuttavia, come accade spesso in questo film, se è lo spazio interno ad essere esplorato: la mente umana, i suoi desideri; ecco che ogni viaggio è un racconto ed ogni racconto diventa, in qualche modo, un viaggio.<sup>12</sup>

Jonathan Harker, dopo aver abbandonato Wismar e Lucy, inizia un lungo viaggio a cavallo alla volta dei Carpazi. Lo vediamo cavalcare per terre

---

<sup>11</sup> <https://laricerca.loescher.it/in-viaggio-con-un-film/>

<sup>12</sup> M. Tirino, *Cinema e viaggio. Tre prospettive d'analisi tra scambio simbolico, sociologia dell'immaginario e scambio turistico*, Salerno, intervento tenuto presso il Punto Einaudi di Salerno nell'ambito della manifestazione "Point of view" organizzata da SalernoTravel TV 2010, pag. 1.

abbandonate, nella campagna più sperduta, con una leggera nebbia sullo sfondo. Dopo alcuni giorni, giunge in un villaggio e trova ristoro presso una locanda, in cui ogni persona cerca di dissuaderlo dal proseguire il viaggio. Dapprima il taverniere che, dopo aver capito dove fosse diretto il suo ospite, cerca di metterlo in guardia: <<In quel luogo a mezzanotte la gente sparisce senza lasciare traccia>>. Poi gli zingari, per mezzo del taverniere che si occupa di tradurre, attorno al focolare, lo avvertono: <<Un viaggiatore che entra in quella terra di fantasmi è perduto e non farà più ritorno>>.

Prima di coricarsi riceve in dono, da una cameriera, un libro sui vampiri. Il giovane ne legge qualche pagina divertendosi per la fantasia con cui sono state scritte, prima di riporlo dentro alla sua borsa.

La mattina seguente, non potendo proseguire col cavallo, troppo stanco per il viaggio, si rivolge ad un cocchiere che si rifiuta di accompagnarlo a tal punto da negare l'evidenza. Dichiarò che non esistono strade per il Passo Borgo (località da attraversare per raggiungere il castello) pur essendo davanti ai loro occhi. Dinanzi alla sua carrozza egli finge di non possederne alcuna; lo stesso fa con i cavalli. Jonathan, convinto che quelle degli zingari, del cocchiere e di tutti gli abitanti del villaggio siano solo delle superstizioni, prosegue a piedi.

Dopo una giornata in marcia, completamente isolato, Harker si ferma per riposare, le nubi e il buio imminente sopra la montagna coprono il sole, la nebbia si è fatta sempre più fitta.

Un'ampia inquadratura si sofferma sul castello del conte, praticamente rovine, sull'orlo del crollo. Un edificio costruito chissà quanti secoli prima, lontano dalla civiltà. Come dichiarato dagli zingari in precedenza: <<Quel castello neanche esiste, forse esiste solo nell'immaginazione degli uomini. Solo rovine. Lo spettro di un castello>>.

Sulle note de *L'oro del Reno* di Wagner, Jonathan dentro ad una grotta viene raggiunto da una carrozza che si offre di accompagnarlo fino al castello; non riusciamo a comprendere il dialogo tra i due personaggi perché la musica lo

copre. L'agente immobiliare, stanco di camminare, accetta l'offerta e giunge qualche ora dopo al castello. È notte fonda. Il portone si apre autonomamente e, oltre la soglia, il conte lo attende.

### 2.3 Il sogno, l'incubo

Un tema toccato con insistenza nel film di Herzog è rappresentato dal sogno: un'attività psichica inconscia che nel cinema viene spesso utilizzata come premonizione, come nel caso di Lucy. Dall'inizio del film lei è contraria al viaggio che Jonathan dovrà affrontare causa, un brutto presentimento dovuto ad un incubo fatto nella notte.

Come spesso accade, il ruolo di chiaroveggente spetta ad una donna. Questa tradizione trova le proprie radici nell'antica Grecia in cui l'oracolo, massima dispensatrice di profezie, era rappresentato da una sacerdotessa.

Le sequenze iniziali del film, mentre scorrono i titoli di testa, mostrano una fila di corpi decomposti, quasi scheletrici; una lunga ripresa fatta al Museo delle Mummie di Guanajuato, in Messico. Le vittime di un'epidemia di colera sfilano davanti all'obiettivo della cinepresa, con i loro volti deformati dal dolore e dalla sofferenza. È come se ci dessero una previsione di quello che succederà nel film, l'epidemia di peste che dilaga a Wismar, dopo l'arrivo di Dracula.<sup>13</sup> Successivamente, si arrestano i titoli di testa e vediamo un pipistrello volare nel cielo, raffigurazione del conte che sembra puntare minaccioso verso un luogo indefinito. Lucy si sveglia urlando, il suo viso in primo piano è pallido, i lunghi capelli neri si mescolano col buio della notte, per un momento scorgiamo un pipistrello nella loro camera da letto. Giunge Jonathan a rincuorarla sdrammatizzando: <<È solo uno dei tuoi incubi>>.

