



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

*Il desiderio femminile nel genere  
fantastico:  
analisi di La morta innamorata di Gautier  
e Carmilla di Le Fanu*

Relatore  
Prof.ssa Valentina Sturli

Laureanda  
Sofia Fiorese  
n° matricola 1231363 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

## Indice

Indice	2
1. Introduzione	3
1.1 Il soprannaturale letterario: definizioni di Todorov e Ceserani	3
1.2 Il soprannaturale letterario secondo Orlando	9
1.3 Il vampiro come figura folklorica e come personaggio letterario	13
2. Capitolo 1	19
2.1 Théophile Gautier: l'autore e le opere	19
2.2 <i>La morta innamorata</i>	22
2.3 Le descrizioni di Clarimonde	24
3. Capitolo 2	37
3.1 Sheridan Le Fanu: l'autore e le opere	37
3.2 <i>Carmilla</i>	40
3.3 <i>Carmilla</i> e il rapporto con Laura	45
4. Conclusioni	57
Bibliografia	69

# 1. Introduzione

## 1.1 Il soprannaturale letterario: definizioni di Todorov e Ceserani

La tesi si propone di analizzare due racconti appartenenti al genere fantastico: *La morta innamorata* (1836) di Gautier e *Carmilla* (1872) di Le Fanu. In particolare, i testi sono inquadrati all'interno della letteratura fantastica attraverso gli strumenti forniti da: *La letteratura fantastica*<sup>1</sup> di Tzvetan Todorov, *Il fantastico*<sup>2</sup> di Remo Ceserani e, soprattutto, *Il soprannaturale letterario*<sup>3</sup> di Francesco Orlando.

Quest'ultimo ricorda come una delle prime definizioni di fantastico sia stata data da Roger Callois nel 1958: «Il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo [...] nel mondo reale»<sup>4</sup>. Questa definizione viene ripresa nel 1970 da Todorov che contribuisce a imporre il termine fantastico «come categoria critica»<sup>5</sup>.

Secondo Todorov, il fantastico si lega al concetto di esitazione: «In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che [...] non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»<sup>6</sup>. Il lettore, di fronte a vicende inspiegabili, tenta di capire cosa stia succedendo e può ritenere che siano state soltanto frutto di «immaginazione» oppure siano realmente accadute e la realtà sia governata da «leggi a noi ignote». «Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione»<sup>7</sup> e, dopo aver ricondotto gli eventi accaduti alla realtà o al soprannaturale, il fantastico sfocia in un'altra categoria. Nel primo caso, l'opera appartiene allo «strano», nel secondo, invece, al «meraviglioso». Affinché il testo si iscriva nel fantastico, quindi, deve essere presente «l'esitazione del lettore» di fronte alle vicende e la «maniera di leggere [...] non deve essere né “poetica”, né “allegorica”»<sup>8</sup>. Riguardo a questo, il fantastico deve essere distinto dalla poesia e

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Aldo Garzanti editore, 1977.

<sup>2</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

<sup>3</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Giulio Einaudi editore, 2017.

<sup>4</sup> Ivi, p. 3.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26.

<sup>7</sup> Ivi, p. 43.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 33-34.

dall'allegoria. La poesia, infatti, «considera ogni frase come una pura combinazione semantica»<sup>9</sup>. Ciò significa che, solitamente, leggendo una poesia si fa attenzione alle rime, al ritmo, alle figure retoriche prima che alle immagini presenti. Inoltre, queste ultime non sono «descrittive» e rappresentano una «combinazione di parole non di cose»<sup>10</sup>. Il fantastico, invece, richiede una reazione alle vicende che accadono nel mondo costruito dal testo e implica la finzione, caratteristiche non presenti nella poesia. L'allegoria per definizione suggerisce più o meno esplicitamente un ulteriore significato rispetto a quello letterale. In questo caso, il fantastico non può esistere poiché, se si legge di un avvenimento soprannaturale e si deve andare oltre il senso letterale «che non rimanda a niente di soprannaturale, non vi è più spazio per il fantastico»<sup>11</sup>. Inoltre, se è l'autore stesso che rinvia al significato del testo, l'interpretazione non dipende dal lettore, presupposto fondamentale, invece, nel fantastico<sup>12</sup>. Lo stesso concetto è messo in evidenza anche da Ceserani definendo i procedimenti narrativi del fantastico, di cui si dirà in seguito.

Todorov passa, poi, in rassegna i temi collegati a questa categoria letteraria, ovvero i temi dell'Io e quelli del Tu. I primi riguardano: la moltiplicazione della personalità, il pandeterminismo, la metamorfosi, l'ibridazione tra soggetto e oggetto, la trasformazione del tempo e dello spazio, la percezione del mondo da parte del personaggio, la psicosi, le droghe e l'infanzia<sup>13</sup>. L'elenco proposto da Todorov parte dal presupposto che nella quotidianità tutti gli avvenimenti devono poter essere spiegati: pandeterminismo o determinismo generalizzato. Dal momento che non tutte le vicende sono riconducibili a cause note, «gli esseri soprannaturali sopperiscono a una causalità deficitaria»<sup>14</sup>. Perciò il pandeterminismo è legato all'esistenza di elementi soprannaturali. La metamorfosi si basa sulla possibilità di trasformarsi in qualcosa di diverso da sé. Questi due temi, così come gli altri nell'elenco, hanno in comune la rottura del confine tra materia e spirito, tra corpo e anima.

Per fare un esempio, un racconto che presenta molti di questi concetti è *L'uomo della sabbia* (1815) di E. T. A. Hoffmann. Nataniele, il protagonista, scrive una lettera

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 62.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Ivi, p. 65.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Ivi, pp. 110-159.

<sup>14</sup> Ivi, p. 112.

a un amico in cui confessa di avere dei timori legati a episodi della sua infanzia. In particolare, ricorda la madre mentre raccontava la favola dell'uomo della sabbia, un mostro che cava gli occhi ai bambini che non vogliono dormire. Nataniele associava la storia al rumore dei passi dell'avvocato Coppelius, ritenendo che questi fosse il mostro della sabbia. Una sera ha notato il padre insieme a Coppelius mentre compivano esperimenti di alchimia e proprio uno di questi causò la morte del padre. Nataniele, mentre scrive la lettera, dice di aver rivisto Coppelius sotto le spoglie di un ottico, Giuseppe Coppola, da cui ha comprato un binocolo. Dopo un soggiorno lontano da casa, Nataniele viene a sapere che la sua abitazione è rimasta coinvolta in un incendio e si trasferisce. Dalla nuova sistemazione, con il binocolo guarda verso la casa di fronte e vede una ragazza di cui si innamora, nonostante gli strani comportamenti di lei. Solo in seguito scopre che si tratta in realtà di un automa costruito dal suo professore universitario e proprio da Coppelius e impazzisce. Nataniele viene internato in manicomio fino alla sua completa guarigione. Infine, mentre osserva la città dall'alto di una torre, il giovane rivede con il binocolo Coppelius e si getta nel vuoto. Anche da questo breve riassunto, spiccano il tema dell'infanzia come momento in cui nascono i timori del protagonista. Vi è, poi, il tema della percezione più o meno distorta di Nataniele che lo fa sembrare folle nella sua ossessione per Coppelius. A quest'ultimo, si lega la moltiplicazione della personalità, in quanto assume identità diverse all'interno del racconto. Il finale rivela che Nataniele aveva ragione sull'uomo ma, allo stesso tempo, non sulla ragazza che ama che si rivela essere un automa. A lei si collega anche il tema dell'ibridazione tra soggetto e oggetto dato che a prima vista appare come una giovane donna, ma i suoi movimenti lasciano intuire che non sia umana.