Lucy, però, rimane molto segnata da quel terribile incubo e quando Jonathan la avvisa dell'imminente viaggio lei cerca in ogni modo di fargli cambiare idea e, durante una passeggiata in riva al mare confessa: <<Io sento una indescrivibile angoscia>>.

---

<sup>13</sup> <https://re-movies.com/2020/11/21/nosferatu-principe-della-notte-1979-di-werner-herzog/>

Il sogno, in questo film, viene utilizzato non solo come premonizione ma anche come specchio della realtà, infatti, nel castello del conte, isolato dal mondo, Jonathan vive il suo incubo reale e Lucy, a Wismar, lo percepisce.

La prima sera, durante la cena, si ferisce al pollice mentre taglia del pane. Il conte, attratto dal sangue, lo aggredisce istintivamente. Liberatosi dal morso, cerca di allontanarsi ma viene seguito dal vampiro che non gli stacca mai gli occhi di dosso. Il predatore si fa strada con irruenza, colpisce con violenza una sedia del tavolo che lo ostacola dal raggiungere la sua preda. Jonathan, in trappola, urta una sedia e vi si siede, il conte si ferma e decide di sedersi sulla sedia antistante. Nonostante la pericolosa situazione in cui si trova, Harker, stremato dal viaggio, crolla in un sonno profondo proprio sotto gli occhi del conte. Contemporaneamente vediamo Lucy, a Wismar, svegliarsi di soprassalto nel cuore della notte, il pipistrello è di nuovo entrato nella sua camera da letto. Oramai Dracula, simboleggiato dal volatile è entrato nelle loro vite e non se ne separerà più fino alla fine dei suoi giorni.

La notte successiva, dopo aver firmato il contratto, vediamo il conte in primo piano aggirarsi per i corridoi del castello, la sua maschera spettrale emerge dal buio circostante. Entra nella stanza dell'ospite, molto lentamente si avvicina al letto. Jonathan, cerca di proteggersi, ma il vampiro riesce ad avere la meglio. Lucy, in parallelo, sembra trasformarsi in un "fantasma della notte"; esce di casa in preda al sonnambulismo, con le braccia protese in avanti e vediamo il suo riflesso sulla superficie del fiume; pare fluttuarvisi sopra. Viene raggiunta da Schrader, marito di Mina, che dopo averla presa tra le braccia la conduce a letto. Al suo risveglio urla il nome del marito, convinta che sia in pericolo. Il conte arresta il suo macabro rituale, si stacca dal collo di Jonathan e fissa il vuoto per qualche istante, come se l'avesse sentita.

Vi è una connessione costante, nelle notti, tra i due giovani sposi, così potente da annullare lo spazio e la distanza che li separa, tale che Lucy senta e viva le stesse emozioni di Jonathan. In questa connessione, però, sta trovando spazio un'altra figura: il conte Dracula.

Egli aspira fortemente ad “essere partecipe del loro amore” e se, nelle prime sequenze del film, la sua presenza a Wismar era simboleggiata dal solo pipistrello, ora sarà lui stesso a viaggiare nella notte (e non solo) per cercare di conquistare ciò che desidera con tanto ardore.

## 2.4 La peste, la morte

Nosferatu, una pallida figura cadaverica dalle sembianze animali non è altro che uno “spettro”, la personificazione della morte. Soprattutto nella versione interpretata da Max Schreck nel 1922 lo spettro è un forte richiamo di ciò che il primo conflitto mondiale aveva lasciato all’umanità: morte, disperazione e macerie. Evoca, inoltre, la sensazione di una nuova guerra incarnata da un orrore che stava emergendo proprio dalla Germania.

La morte, nell’opera di Herzog, non rappresenta il momento di massimo terrore, come lo era nel capolavoro di Murnau. Come ci viene detto dallo stesso Nosferatu: <<La morte non è il peggio>>; ciò che dovrebbe terrorizzare è l’immortalità, o meglio, dare per scontata l’esistenza, vivendo senza emozioni, sogni o aspirazioni.

<<Il tempo è un abisso, profondo come lunghe infinite notti, i secoli vengono e vanno. Non avere la capacità di invecchiare è terribile. La morte non è il peggio: ci sono cose molto più orribili della morte. Riesce a immaginarlo? Durare attraverso i secoli, sperimentando ogni giorno le stesse futili cose>>.

Anche il conte aspira alla liberazione dalla prigione dell’immortalità, o all’amore di Lucy, colei che, grazie al suo sacrificio, libererà la città dalla peste (anche se in questa versione non ne abbiamo la certezza).

Dopo l’arrivo di Nosferatu a Wismar, egli si reca a casa di Lucy. Vediamo, in una sequenza, la sua grande e sinistra ombra avvicinarsi sempre più all’abitazione. Quest’ombra proiettata sui muri è un chiaro omaggio al film di Murnau, uno dei primi ad utilizzare questa tecnica. Una volta giunto a destinazione, lo notiamo mentre spia Lucy e i suoi ospiti recatisi per vedere le condizioni del sempre più malato Jonathan. Dopo aver atteso che Lucy si fosse allontanata dagli altri avviene l’incontro tra il conte e la giovane.

Vediamo Lucy intenta a pettinarsi, probabilmente sta per coricarsi. Attraverso lo specchio, dove è riflesso il suo volto, notiamo la porta aprirsi, il rumore



stridulo anticipa la venuta dell'ombra, che prima si riflette sulla porta e, successivamente, sulle pareti della piccola stanza. Le lunghe unghie affilate del conte, simili a degli artigli, sembrano per un momento accarezzare una pietrificata Lucy. Dopo essersi mostrato e presentato, Lucy ha una reazione istintiva: mette le mani sul collo per proteggersi, impaurita da una probabile aggressione. Ciò non accade e vi è un breve dialogo tra i due. Lucy dichiara di conoscerlo già e lo ritiene la causa di tutti i mali che stanno affliggendo il marito, i quali lo condurranno ad una inevitabile morte: <<La morte è inevitabile, alla fine saremo tutti suoi... Solo la morte è crudelmente sicura>>. Il conte risponde: <<Chi dice: "la morte è crudele" sono solo gli inconsapevoli. Ma la morte non è che un taglio netto. È molto più crudele non essere capaci di morire. Vorrei essere partecipe dell'amore che c'è tra lei e Jonathan>>. Lucy, dopo aver dichiarato il suo amore per Jonathan, un amore che "neanche Dio può toccare", lo caccia definitivamente mostrando il crocefisso che porta al collo.

Il rapporto amore/morte, i due motori più potenti di una qualsiasi opera drammatica viene evidenziato in questa sequenza. Il conte, completamente consumato dall'immortalità, spera di poterla sedurre e convincere a seguirlo così da poter vivere il resto dei suoi giorni assieme ad una donna che ha riaccesso in lui il sentimento.

<<La mancanza di amore è la più crudele e abietta delle pene>>.

In questo film, Herzog, rende la morte un atto poetico e liberatorio, con la sua "danza macabra" nella piazza del paese, dove i moribondi ballano, circondati da bare colme e sigillate e consumano la loro ultima cena accerchiati da topi bianchi. Pare che stiano celebrando la venuta della morte, quasi a renderla desiderabile.

La cinepresa ci mostra la piazza di Wismar dall'alto, poi stacciamo su Lucy e la seguiamo per tutta la durata della sequenza sulle note della canzone popolare georgiana *Zinzkaro*. La donna, prima si sofferma ad osservare un monaco che prega genuflesso accanto ad una bara, poi viene catturata dai

danzanti che vogliono renderla partecipe della loro celebrazione. Riuscita a svincolarsi, viene quasi catturata da altri due individui vestiti in abiti eleganti, dopodiché si imbatte in un'altra folla di danzanti, questi stanno ballando una melodia completamente diversa da quella che sentiamo, lo si nota perché in campo vediamo un violinista e un cornista. Successivamente passa accanto ad un banchetto stracolmo di vino e cibo, i commensali hanno deciso di trascorrere gli ultimi giorni della loro vita godendo di quei beni. Viene invitata ad unirsi. La musica si placa e vediamo il tavolo vuoto infestato da centinaia di topi.

Se nella versione di Murnau il bene, infine, trionfa sul male, con Herzog il finale è molto più amaro ma egualmente emblematico.

Vittima del morso di Nosferatu, Jonathan Harker, dopo la morte di Dracula diventa un vampiro. La sua trasformazione dà luogo ad un passaggio di consegne. Il cerchio della morte non si chiude e non si chiuderà mai. Il male è un ciclo continuo che trova nuovo vigore ogni qualvolta si rigeneri perché, se il Dracula del film è un vampiro spento e debole, Jonathan, una volta trasformato, è forte abbastanza da poter sopportare la luce del sole e può reinserirsi nel mondo, spargendo di nuovo la peste, in attesa che i secoli passino anche per lui.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> <https://lettorivesuviani.wordpress.com/2020/08/17/nosferatu-la-peste-moderna/>

## CAPITOLO III

### Scenografia del film

#### 3.1 L'architettura di Delft: il municipio

<<La scenografia è la sostanza plastica e architettonica di un film; contribuisce al risultato estetico, traduce visivamente il tono dell'opera, connota il genere o lo stile e intrattiene uno stretto legame con gli altri elementi, serve a costruire i personaggi e l'azione che li lega>>. <sup>15</sup> Questa definizione è la descrizione perfetta di quanto sia fondamentale curare la scenografia in un film. La scelta del luogo corretto è il primo passo per rendere la propria opera coerente con i personaggi e con ciò che racconta.

Per Herzog, i luoghi sono spesso la prima ispirazione da cui, successivamente, nascerà un'opera.