I temi del Tu si riferiscono alla sessualità e alle sue diverse declinazioni: il desiderio sessuale puro e intenso, l'incesto, l'omosessualità, l'amore a più di due, il rapporto tra crudeltà e piacere, la necrofilia, l'amore ideale, l'altro e l'inconscio e la nevrosi<sup>15</sup>. Un esempio che può chiarire questo elenco è *Berenice* (1835) di Edgar Allan Poe. Egeo cresce insieme alla cugina Berenice e soffre di un disturbo ossessivo. Anche la ragazza inizia a presentare i sintomi di una malattia che le provoca catalessi. Nonostante il loro stato di salute, i due decidono di sposarsi. Un giorno, Egeo si trova in biblioteca e gli

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 110-159.

appare Berenice di cui nota il sorriso e la dentatura perfetti e che diventano per lui un'ossessione. Dopo questo avvenimento, la cugina muore misteriosamente e viene sepolta. Il racconto si interrompe e, quando riprende, Egeo si trova di nuovo in biblioteca e non ricorda cosa sia successo durante la notte a parte di aver sentito grida di una voce femminile. Il protagonista nota sul tavolo una scatola e viene assalito dal terrore. Il racconto si interrompe di nuovo per poi presentare un domestico. Questi riferisce della violazione della tomba della giovane, del cadavere che respirava ancora e dei vestiti di Egeo sporchi di sangue. Quest'ultimo apre allora la scatola e trova i trentadue denti di Berenice. Qui spiccano subito i temi della nevrosi, dell'ossessione del protagonista, del suo desiderio inconscio che prende il sopravvento ed emerge il suo rapporto ambiguo con la cugina.

Todorov, inoltre, individua due funzioni del fantastico: sociale e letteraria. La funzione sociale consiste nell'utilizzare il soprannaturale per trattare argomenti non sempre accessibili in modo realistico. La funzione letteraria riguarda il soprannaturale all'interno dell'opera e si divide in: funzione pragmatica, il soprannaturale sconvolge il lettore; funzione semantica, il soprannaturale è la manifestazione di se stesso; e funzione sintattica, il soprannaturale emerge nello svolgimento del testo<sup>16</sup>. Tornando all'esempio fatto sopra, si nota come i temi del Tu presenti nel racconto di Poe trasgrediscano la legge morale. Questo testo in particolare è legato al fantastico non solo per la vicenda perturbante, ma anche perché il finale può far pensare che Berenice sia stata sepolta ancora viva oppure a spiegazioni soprannaturali. In quest'ultimo caso, l'elemento soprannaturale avrebbe anche la funzione di permettere al testo di superare le leggi conosciute e quindi parlare di argomenti non facilmente trattabili in modo realistico (l'ossessione inquietante di Egeo). Inoltre, sempre questo racconto mostra come all'inizio si presenti una situazione di equilibrio (due cugini che vivono insieme), in seguito si abbia un momento di turbamento (le malattie e uno strano episodio) ed è proprio qui che può emergere il soprannaturale per colpire il lettore.

Ceserani ritiene che il fantastico non sia un genere letterario ma un «*modo* specifico e autonomo, cioè un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, articolazioni dell'immaginario»<sup>17</sup>. In questo

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 160-178.

<sup>17</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 8.

senso, il fantastico nasce tra fine Settecento e inizio Ottocento, ovvero tra il crollo dell'Antico Regime e la modernità<sup>18</sup>. Da una realtà che convive con il soprannaturale, si passa alla laicizzazione e alla razionalizzazione dell'esistenza con l'Illuminismo e, in modo ancora maggiore, con l'industrializzazione e la società moderna. Ed è proprio in questo momento che il soprannaturale in letteratura fornisce «all'immaginario dell'Ottocento la possibilità di rappresentare in modo vivo ed efficace i suoi momenti di turbamento»<sup>19</sup> per poter poi essere utilizzato in opere e generi diversi ancora oggi.

A questo punto, Ceserani individua procedimenti formali e sistemi tematici che, pur non esclusivi, sono molto frequenti nel modo fantastico. Per quanto riguarda i procedimenti narrativi, si ha: la messa in rilievo di questi ultimi, la narrazione in prima persona, una forte attenzione per il linguaggio, il coinvolgimento del lettore, passaggi di soglia, l'oggetto mediatore, l'ellissi, la teatralità, la figuratività e il dettaglio<sup>20</sup>. Una delle caratteristiche più importanti è la messa in rilievo dei procedimenti narrativi, ovvero la volontà di raccontare per il gusto di trasmettere una storia particolare, un'avventura. Questa idea è presente sia ne *La morta innamorata* che in *Carmilla*, in quanto nel primo testo Romuald riporta nei dettagli la sua storia a un confratello, mentre nel secondo Laura scrive un resoconto di quanto le è accaduto. Un'altra modalità che si può riscontrare spesso è la narrazione in prima persona che mette in evidenza la soggettività del personaggio e si presenta sotto forma di racconto diretto, lettera o diario. Entrambi i narratori dei testi appena citati scrivono o parlano di vicende vissute direttamente.

Nel modo fantastico è, inoltre, necessaria una forte attenzione per il linguaggio e per le sue potenzialità creative o ambigue per creare mistero e suspense. Anche qui si può citare la conclusione di *Carmilla*: «spesso mi sono destata da qualche fantasticheria con un sussulto, credendo di sentire il passo leggero di Carmilla alla porta del salotto»<sup>21</sup>. È solo un'illusione da parte di Laura o Carmilla è davvero tornata? Già Todorov sottolinea come nel fantastico l'interpretazione e il turbamento del lettore siano fondamentali<sup>22</sup> e anche Ceserani parla di coinvolgimento del lettore. Se, infatti,

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, p. 7.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 75-113.

<sup>21</sup> Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, a cura e introduzione di Stella Sacchini, trad. it. di S. Sacchini, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2016, p. 130.