<<Nei miei film il paesaggio non è mai uno sfondo pittoresco. È uno stato mentale, possiede quasi delle qualità umane: perché è parte vitale del paesaggio interiore dei personaggi. [...] Dirigere paesaggi mi piace quanto dirigere attori o animali. Non scherzo, è proprio vero. Cerco spesso di introdurre in un paesaggio una certa atmosfera, usando suono e immagine per conferirgli un carattere definito. [...] Il punto di partenza per molti dei miei film è un paesaggio.>><sup>16</sup>

Come anticipato nel primo capitolo, Delft, è la città perfetta per rappresentare Wismar e il regista ne rimane affascinato.

Delft è una città olandese, facente parte della provincia dell'Olanda meridionale, situata a circa 60 km da Amsterdam e 15 km da Rotterdam.

---

<sup>15</sup> S. Martin, *Scenografia e scenografi*, Roma, Il Castoro, 2013, pag. 7.

<sup>16</sup> <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=33017>

Le sue origini risalgono intorno al 1075, in quel periodo l'attuale città era un piccolo borgo legato alla produzione di arazzi e birra.

Nel 1246 Guglielmo II d'Olanda le concesse i diritti civici e l'insediamento divenne città.<sup>17</sup> Il municipio [fig. 1] venne costruito proprio nel XIII secolo ma ciò che vediamo noi nel film non è l'originale edificio trecentesco, di cui resta solo la torre, bensì la ricostruzione seicentesca dell'architetto Hendrick de Kayser I, addetto alla ricostruzione della struttura incendiata completamente nel 1618.<sup>18</sup>



[fig.1] [*immagine non appartenente al film*]

Si tratta di un edificio a due piani che ingloba la torre integralmente su tre lati, con tre rispettive facciate a frontoni elevate da terra grazie ad un basamento che corre su tutti e tre i lati. La facciata principale, in pietra arenaria, è scandita da pilastri addossati a parete bugnati al piano terra e da paraste scanalate di ordine ionico al primo piano, che inquadrano sei grandi finestre crociate. Il portale, anch'esso alzato da terra è voltato a botte e sormontato da un'edicola che ne continua la forma nel piano superiore. Le finestre inferiori sono sormontate da volti raffiguranti importanti personalità della storia cittadina, mentre le finestre superiori da grandi conchiglie decorative. Al primo piano, al centro della facciata, corre un fregio con la scritta latina: *Del Phensium Reparata*. Al di sopra della cornice, corre una balaustra da cui s'innalza, inquadrato fra due bianchi obelischi, il frontone ricurvo, anch'esso a

---

<sup>17</sup> <https://www.olanda.cc/delft.html>

<sup>18</sup> <http://www.amsterdamtour.it/dintornidiamsterdam/sudovest/delft/municipio.html>

due livelli costituito da tre nicchie: quella centrale accoglie la statua della Giustizia. All'interno della lunetta semicircolare del frontone, vi è l'altorilievo con lo stemma della città. I lati dell'edificio hanno due facciate gemelle che riprendono il disegno di quella principale.<sup>19</sup>

Nel film, il municipio viene inquadrato più volte e, assieme al Markt (la grande piazza del mercato), funge da scenografia per la surreale sequenza della “festa dei moribondi”.

---

<sup>19</sup> <https://www.routeyou.com/it-nl/location/view/48089523/municipio-di-delft?toptext=1644460>

### 3.2 Il castello di Nosferatu: Pernštejn

Il castello di Dracula, nel film, è una fusione tra due edifici: il castello di Pernštejn in Repubblica Ceca, dove sono state girate quasi tutte le sequenze e il castello di Strečno in Slovacchia, immortalato in campo lungo, di cui vediamo le rovine.<sup>20</sup>

Il castello di Pernštejn [fig. 2], costruito otto secoli fa, fa parte del comune ceco di Nedvědice, un piccolo paese situato in mezzo ai boschi delle alture morave.

Si tratta di uno dei castelli meglio conservati di tutta la Repubblica Ceca, la sua fondazione risale alla seconda metà del XIII secolo, fu rinnovato tra il XIV e il XVI secolo, quando fu ingrandita la pianta originaria.



[fig. 2] [*corte del castello*] [*sequenza in cui Harker scova la bara*]

Il nome del castello, Pernštejn (dal tedesco Bärenstein) deriva dal cognome del casato che ne ordinò la costruzione.

Si hanno poche informazioni riguardo l'ascesa del nobile casato. Ciò che si sa con certezza è che era uno dei più ricchi di tutta la zona e che all'epoca possedeva terreni più vasti del famigerato casato dei Rožmberk, signori della Boemia meridionale. La sua rovina fu segnata dai prestiti concessi agli imperatori. Si rivelarono fatali e contribuirono alla rovina del casato, costretto a svendere gradualmente i suoi beni.

---

<sup>20</sup> <https://www.davinotti.com/forum/location-verificate/nosferatu-il-principe-della-notte/50001669>

Il castello presenta un sistema di difesa ingegnoso e, all'epoca, innovativo. Nel corso dei secoli non fu mai espugnato da alcun nemico. La sua posizione strategica su una rupe, i profondi fossati scavati a mano, con ponti levatoi e altissime mura con bastioni fornivano un grande vantaggio difensivo, rendendo il castello una vera e propria fortezza. Se ciò non fosse stato sufficiente, i signori avrebbero trovato rifugio nella torre Barborka [fig. 3], a cinque piani, collegata alle altre strutture mediante due ponti di legno. Al suo interno, il castello presenta corridoi talmente stretti che avrebbero reso l'attraversamento, per i cavalieri corazzati, un'ardua impresa.



[fig. 3] *[immagine non appartenente al film]*

Pernštejn, come gran parte dei castelli cechi, possiede il suo fantasma misterioso: la Dama Bianca. Quest'ultima era, in tempi remoti, una serva al castello assai vanitosa e trascurava i suoi doveri per compiacersi della sua bellezza davanti allo specchio. Smise persino di andare a messa e, dunque, un vecchio frate decise di parlare con lei per riportarla sulla retta via. Lei non lo ascoltò e lo derise. Il frate si arrabbiò così tanto per l'atteggiamento della serva che la maledisse per sempre. Così, ancor'oggi, il suo fantasma è condannato a girovagare per i corridoi del castello, prigioniero dello stesso. Credenze locali ritengono che tutte le donne in visita farebbero bene a non specchiarsi

poiché si racconta che colei che guarderà anche un solo specchio del castello, perderà la sua bellezza per sempre.<sup>21</sup>

Grazie a questa leggenda e alle poche informazioni riguardanti la famiglia fondatrice, il velo di mistero si propaga, rendendo il castello ancor più spettrale. Una costruzione inespugnabile e dalle dubbie origini, perfetta per accogliere il conte Dracula, facendone la propria dimora.

---

<sup>21</sup> <https://www.visitczechrepublic.com/it-IT/f3f38f75-dc83-4f41-a293-aa0a6187d359/place/c-pernstejn-castle>



### 3.3 Il castello di Nosferatu: Strečno

Il castello di Strečno [fig. 3], situato in Slovacchia, è un edificio d'epoca gotica posto a picco su una rupe, domina dall'alto la vallata sottostante su cui scorre il fiume Váh. Si trova sull'antica strada che collega le regioni orientali a quelle occidentali della Slovacchia.



[fig. 3]

Eretto sulle ceneri di un'antica torre di guardia sulla strada che porta alla contea di Turiec, con la funzione di raccogliere pedaggi dal conte Matúš Čák signore di Trenčín, fu documentato per la prima volta in un atto ufficiale nel 1316. La costruzione è situata sulla cima di una ripida parete di calcite a circa cento metri di altezza. Si suppone che questo sito fu abitato anche negli anni precedenti, a partire dall'Età del Ferro e, successivamente da tribù slave.

Difficile analizzarne le caratteristiche architettoniche in quanto, nel film del 1979, ancora non era iniziato il processo di ristrutturazione che ha portato il castello alla sua attuale conformazione. Si tratta di un perfetto esempio di "spettro di un castello" come definito dagli zingari nel film, diroccato, pronto ad accogliere la morte poiché esso stesso è "la morte", disabitato da secoli, demolito e teatro di guerra.

Nel '300 veniva considerata la fortezza più solida e sicura di tutta la regione del Považie. Le fortificazioni nelle parti occidentali e meridionali della struttura includevano: mura spesse, torri, bastioni difensivi e molto altro.

La torre principale, risalente all'inizio del XIV secolo, presenta una pianta quadrata di otto metri per lato. Concepita come torre di guardia e difensiva, in origine aveva cinque piani con pavimenti costituiti da travi in legno collegate con scale (sempre di legno) e ingresso al secondo piano con una porta archiacuta.

Raggiunse la dimensione di 165 metri di lunghezza e 61 di larghezza alla metà del XVII secolo a seguito di ampliamenti e ristrutturazioni come, ad esempio, l'aggiunta di vari bastioni per renderlo in grado di resistere ad assedi di artiglieria. La famiglia Wesselényi in quel periodo era padrona del castello, considerato punto strategico per il controllo dei territori circostanti grazie allo status di punto doganale e fonte di ricchezza grazie ai relativi pedaggi.

Il castello fu conquistato, negli anni successivi, dal ribelle Imre Thököly, e solo alla fine del secolo l'esercito imperiale riuscì a riappropriarsene. Leopoldo I, ordinò la demolizione della struttura nel 1698: si sentiva minacciato dall'impenetrabilità di tale fortezza. I bastioni vennero abbattuti, così come le fortificazioni e i tetti, il pozzo fu riempito. Disabitato per tre secoli, il castello andò in rovina.

Žofia Bosniaková, moglie di František Wesselényi, è la personalità più conosciuta, in Slovacchia, ad aver abitato il castello. Per le sue opere di carità e l'aiuto dato a malati e poveri era conosciuta come la "santa di Strečno". Morì a soli 35 anni nel 1644. Quando, 45 anni dopo, i soldati imperiali trovarono il suo corpo nella cripta nel castello, leggenda narra che questo era rimasto praticamente intatto. Una copia in argilla della sua mummia oggi si trova nella cripta.