<sup>22</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 65.

il soprannaturale non risponde a leggi conosciute, il testo che ne tratta deve sorprendere chi vi si accosta per la prima volta con colpi di scena o ribaltamenti della realtà. Un altro elemento che caratterizza il soprannaturale è la presenza di passaggi di soglia. Questi permettono di separare all'interno del racconto la quotidianità da ciò che non si può spiegare e possono trovarsi in porte, cancelli o confini materiali o immateriali (come nel caso della soglia tra sonno e veglia). Mettono, quindi, in comunicazione gli spazi consueti della vita di tutti i giorni, in cui vigono le regole del reale percepite come normali, con spazi (ancora una volta, materiali o immateriali) in cui queste medesime regole tendono a non vigere più. L'immagine di Jonathan Harker che oltrepassa il portone del castello in *Dracula* (1897) di Bram Stoker mostra come da quel momento l'uomo entri in un altro mondo. Lo stesso concetto vale per l'oggetto mediatore, l'unica traccia che rimane di un'altra dimensione di realtà e che testimonia, quindi, una verità ambigua e inspiegabile, per esempio la statuetta donata in "sogno" dalla principessa egizia nel racconto *Il piede della mummia* (1840) di Gautier o la scatola con i denti di Berenice nel racconto omonimo di Poe. Sempre in quest'ultimo sono presenti interruzioni, veri e propri spazi bianchi, che aumentano la tensione e la suspense narrativa, ovvero il meccanismo dell'ellissi. Tipici del modo fantastico sono anche la teatralità e la figuratività, cioè la spettacolarizzazione e la sottolineatura degli elementi incredibili, e il dettaglio, un frammento che risulta fondamentale alla fine della storia.

Per quanto riguarda, invece, i sistemi tematici, si possono trovare: l'oscurità, la vita dei morti, l'individuo, la follia, il doppio, l'inconoscibile, l'eros, il nulla e lo scetticismo conoscitivo<sup>23</sup>. Il buio richiama un mondo arcaico in cui non c'era illuminazione pubblica o privata e in cui il mistero poteva emergere improvvisamente, non a caso sempre in *Dracula* il viaggio di Harker avviene di notte quando non riesce a vedere cosa succede intorno a lui. La vita dei morti e l'inconoscibile sottolineano un aspetto soprannaturale che non si può spiegare e sono temi presenti sia in *Carmilla* che ne *La morta innamorata*, in cui Clarimonde e Carmilla sono vive nonostante abbiano centinaia di anni. Connessi a questi temi, vi sono il nulla e lo scetticismo conoscitivo. Quando la realtà non riesce a fornire paradigmi conoscitivi adeguati, i personaggi accettano gli eventi soprannaturali anche se non sanno darsi una spiegazione.

---

<sup>23</sup> Ceserani, *Il fantastico*, pp. 75-113.

L'individuo, la follia, il doppio e l'eros sono i temi che Todorov definisce dell'Io<sup>24</sup>. Nell'Ottocento si afferma l'individualità borghese e in letteratura ciò si traduce nei romanzi di formazione, che presentano un percorso di crescita del personaggio oppure una lacerazione, che può anche trasformarsi in follia o identità sdoppiata e scissa. Anche l'eros come desiderio individuale diventa un tema centrale e può avere diverse declinazioni. Nei romanzi del periodo romantico, si hanno l'amore ideale, l'anima gemella, il matrimonio e il binomio amore e morte, il soprannaturale permette di trattare anche desideri perturbanti o non facilmente dicibili in modo realistico e questo vale per l'amore di Clarimonde per il prete Romuald e per l'amore omoerotico di Carmilla per Laura.

## 1.2 Il soprannaturale letterario secondo Orlando

Orlando definisce non il fantastico ma più in generale il soprannaturale come «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»<sup>25</sup>. Inoltre, Orlando individua sei diverse tipologie<sup>26</sup> in base al credito e alla critica che ciascun testo indirizza verso l'elemento soprannaturale. Dare credito al soprannaturale letterario significa credere, all'interno della dinamica testuale, che l'evento incredibile, che trascende le leggi naturali della realtà conosciuta sia appunto dovuto a un elemento soprannaturale, che esiste davvero. Si ha, invece, critica quando un personaggio o un'altra istanza testuale nega che una vicenda inspiegabile coinvolga il soprannaturale e tenta di dare una motivazione razionale a ciò a cui ha assistito. Ne *L'uomo della sabbia* (1815) di Hoffmann, il protagonista può rappresentare sia il credito che la critica all'interno del racconto. È critico quando si lascia convincere dagli amici che l'uomo della sabbia non esista e soprattutto che non sia Coppelius, di cui sente di aver paura a causa di un risvegliato timore infantile. Dà credito quando è sicuro che Coppola sia Coppelius, un'entità mostruosa che lo tormenta sin dall'infanzia.

La prima tipologia individuata da Orlando, il soprannaturale di derisione, è caratterizzata da un grado massimo di critica al soprannaturale in nome del

---

<sup>24</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 110-159.

<sup>25</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. IX.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 121-178.

«superamento di una razionalità inferiore» e, infatti, è tipica dell'Illuminismo. Un esempio possono essere i *Racconti filosofici* di Voltaire, in cui vengono attaccate le credenze superstiziose ma anche *Don Chisciotte della Mancia* (1605-1615) di Miguel de Cervantes, un romanzo che intende rovesciare l'epica cavalleresca.

Il soprannaturale di indulgenza, che si può ritrovare nelle fiabe, prevede sempre un'alta critica ma anche un credito giocoso, un «compiacimento nella regressione irrazionale». Nell'*Orlando Furioso* (1532) di Ariosto, per esempio, sono presenti elementi magici che, però, sono trattati dall'autore con ironia e con l'intento di meravigliare e divertire il lettore.

Vi è, poi, sempre secondo Orlando, il soprannaturale di ignoranza, frequente nei testi letterari dell'Ottocento, con un bilanciamento tra credito e critica, un'«indecisione della razionalità superiore». Quest'ultimo tipo si può dividere in due sottocategorie: soprannaturale con incertezza sul «se», ovvero se vi sia o meno un elemento soprannaturale, come ne *I misteri di Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe in cui non è subito chiaro se gli eventi spaventosi siano dovuti a presenze soprannaturali; e sul «che cosa» simboleggi, come ne *Il giro di vite* (1898) di Henry James, in cui i fantasmi esistono e ci si chiede il motivo per cui perseguitino gli altri personaggi.

Il soprannaturale di trasposizione, che si impone secondo il critico da metà Ottocento, sarebbe invece caratterizzato da «parziale insufficienza della razionalità superiore», il credito è maggiore rispetto alle altre tipologie, il soprannaturale è presente nel testo e spesso modifica l'intero mondo rappresentato. Alcuni esempi possono essere *Il Signore degli Anelli* (1955) di J. R. R. Tolkien ambientato nell'immaginaria Terra di Mezzo o il *Faust* (1808-1832) di Goethe, in cui il desiderio di conoscenza del protagonista viene trattato attraverso una leggenda medievale.