Samuel Hahn, imprenditore inglese che acquistò il castello agli albori del XX secolo, iniziò la demolizione dell'edificio per farne materiale da costruzione, ma, causa i continui contrasti con la Chiesa e lo scarso profitto ricavato, abbandonò il progetto.

Nell'estate del 1944, la gola di Strečno fu territorio di conflitto armato, vide scontrarsi infatti le truppe tedesche con l'esercito cecoslovacco, quest'ultimo appoggiato da partigiani. Il castello, utilizzato come base difensiva dai cecoslovacchi, subì gravi danni a causa dei bombardamenti dell'artiglieria tedesca.

Il castello, oggi, è parte del museo di Považské e contiene diverse collezioni ed esposizioni museali. È stato dichiarato monumento culturale nazionale dal 1970.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> [https://www.turismoslovacchia.it/?page\\_id=7159](https://www.turismoslovacchia.it/?page_id=7159)

## CAPITOLO IV

### La musica nel film

#### 4.1 Colonna sonora

Anche per *Nosferatu* gran parte della colonna sonora è stata scritta da Florian Fricke ed eseguita dalla sua band: Popol Vuh. La loro collaborazione con Herzog nasce all'alba degli anni '70, in occasione del film *Aguirre, furore di Dio* e continuerà negli anni a seguire con altri progetti come *Cuore di vetro*, *L'enigma di Kaspar Hauser*, *Fitzcarraldo*, *Cobra verde*.

Nella scena che precede l'arrivo al castello di Dracula in Transilvania, la musica è tratta dal *Preludio* dell'atto I de *L'oro del Reno* di Richard Wagner, la scena della peste è accompagnata dalla canzone popolare georgiana *Zinzkaro* (tradotta anche *Tsintskaro* o *Zinskaro*) mentre la sequenza del finale del film è accompagnata dal *Sanctus* tratta dalla *Messe Solennelle de Sainte Cécile* di Charles Gounod.

L'uso che Werner Herzog fa della musica di Wagner in *Nosferatu* è veramente originale. Buona parte del viaggio di Jonathan alla volta del castello è modulato, come detto in precedenza, sul *Preludio* dell'opera *Das Rheingold* (*L'Oro del Reno*) del 1854, si tratta del primo capitolo della tetralogia de *L'anello del Nibelungo* che comprende altre tre opere del compositore tedesco: *La Valchiria*, *Sigfrido*, *Il crepuscolo degli dei*.

*L'Oro del Reno* è un racconto d'avidità, in cui il potere attira gli uomini e le divinità più dell'amore e li conduce verso un infausto destino. I personaggi principali di questo film non sono mossi da un'ostentata ricerca del potere, ma sicuramente condividono con i protagonisti dell'opera di Wagner una fine infelice.

Il *Preludio*, in Wagner, simboleggia il caos iniziale e successivamente una fitta nebbia che via via si dissolve. Alla fine del brano, appare la luce che illumina la natura incontaminata: le acque del Reno, in cui giocano le figlie del fiume.<sup>23</sup>

Herzog presenta questa musica come un lungo crescendo orchestrale il cui culmine giunge nel momento in cui Jonathan viene raggiunto, nel buio della grotta, dalla carrozza che lo porterà, al crepuscolo, al castello del conte. Il regista, dunque, “rovescia” il brano di Wagner: sono le tenebre a nascere dalla luce e non l’opposto. L’opera, così utilizzata, si adatta perfettamente alle immagini sullo schermo poiché il viaggio del giovane, partito da casa sereno e ignaro sul suo destino, si concluderà in un luogo oscuro, dominato dalle ombre, vissuto esclusivamente nella notte.

Quel che segue, infatti, non si discosta molto dall’opera: l’apparizione di un personaggio che porta il male nel mondo. In Wagner questo è rappresentato dallo squallido Alberich, che ruba l’oro del Reno maledicendo l’amore e rinunciandovi per sempre; in Herzog è il conte Dracula che ruba il sangue vitale e non conosce l’amore ormai da secoli.

Come anticipato, la maggior parte della musica di questo film è stata composta dai Popol Vuh, un gruppo tedesco molto noto negli anni ‘70 e guidato da Florian Fricke, abituale collaboratore di Herzog nei suoi film che ha persino una piccola parte nel film del 1968 *Segni di vita*, in cui interpreta un pianista. La loro musica è basata su accordi semplici, che appena pubblicata fece un certo scalpore perché era stata collocata nei negozi di musica nell’ambito del rock e del pop: come è facile intuire, si tratta di tutt’altra cosa. Il nome del gruppo, “Popol Vuh”, non ha nulla a che vedere con la parola “popolo”: è in lingua maya, ed è il titolo di uno dei pochi libri che ci rimangono di quella civiltà (*Il libro della comunità*).

---

<sup>23</sup> R. Wagner libretto dell’opera *Das Rheingold*, 1869, Monaco, traduzione italiana di Guido Manacorda.