Tipico del Novecento è, invece, il soprannaturale di imposizione con «totale insufficienza della razionalità superiore», in quanto il soprannaturale si presenta nel quotidiano, vi è pieno credito ma, allo stesso tempo, è problematico perché immotivato. *La metamorfosi* di Franz Kafka (1915) rientra in questa categoria, in quanto Gregor si risveglia improvvisamente e senza ragioni sotto forma di scarafaggio e leggendo il testo si deve accettare questo episodio come una realtà all'interno della storia.

Infine, il soprannaturale di tradizione, lo statuto più antico a livello cronologico, è caratterizzato da un grado massimo di credito verso il soprannaturale, «reificazione collettiva dell'immaginario», e anch'esso si divide in due sottocategorie. Il soprannaturale di tradizione senz'altra limitazione che regole trova la sua ragione d'essere in queste ultime: «di fronte a fenomeni che violano le leggi della natura e si discostano dalla [...] esperienza quotidiana»<sup>27</sup>, il testo deve «esplicitare tutta una serie di regole, a mo' di istruzioni per l'uso»<sup>28</sup>. Questa tipologia si trova soprattutto nei testi medievali come la *Commedia* (1321) di Dante Alighieri, in cui le norme che ordinano il mondo dell'Aldilà afferiscono alla religione. Un altro esempio è costituito da *Hansel e Gretel* (1812) dei fratelli Grimm, in cui è evidente la regola più importante, la localizzazione. Il soprannaturale emerge in un luogo preciso e delimitato, in questo caso il bosco. Il soprannaturale di tradizione con figurazione di problemi si riscontra nelle opere dal Cinquecento in poi, ovvero dopo la frattura religiosa causata dalla Riforma e dalla Controriforma. I personaggi della *Gerusalemme Liberata* (1581) di Torquato Tasso o dell'*Amleto* (1602) di William Shakespeare si confrontano con il soprannaturale, a cui continuano a dare credito, ma non sono più soddisfatti dalle spiegazioni tradizionali. Cercano, infatti, di interpretare le vicende a cui assistono indagandone motivazioni e cause.

Inoltre, secondo Orlando, la letteratura in generale ha la funzione di veicolare in modo socialmente istituzionalizzato il «ritorno del represso», tanto a livello individuale che storico-sociale, ovvero di far emergere «istanze avverse all'ordine costituito»<sup>29</sup>. I testi letterari che contengono elementi soprannaturali ricorrono, dunque, a questi ultimi per affrontare verità scomode e trattabili più facilmente in questi termini piuttosto che in modo diretto e realistico<sup>30</sup>. Sempre nel caso del soprannaturale, questo concetto si articola attraverso la contrapposizione tra credito e critica: «dare credito con l'immaginazione al soprannaturale è da sempre un modo per ribellarsi alla potenza del reale e della ragione»<sup>31</sup>, la critica all'elemento sovversivo.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 8.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Stefano Brugnolo, *L'allargamento della nozione di letteratura* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016, p. 246.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 244-248.

<sup>31</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XVIII.

Questi strumenti teorici permettono di collocare *La morta innamorata* di Gautier e *Carmilla* di Le Fanu all'interno della categoria del «fantastico meraviglioso» di Todorov e del «soprannaturale di ignoranza con enigma sul “se” e sul “che cosa”» di Orlando. In entrambi i racconti, infatti, vi è un iniziale bilanciamento tra credito e critica verso il soprannaturale che poi sfocia nel pieno credito da parte dei personaggi. Determinato che il soprannaturale è presente nei due testi, il lettore si chiede che funzione abbia. Come si vedrà, in queste due opere esso ha particolari legami con la costituzione dell'identità femminile e con l'articolazione di un ruolo attivo nella funzione desiderante che non poteva essere dato assolutamente per scontato nella morale comportamentale dell'epoca.

Dapprima è necessario considerare le date in cui questi racconti sono stati scritti: 1836 e 1872. È noto come, nell'Ottocento, «women can be bounded by the home and by an expectation that they will slot easily into traditional roles; refusal to accept this can result in shaming or demonisation»<sup>32</sup>. Questo aspetto in letteratura si traduce in una rappresentazione dicotomica e semplificata della figura femminile come donna-angelo, idealizzata e fragile, o *femme fatale*, seducente e demoniaca. L'Ottocento, come già si è visto con Ceserani, è anche il secolo in cui ha origine la società moderna laicizzata e razionale, le superstizioni vengono allontanate dalla realtà e nasce il modo fantastico in letteratura<sup>33</sup>.

*La morta innamorata* di Gautier e *Carmilla* di Le Fanu sono, dunque, particolarmente significativi poiché le vicende hanno come protagoniste due figure femminili soprannaturali, due donne vampiro. A prima vista, Clarimonde e Carmilla potrebbero sembrare due tipiche *femmes fatales* secondo la descrizione di Mario Praz<sup>34</sup>, ovvero creature dotate di un fascino seducente ma pericoloso. Ma entrambe si rivelano due personaggi molto più complessi, in quanto possono essere descritte come «soggetti di desiderio» che provano liberamente amore ed eros. Questi ultimi rappresentano il «ritorno del represso» di cui parla Orlando, che viene qui trattato attraverso l'elemento soprannaturale: «the use of Gothic effects to celebrate

---

<sup>32</sup> Avril Horner, Sue Zlosnik, *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 3.

<sup>33</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore, 1999.

transgressive female energy»<sup>35</sup>. In particolare, per quanto riguarda Clarimonde, il «ritorno del represso» è legato all'amore romantico che prova per il prete Romuald e che viene ostacolato da parte dell'abate Serapione, portavoce della repressione. Per Carmilla, invece, lo stesso concetto si collega all'amore omoerotico verso la coetanea Laura, osteggiato da tutti i personaggi maschili del racconto. Inoltre, Clarimonde e Carmilla non si contrappongono solo agli stereotipi con cui la figura femminile è sovente rappresentata nella letteratura ottocentesca ma, in quanto vampire, anche alla loro controparte maschile, sicuramente maggioritaria nelle narrazioni dell'epoca.

### 1.3 Il vampiro come figura folklorica e come personaggio letterario

Il vampiro fino al Settecento è attestato in documenti storici e nelle cronache di coloro che credono di averlo avvistato realmente. Le prime testimonianze, nei miti greci e latini e nei resoconti dei viaggiatori di area greco-balcanica, parlano di questa creatura come del *vrykolakas* e la presentano come un ibrido tra un fantasma, una strega e un lupo mannaro, con caratteristiche non ben definite<sup>36</sup>. È un defunto che torna tra i vivi, dopo una morte violenta o precoce che non gli ha permesso di essere in pace con la Chiesa ortodossa. Il suo corpo non si decompone dopo la morte, si presenta scuro e gonfio con la pelle dura e tesa come quella di un tamburo da cui l'altro nome di *tumpaniayos*, «simile a un tamburo». Questa caratteristica è considerata una maledizione, anche per il fatto che il Diavolo può servirsi del corpo per causare distruzione e perseguitare gli uomini. In particolare, chiunque venga chiamato per nome e risponda a questo non-morto morirà a sua volta. Non teme la luce del giorno a differenza del vampiro letterario successivo ed è un'anima in pena, non dannata che aspira a trovare la pace e la benedizione della Chiesa<sup>37</sup>. Nel XVII secolo, si definiscono ulteriori caratteristiche che porteranno al vampiro dell'immaginario odierno. È sempre un defunto che ritorna ma di notte, con l'oscurità. Busca alle porte delle sue prede,

---

<sup>35</sup> Horner, Zlosnik, *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, cit., pp. 1-2.

<sup>36</sup> Tommaso Braccini, *Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 342-375.

<sup>37</sup> Massimo Introvigne, *La stirpe di Dracula: indagine sul vampirismo dall'antichità ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 77-90.

provocandone la morte. Ha il corpo rosato e vermiglio e presenta tratti di spavalderia e malvagità<sup>38</sup>. Non si nutre ancora di sangue umano.

È solo quando il vampiro appare in letteratura con *Il vampiro* (1819) di John Polidori che inizia a mostrare i tratti con cui è conosciuto ancora oggi, tra cui l'ematofagia<sup>39</sup> e il fascino ambiguo. Il giovane Aubrey incontra Lord Ruthven in un salotto londinese e rimane colpito dalla sua personalità. Lord Ruthven è, infatti, affascinante e seducente e i suoi comportamenti sono misteriosi. Distribuisce denaro a uomini poco raccomandabili e criminali e conquista giovani fanciulle con i «suoi occhi color grigio opaco»<sup>40</sup> per poi abbandonarle in disgrazia. Aubrey e Ruthven diventano amici e intraprendono insieme un viaggio per l'Europa. A Roma, il giovane prende le distanze dall'amico a causa dei suoi modi inopportuni e si reca da solo in Grecia. Qui si innamora di Iante che gli racconta leggende sui vampiri e Aubrey inizia a sospettare che Lord Ruthven sia una di queste creature. Qualche tempo dopo, Ruthven ricompare e la ragazza viene uccisa in circostanze misteriose. Aubrey e Ruthven proseguono insieme il viaggio fino a quando vengono attaccati da un gruppo di banditi. Il secondo rimane ferito e, prima di morire, fa fare un giuramento ad Aubrey: non dovrà dire nulla riguardo a Ruthven per un anno. Il cadavere di quest'ultimo scompare e Aubrey torna a Londra. Incontra nuovamente l'amico con il nome di Conte di Marsden, fidanzato della sorella di Aubrey. Non potendo rivelare a nessuno che Ruthven è un vampiro, il giovane ha un esaurimento nervoso. La sorella di Aubrey e Lord Ruthven si sposano e la ragazza viene trovata morta con i segni di un'aggressione da parte di un vampiro. Lord Ruthven presenta, dunque, le caratteristiche che diventeranno tipiche del vampiro letterario. Appartiene a un'aristocrazia ormai in declino, è caratterizzato dal «pallore mortale del volto, che non assumeva mai una sfumatura più calda né per modestia né per lo stimolo intenso di una passione»<sup>41</sup>. Inoltre, «il suo aspetto e il suo profilo erano belli, [...] Aveva, comunque, fama di affascinante parlatore»<sup>42</sup>. È ricco, malvagio, dotato di una grande forza e persegue i suoi scopi senza interessarsi delle conseguenze delle sue azioni.

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 90-94.

<sup>39</sup> Braccini, *Prima di Dracula*, cit., pp. 342-375.

<sup>40</sup> John William Polidori, *Il vampiro* seguito da Anne Crawford, *Un mistero della campagna romana*, trad. it. e a cura di Erberto Petoia, Milano, Newton Compton Editori, 1993, p. 15.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>42</sup> Ivi, p. 16.

I primi esempi di vampiro moderno sono, quindi, Lord Ruthven e proprio Clarimonde, de *La morta innamorata* di Gautier. Inoltre, *Carmilla* di Le Fanu funge da modello per *Dracula* (1897) di Bram Stoker, in cui si trova il vampiro per antonomasia. Il romanzo si apre con il viaggio dell'avvocato Jonathan Harker in Transilvania per portare a termine il contratto d'acquisto di un'abitazione a Londra da parte di un nobile del luogo, il Conte Dracula. Questi è il discendente di un'antica famiglia aristocratica e si presenta come un «vecchio alto, accuratamente sbarbato a parte i lunghi baffi bianchi, e nerovestito [...] senza una sola macchia di colore in tutta la persona»<sup>43</sup>. Le sue mani sono fredde come il ghiaccio, ha modi cortesi ed è un abile conversatore. Durante la sua permanenza, il giovane avvocato scopre il segreto del Conte: è un vampiro e intende trasferirsi a Londra per conquistare anche l'Inghilterra. La vicenda si concentra, poi, su Mina Murray, la fidanzata di Jonathan e Lucy Westenra, corteggiata da John Seward il medico di un manicomio, dal texano Quincey P. Morris e da Sir Arthur Holmwood, con cui si fida. Inizia una serie di strani eventi, tra cui il misterioso deperimento di Lucy e il naufragio di una nave, indizi dell'arrivo del Conte a Londra. Nonostante l'intervento di un esperto di vampiri, il dottor Van Helsing, Lucy viene trasformata in una delle spietate e seducenti creature fino a quando i suoi pretendenti e il dottore ne distruggono il corpo. I quattro assieme a Jonathan e la fidanzata combatteranno contro Dracula, che, nel frattempo, ha morso anche Mina. L'aiuto di quest'ultima si rivela fondamentale per la particolare connessione che ha con il Conte, per il suo lavoro di trascrizione delle informazioni e per architettare il piano con cui riusciranno a uccidere Dracula e a impedire che trasformi anche lei.

I quattro protagonisti de *Il vampiro*, *La morta innamorata*, *Carmilla* e *Dracula* possono, dunque, essere considerati i vampiri letterari che hanno contribuito a fondare il "canone" del vampiro nell'immaginario successivo. Nonostante presentino caratteristiche comuni come il fascino, una bellezza ambigua, l'appartenenza a una famiglia nobile e la ricchezza, vi sono anche alcune differenze. Lord Ruthven e Dracula sono rappresentati come esseri cattivi e predatori, in quanto usano il loro fascino per sedurre e perseguire i loro scopi, senza curarsi delle conseguenze.

---

<sup>43</sup> Bram Stoker, *Dracula*, introduzione di Carol A. Senf, trad. it. di Francesco Saba Sardi, postfazione con un saggio di Alessandro Baricco, Milano, Mondadori, 2016, p. 22.