Nella scena in cui Lucy (Isabelle Adjani) cammina per la piazza cittadina assediata dalla peste, ascoltiamo il Vocal Ensemble Gordela, proveniente dalla Georgia, all'epoca appartenente all'Unione Sovietica. Nel film, in questo momento, vediamo scene di danza, ma la musica che si ascolta è priva di ritmo: il contrasto che ne nasce è di grande effetto drammatico. Herzog racconta che durante le riprese la musica era quella di una piccola orchestra, che suonava effettivamente ritmi di danza, valzer, polke e mazurche; i musicisti che la eseguono si vedono bene durante tutta la sequenza.

La scena è spettrale: nella città è arrivata la peste, i morti non si contano più e, in attesa della fine c'è chi, ormai rassegnato e probabilmente in preda alla follia, non si getta nella disperazione ma decide di allestire banchetti, passando il tempo che resta a mangiare e a bere. Dalla sequenza è stato tolto il sonoro originale, sostituito da una polifonia vocale che ricorda molto quella della chiesa bizantina e ortodossa. L'ensemble canta *Zinzkaro*, una canzone popolare georgiana che narra di un incontro tra un uomo ed una donna, la quale ha un peso sulle spalle: così come Lucy che si fa carico del peso della morte per liberare la città dal male.

La cavalcata finale di Jonathan Harker (Bruno Ganz) è accompagnata dal *Sanctus* di Charles Gounod, tratto dalla *Messa solenne di Santa Cecilia*. Il *Sanctus* è una parte della Messa latina, nella liturgia cattolica; nel corso dei secoli, moltissimi compositori importanti hanno messo in musica questo testo, non solo per motivi religiosi ma anche e soprattutto per la sua drammaticità. Il *Sanctus* non si ascolta solo nelle Messe, ma anche in due famosissime opere: i *Requiem* di Mozart e di Verdi.

Charles Gounod, musicista francese (1818-1893) famoso per il suo *Faust* e per il *Roméo et Juliette* viene scelto da Herzog perché il suo *Sanctus* evoca negli ascoltatori un senso di lontananza sempre maggiore ogni qualvolta se ne ripeta la parola, sottolineando e aumentando la portata del suo significato.

Il testo dell'opera è il seguente: «*Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus*

*qui venit in nomine Domini.*» (Santo, santo, santo, è il Signore Dio degli Eserciti. Pieni sono i cieli e la terra della tua gloria; osanna nell'alto dei cieli. Benedetto chi viene nel nome del Signore.)<sup>24</sup>

Come in altri film del regista (ad esempio *Fitzcarraldo*) la musica possiede un'enorme carica espressiva, le note non accompagnano mai in maniera sterile le immagini. All'interno delle sequenze la loro importanza è equiparabile a quella delle immagini stesse. Questa fusione drammatica aumenta in maniera esponenziale il carico emotivo ed è impossibile, per lo spettatore, restarne indifferente.

---

<sup>24</sup> <https://giulianocinema.blogspot.com/2010/02/la-musica-in-nosferatu.html>

## **Filmografia del regista**

### **Lungometraggi di finzione di Werner Herzog**

Lebenszeichen (Segni di vita) (1968)

Auch Zwerge haben klein angefangen (Anche i nani hanno cominciato da piccoli) (1970)

Fata Morgana (1971)

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, furore di Dio) (1972)

Jeder für sich und Gott gegen alle (L'enigma di Kaspar Hauser) (1974)

Herz aus Glas (Cuore di vetro) (1976)

Stroszek (La ballata di Stroszek) (1977)

Nosferatu: Phantom der Nacht (Nosferatu, il principe della notte) (1979)

Woyzeck (1979)

Fitzcarraldo (1982)

Wo die grünen Ameisen träumen (Dove sognano le formiche verdi) (1984)

Cobra Verde (1987)

Cerro Torre: Schrei aus Stein (Grido di pietra) (1991)

Invincible (Invincibile) (2001)

The Wild Blue Yonder (L'ignoto spazio profondo) (2005)

Rescue Dawn (L'alba della libertà) (2006)

Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans (Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans) (2009)

My Son, My Son, What Have Ye Done (2009)

Queen of the Desert (2015)

Salt and Fire (2016)

Family Romance, LLC (2019)



## Scheda tecnica del film<sup>25</sup>

Titolo	Nosferatu, il principe della notte
Titolo originale	Nosferatu: Phantom der nacht
Anno	1979
Genere	Drammatico, Horror
Durata	107 minuti <sup>26</sup>
Soggetto	Bram Stoker e Friedrich Wilhelm Murnau
Regia	Werner Herzog
Sceneggiatura	Werner Herzog
Produttore	Werner Herzog, Michael Gruskoff, Daniel Toscan du Plantier
Produttore esecutivo	Walter Saxer
Casa di produzione	Werner Herzog Filmproduktion, Gaumont S.A.
Montaggio	Beate Mainka-Jellinghaus
Colonna sonora	Popol Vuh/Florian Fricke, Richard Wagner, Charles Gounod, Ensemble vocal Gordela
Suono	Harald Maury
Fotografia	Jörg Schmidt-Reitwein
Scenografia	Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder
Effetti speciali	Cornelius Siegel
Costumi	Gisela Storch
Trucco e acconciature	Reiko Kruk
Interpreti principali	Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor

<sup>25</sup> W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo, conversazioni tra cinema e vita*, a cura di Paul Cronin, edizione italiana a cura di Francesco Cattaneo, Roma, Minimum Fax, 2014, pag. 379.