Clarimonde e Carmilla, ma anche Mina sempre in *Dracula* o Cristina in *For the blood is the life* (1905) di Francis Marion Crawford, invece, sono personaggi molto più sfaccettati e vanno oltre la rappresentazione del vampiro aristocratico, seducente e malvagio, come si nota dall'innamoramento e dall'interesse che provano verso coloro che incontrano. In particolare, Clarimonde e Carmilla si innamorano e provano sentimenti per Romuald e Laura, coloro che tradizionalmente dovrebbero essere le loro "prede". Mina non si trasforma in un vero e proprio vampiro, ma, dopo essere stata morsa da Dracula, si trova in una situazione ibrida: cerca di aiutare Jonathan e gli altri a sconfiggere il mostro e, allo stesso tempo, lotta contro la sua natura che sta cambiando. Infine, Cristina è la protagonista di una tragica vicenda.

*For the blood is the life* si apre con due amici che osservano una celebre torre calabrese all'orizzonte e scorgono una tomba e una strana creatura. Uno dei due inizia a raccontare la storia a essa collegata: qualche tempo prima un giovane di nome Angelo doveva sposarsi con la fanciulla più ricca del villaggio quando il padre di lui, Alario, si è ammalato. Cristina, a sua volta innamorata di Angelo, è descritta come una brava ragazza, lavoratrice, dalle labbra vermiglie, gli occhi neri da zingara e la lingua di un diavolo. Quest'ultima si è recata al villaggio vicino per cercare un medico per Alario che nel frattempo è morto e lei non farà più ritorno. Per strada ha, infatti, visto due banditi derubare la casa del defunto ed è stata uccisa in quanto testimone. Angelo, caduto in povertà, non si è più potuto sposare e di notte sogna spesso una donna pallida dalle labbra rosse, i denti acuminati e gli occhi profondi e magnetici che lo chiama. È Cristina tornata per il suo amato. Il prete del villaggio si è accorto di episodi inspiegabili riguardo al giovane e intende distruggere la "creatura" che lo ha sedotto. Il racconto termina e i due amici osservando "qualcosa" all'orizzonte si chiedono se Cristina sia stata realmente sconfitta.

All'interno dei due prossimi capitoli, la tesi si occupa, dunque, di studiare *La morta innamorata* di Gautier e *Carmilla* di Le Fanu. Nel primo capitolo, si presentano la biografia di Gautier e le sue opere principali per inscrivere il racconto nella produzione letteraria dell'autore. L'analisi del testo in questione si apre con la sintesi della trama e dei temi principali per poi concentrarsi sulla protagonista e sul suo rapporto con l'amato Romuald. Di Clarimonde si passano in rassegna le numerose descrizioni all'interno della vicenda per notarne l'ambiguità. Viene, infatti, rappresentata come

una donna-angelo e una principessa ma anche come un demone dal fascino fatale. Per questo è possibile confrontarla con Giselle di *Giselle, Ballet Fantastique en Deux Act* (1840) dello stesso Gautier e con Carmen di *Carmen* (1845) di Prosper Mérimée. Come uno dei primi esempi di vampiro moderno, se ne presentano analogie e differenze anche con Lord Ruthven di *Il vampiro* di John Polidori (1819).

Il secondo capitolo inizia con la biografia di Le Fanu e la sua produzione letteraria, per poi approfondire il racconto *Carmilla*. L'analisi presenta la trama e i temi centrali del testo per poi focalizzarsi sulla protagonista omonima e sulla sua relazione con Laura. Carmilla è comparata con Geraldine di *Christabel* (1816) di Samuel Taylor Coleridge in quanto testo precedente e probabile ispirazione di Le Fanu e con Mina, Lucy e le tre spose di Dracula di *Dracula* (1897) di Bram Stoker, di cui *Carmilla* costituisce un modello fondamentale. Nelle conclusioni della tesi si mettono in evidenza i punti di contatto e le risonanze, ma anche le differenze, tra queste due opere sulla base delle analisi condotte.



## 2. Capitolo 1

### 2.1 Théophile Gautier: l'autore e le opere

Al poeta impeccabile  
Al perfetto mago in lettere francesi  
Al mio carissimo e veneratissimo  
Maestro e amico  
Théophile Gautier  
Con i sentimenti di più profonda umiltà  
Io dedico  
Questi «Fiori del male»<sup>44</sup>.

Così Charles Baudelaire dedica *I fiori del male* nel 1857 a Théophile Gautier, autore «ammirato dai poeti e a lungo disprezzato dai critici»<sup>45</sup>. Solo recentemente è stato rivalutato come uno dei protagonisti della letteratura europea tra il 1830 e il 1870<sup>46</sup>. Pierre-Jules Théophile Gautier nacque a Tarbes, piccola cittadina degli Alti Pirenei alla frontiera con la Spagna, il 30 agosto 1811. Trascorse l'infanzia nel «paesaggio assolato, luminosissimo, di Tarbes»<sup>47</sup>.

Nel 1814, si trasferì a Parigi con la famiglia per l'incarico ottenuto dal padre presso l'ufficio del dazio, provando per il luogo d'origine «une nostalgie assez intense pour m'amener à des idées de suicide»<sup>48</sup>. Questo rimarrà per il poeta un altrove, un luogo d'evasione in cui ricordare le «silhouettes de montagnes bleues»<sup>49</sup>.

La sua vita fu segnata da incontri significativi con i protagonisti della scena letteraria francese. Dopo un breve periodo al liceo Louis-le-Grand, nel 1822 si iscrisse al liceo Charlemagne dove solidificò la sua cultura classica e conobbe Gérard Labrunie, il futuro Gérard de Nerval. Tramite Nerval, Gautier iniziò a confrontarsi con il Romanticismo tedesco e il *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe e a pubblicare i suoi primi versi e articoli.

---

<sup>44</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Adele Morozzo Della Rocca, Torino, UTET, 1941, p. 23.

<sup>45</sup> Théophile Gautier, *Racconti fantastici*, Introduzione e note di L. Binni, trad. it. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1993, p. VII.

<sup>46</sup> Ivi, pp. VII-XXV.

<sup>47</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>48</sup> *Théophile Gautier par lui-même* Ce texte a paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, <http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-par-lui-meme/>

<sup>49</sup> *Ibid.*

Dal 1829, frequentò lo studio del pittore Louis-Édouard Rioult, momento determinante per la poetica di Gautier che tenterà sempre di conciliare poesia e arti figurative. Nello stesso anno, fu Victor Hugo a incoraggiarlo a dedicarsi alla poesia romantica, poiché «il romanticismo è il liberalismo in letteratura»<sup>50</sup>. La sua prima raccolta *Poésies* (1830) è composta da «una quarantina di testi (ballate, elegie, meditazioni, sonetti...) ispirati ai temi dominanti del gusto romantico»<sup>51</sup> che anticipano la produzione seguente come: la morte<sup>52</sup>, la fugacità della bellezza, le ambientazioni medievali, l'anima, i paesaggi tenebrosi e il rapporto tra arte e scrittura. Questi testi, insieme a una nuova ventina, formeranno la successiva *Albertus ou L'Ame et le pêché* (1832).

Altro incontro fondamentale fu quello letterario con i racconti fantastici di Ernst Theodor Hoffmann, a cui Gautier dedicò il suo primo articolo (mai pubblicato) nel 1831. Il modello di Hoffmann è evidente a partire dal primo racconto *La Cafetière* (1831), in cui il fantastico è reso attraverso oggetti e quadri che prendono vita e che rappresentano un'evasione momentanea dalla realtà tragica. Nel racconto, infatti, «confluisce anche il ricordo di un episodio doloroso [...] la morte precocissima dell'amica Hélène»<sup>53</sup> e compare uno dei temi centrali in Gautier, ovvero quello della morte.

La produzione seguente di racconti, secondo Remo Ceserani<sup>54</sup>, si può dividere in due fasi. La prima è «strettamente legata all'improvvisa scoperta dei racconti di Hoffmann in Francia»<sup>55</sup> e vi appartengono: *Onuphrius o le vessazioni fantastiche di un ammiratore di Hoffmann* (1832), il cui protagonista è una «proiezione autoironica dello stesso Gautier»<sup>56</sup> rimasto vittima delle proprie ossessioni romantiche; *La morta innamorata* (1836), che Italo Calvino definì «il più famoso e il più perfetto» tra i suoi racconti<sup>57</sup> e *Il piede della mummia* (1840), che anticipa il gusto archeologico successivo. La seconda fase è, invece, caratterizzata da un'ibridazione del fantastico

---

<sup>50</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. IX.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Jean Richer, *Portrait de l'artiste en necromant*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 72e Année, No. 4, Théophile Gautier (Jul. - Aug., 1972), pp. 609-615.

<sup>53</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. XI.

<sup>54</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 117-127.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>56</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. XII.

<sup>57</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 117.

con il simbolismo parnassiano, l'estetismo decadente e, appunto, il fantastico "archeologico". Alcuni esempi sono: *Arria Marcella* (1852), in cui, sullo sfondo di Pompei, da una traccia di lava appare una seducente fanciulla; *Avatar* (1856), che narra di uno scambio di anime; *Jettatura* (1856), che è ambientato a Napoli e presenta il tema del malocchio e *Spirite* (1865), storia d'amore tra un parigino e il fantasma di una giovane.

Si ricordano, inoltre, i due romanzi principali: *Mademoiselle de Maupin* (1835), nella cui prefazione lo stesso Gautier sottolinea il tema decadente dell'"arte per l'arte": «veramente bello è soltanto ciò che non può servire a niente»<sup>58</sup> e *Le capitaine Fracasse* (1863), ambientato nel periodo di Luigi XIII e con un protagonista in linea con gli studi critici dei *Grotesques* (1844). Proprio per il romanzo *Mademoiselle de Maupin*, Gautier fu accusato di misoginia dalla critica che identificò l'autore con il protagonista maschile del romanzo, d'Albert. Questi vede la donna come «une belle esclave destinée à nos plaisirs [...] pour moi quelque chose d'inférieur»<sup>59</sup>, niente di più lontano dalla concezione di Gautier. Catherine Bordeau<sup>60</sup> ha, infatti, dimostrato che il personaggio di Maupin è caratterizzata da «strong mind and a developed soul»<sup>61</sup>.

Oltre che giornalista, critico, poeta e novelliere fantastico, Gautier scrisse anche per il teatro e il balletto. Per la ballerina italiana Carlotta Grisi costruì il libretto di *Giselle, Ballet Fantastique en Deux Act* nel 1840. Gli ultimi anni della sua vita furono segnati dalle devastazioni della guerra franco prussiana del 1870 e dalla malattia al cuore. Continuò a scrivere «une quantité innombrable d'articles sur toutes sortes de sujets»<sup>62</sup> e a lavorare a un'*Histoire du romantisme* (postuma, 1873). Morì il 23 ottobre 1872 e fu seppellito al cimitero di Montmatre a Parigi. Victor Hugo (con *Le tombeau de Théophile Gautier*) e Stéphane Mallarmé (con *Toast funèbre*) resero omaggio «al protagonista della grande stagione romantica e ad un maestro della poesia futura»<sup>63</sup>.

---

<sup>58</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. XVI.

<sup>59</sup> Catherine Bordeau, *Gender and Universal Fluid in Théophile Gautier*, in «French Forum», Volume 32, Numbers 1-2, Winter/Spring 2007, p. 89.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 89-102.

<sup>61</sup> Ivi, p. 89.

<sup>62</sup> *Théophile Gautier par lui-même* Ce texte a paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867, <http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-par-lui-meme/>

<sup>63</sup> Gautier, *Racconti Fantastici*, cit., p. XXIV.

## 2.2 La morta innamorata

*La morte amoureuse* (*La morta innamorata*) viene considerato il racconto capolavoro di Gautier, il «massimo sviluppo»<sup>64</sup> della sua narrazione fantastica. Fu pubblicato sulla «Cronique de Paris», la rivista di Honoré de Balzac, nel giugno 1836 per poi essere raccolto in *Une larme du diable* (1839) e in *Nouvelles* (1845)<sup>65</sup>. La narrazione è condotta in prima persona da Romuald, un monaco di sessantasei anni, che si rivolge a un confratello più giovane come in una «confession or didactic tale»<sup>66</sup> per raccontargli la propria esperienza giovanile, affinché gli serva da ammonimento. Appena ventenne e in procinto di prendere i voti, gli capitano «avvenimenti così strani»<sup>67</sup> da fargli credere in un sogno:

Un'esistenza notturna totalmente diversa si era messa a complicare la mia vita normale. Di giorno ero un prete del Signore, casto, che si occupava di preghiere e di cose sante; di notte, appena chiusi gli occhi, diventavo un giovane signore, fine intenditore di donne, cani e cavalli, incline al gioco, al bere e alle bestemmie. E quando all'alba mi svegliavo, mi sembrava invece di addormentarmi e di sognare d'esser prete<sup>68</sup>.

La vita di Romuald cambia a causa di «un solo sguardo»<sup>69</sup> rivolto a una donna. In chiesa, nel giorno in cui deve essere ordinato sacerdote, il futuro prete di campagna vede Clarimonde e ne rimane talmente affascinato da dubitare delle sue scelte e persino della religione, in cui fino a quel momento aveva creduto fermamente:

Alzai per caso la testa, che avevo tenuto china fino a quel momento, e scorsi davanti a me, così vicino che avrei potuto toccarla, anche se in realtà era a una notevole distanza e dall'altra parte della balaustra, una giovane donna di rara bellezza, vestita con magnificenza regale. Fu come se un velo mi fosse caduto dagli occhi<sup>70</sup>.

La cerimonia, però, termina senza che Romuald si opponga, nonostante il suo dissidio interiore. Mentre sta per uscire la mano della «bella sconosciuta»<sup>71</sup> afferra la

---

<sup>64</sup> Ivi, p. XXV.

<sup>65</sup> Ivi, p. 54.