<sup>26</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0079641/>

## Bibliografia

### Testi di carattere generale

- L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti, i percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.
- F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il saggiatore, 2022.
- S. Volpe, *Adattamento, sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio, 2007.
- G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo, cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.
- S. Brad e L. Bently, *The making of modern intellectual property law: the British experience, 1760-1911*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- M. Tirino, *Cinema e viaggio. Tre prospettive d'analisi tra scambio simbolico, sociologia dell'immaginario e scambio turistico*, Salerno, intervento tenuto presso il Punto Einaudi di Salerno nell'ambito della manifestazione "Point of view" organizzata da SalernoTravel TV, 2010.
- P. Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Bari, Laterza, 2014.
- S. Martin, *Scenografia e scenografi*, Roma, Il Castoro, 2013.
- S. Micheli, *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa. Luce, colore, espressione, gesto, scenografia e costume*, Roma, Bulzoni, 2000.
- P. Vlaardingerbroek, *Dutch town Halls and the setting of the Viershaar in Public Buildings in early modern Europe*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010.
- D. Calabri; E. Svalduz, *Il rinascimento italiano, volume sesto. Luoghi, spazi, architetture*, Treviso-Costabissara, Angelo Colla Editore, 2010.
- E. Simeon, *Manuale di storia della musica nel cinema. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti, 1995.
- R. Wagner, libretto dell'opera *Das Rheingold*, 1869, Monaco, traduzione italiana di Guido Manacorda.

## **Testi su Nosferatu**

B. Stoker, *Dracula*, traduzione di Francesco Saba Sardi, introduzione di Carol A. Senf, con saggio di Alessandro Baricco, Milano, Mondadori, 2011.

D. Kalat, *Nosferatu a symphony of horrors*, opuscolo della versione Blu-ray del film.

R. Chiesi, *Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”*, in <<Parole rubate>>, Parma, Università di Parma, 2021.

P. G. Tone, *Nosferatu il vampiro di Friedrich Wilhelm Murnau*, Roma, Bonanno, 2013.

S. S. Prawer, *Nosferatu: Phantom Der Nacht*, Londra, British Film Institute, 2004.

B. Stoker, *Dracula*, With an Introduction and Notes by A. N. Wilson, Oxford – New York, Oxford University Press, 1983.

W. Herzog, *La ballata di Stroszek. Nosferatu, il principe della notte (Due racconti cinematografici)*, Milano, Ubulibri, 1982.

L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

## **Monografie su Werner Herzog**

W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo, conversazioni tra cinema e vita*, a cura di Paul Cronin, edizione italiana a cura di Francesco Cattaneo, Roma, Minimum Fax, 2014.

W. Herzog, *La conquista dell'inutile*, Milano, Mondadori, 2018.

W. Herzog, *Sentieri nel ghiaccio*, Milano, Guanda, 2008.

G. Paganelli, *Segni di vita, Werner Herzog e il cinema*, Milano, Il Castoro, 2008.

F. Grosoli; E. Reiter, *Werner Herzog*, Milano, Il Castoro, 2016.

E. Carrère, *Werner Herzog*, Parigi, Edilio, 1982.

## Sitografia

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-nosferatu-the-vampyre-1979>

<https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento/>

<https://laricerca.loescher.it/in-viaggio-con-un-film/>

<https://re-movies.com/2020/11/21/nosferatu-principe-della-notte-1979-di-werner-herzog/>

<https://www.studiarapido.it/gli-oracoli-nella-societa-greca/>

<https://lettorivesuviani.wordpress.com/2020/08/17/nosferatu-la-peste-moderna/>

<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=33017>

<https://www.olanda.cc/delft.html>

<http://www.amsterdamtour.it/dintornidiamsterdam/sudovest/delft/municipio.html>

<https://www.routeyou.com/it-nl/location/view/48089523/municipio-di-delft?toptext=1644460>

<https://www.davinotti.com/forum/location-verificate/nosferatu-il-principe-della-notte/50001669>

<https://www.visitczechrepublic.com/it-IT/f3f38f75-dc83-4f41-a293-aa0a6187d359/place/c-pernstejn-castle>

[https://www.turismoslovacchia.it/?page\\_id=7159](https://www.turismoslovacchia.it/?page_id=7159)

<https://www.musicologica.it/la-musica-nel-cinema/>

<https://giulianocinema.blogspot.com/2010/02/la-musica-in-nosferatu.html>

<https://www.imdb.com/title/tt0079641/>