<sup>66</sup> Joellen A. Meglin, *Behind the Veil of Translucence: An Intertextual Reading of the "Ballet Fantastique" in France, 1831-1841. Part Three: Resurrection, Sensuality, and the Palpable Presence of the Past in Théophile Gautier's Fantastic*, in «Dance Chronicle», Vol. 28, No. 1 (2005), pp. 114-115.

<sup>67</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 54.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Ivi, p. 56.

<sup>71</sup> Ivi, p. 58.

sua per rimproverarlo dell'errore appena commesso. Poco dopo, «un paggio negro, bizzarramente vestito»<sup>72</sup> gli consegna un portafogli da parte di Clarimonde con l'indicazione su dove trovarla: palazzo Concini. In seminario, il giovane prete non riesce a smettere di pensare alla donna appena conosciuta, ormai innamorato. Anche quando l'abate Serapione lo conduce presso la parrocchia assegnatagli, Romuald non può fare a meno di voltarsi per vedere un'ultima volta i luoghi dell'amata. In quel momento di esitazione vede un ricco palazzo che l'abate gli descrive con queste parole:

«È l'antico palazzo che il principe Concini ha regalato alla cortigiana Clarimonde. Vi accadono cose spaventose»<sup>73</sup>.

Nella nuova parrocchia di campagna, Romuald cerca di dimenticare la donna e di mantenere una vita umile, ma una notte viene svegliato da un paggio nero che lo conduce in un castello nel bosco. Qui il giovane prete apprende che Clarimonde è appena morta, dopo una notte di festa. Ne veglia, quindi, il corpo, accanto al quale è presente una rosa bianca con una sola foglia rimasta. Sollevando il velo che ricopre il viso dell'amata, Romuald è colpito dalla sua bellezza e non riesce a credere di essere giunto lì per un ufficio funebre, quasi anticipando gli avvenimenti seguenti:

Strani pensieri mi attraversavano la mente: m'immaginavo che non fosse realmente morta e che si trattasse solo di una finta per attirarmi al castello e parlarmi del suo amore. A un certo punto ebbi l'impressione che il piede si muovesse tra il candore dei veli e che certe pieghe del sudario si scomponessero<sup>74</sup>.

A questo punto la bacia, la donna apre gli occhi per annunciargli il loro fidanzamento e sembra morire una seconda volta. La rosa perde tutte le foglie e Romuald sviene.

Dopo essere stato incosciente per tre giorni, il prete crede sia stato soltanto un sogno, ma qualche tempo dopo l'abate Serapione gli riferisce della morte di Clarimonde, «una donna vampiro [...] Belzebù in persona»<sup>75</sup>. Una notte, la donna ritorna «da molto lontano, da un posto dal quale nessuno è mai tornato»<sup>76</sup>, ma anche questa volta l'uomo crede in un sogno. La notte seguente, però, lei si ripresenta per portarlo a Venezia.

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 60.

<sup>73</sup> Ivi, p. 64.

<sup>74</sup> Ivi, p. 69.

<sup>75</sup> Ivi, p. 73.

<sup>76</sup> Ivi, p. 74.

Da questo momento, la vita di Romuald si sdoppia: di giorno è il prete che conduce una vita abitudinaria e crede di sognare un'esistenza da «gentiluomo»<sup>77</sup>, di notte è l'amante ufficiale di Clarimonde in un lussuoso palazzo veneziano. Le due realtà parallele proseguono fino a quando:

la salute di Clarimonde non era più tanto buona. Il suo colorito si faceva ogni giorno più smorto [...] lei impallidiva a vista d'occhio e diventava sempre più fredda. Era quasi bianca e morta come in quella famosa notte al castello sconosciuto<sup>78</sup>.

Accidentalmente, una mattina, Romuald si ferisce tagliando un frutto. Qualche goccia di sangue raggiunge Clarimonde che beve «a piccoli sorsi»<sup>79</sup>. Scopre, così, di cosa ha bisogno per sopravvivere e inizia a pungere l'amante con uno spillo ogni notte, come se fosse un rituale amoroso che l'uomo accetta fingendo di dormire.

Quasi avvertisse questa doppia vita, anche Serapione ritorna dal giovane prete per condurlo alla tomba di Clarimonde e mostrargli la verità sulla donna. Scoperchiata la bara, i due vi trovano il suo cadavere intatto con una goccia di sangue tra le labbra. L'abate agisce cospargendolo con l'acqua benedetta e «il suo corpo si fece polvere»<sup>80</sup>. Tornato al presbiterio, quella stessa notte Romuald avverte la presenza dell'amata che lo rimprovera come durante il giorno in cui aveva preso i voti. La cornice iniziale si chiude con la fine dell'incantesimo e il rimpianto perché «l'amore di Dio non è stato di troppo per sostituire il suo»<sup>81</sup>, non senza un ultimo ammonimento per il giovane confratello:

Ecco, fratello, la storia della mia giovinezza. Non guardare mai una donna e cammina sempre con gli occhi fissi a terra, poiché, per quanto casto e tranquillo tu sia, basta un attimo per farti perdere l'eternità<sup>82</sup>.

### 2.3 Le descrizioni di Clarimonde

L'incantevole creatura spiccava su quello sfondo d'ombra come un'angelica rivelazione. Sembrava che fosse illuminata dall'interno e che emanasse luce più che riceverne<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 78.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>79</sup> Ivi, p. 80.

<sup>80</sup> Ivi, p. 84.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Ivi, p. 56.

Un solo sguardo rivolto a Clarimonde e la vita di Romuald cambia per sempre. Con un topos stilnovistico, l'amore passa attraverso gli occhi dei due. Anche la stessa Clarimonde, la prima volta che compare all'interno del racconto, è presentata attraverso una descrizione che rimanda al topos della donna-angelo di stampo stilnovista. La sua bellezza è, infatti, angelica, quasi divina e talmente elevata che «I più grandi pittori non sono riusciti neanche lontanamente a ricreare quella favolosa realtà»<sup>84</sup> così come i poeti non le renderebbero giustizia.

Anche il suo nome fa pensare alla purezza e al candore. Se scomposto, infatti, riporta a *clarus* e *mundus*, «chiara» e «pura». I suoi capelli biondi, che tradizionalmente rimandano alla bellezza e alla purezza, le scendono ai lati del viso «come due fiumi d'oro»<sup>85</sup> ed è molto alta, con un «portamento da dea»<sup>86</sup>. Il suo abbigliamento riccamente decorato fa pensare, inoltre, a una regina:

Indossava un abito di velluto arancione, e dalle ampie maniche bordate di ermellino spuntavano mani aristocratiche infinitamente delicate, dalle lunghe dita affusolate e di una così ideale trasparenza che la luce le traversava come quelle dell'aurora<sup>87</sup>.

Agate lucenti giocavano sulla pelle liscia e lucente delle spalle semiscoperte, e sul petto le scendevano due fili di grosse perle in armonia con la trasparenza del collo<sup>88</sup>.

Anche il naso di lei rimanda a una «finezza e fierezza regali»<sup>89</sup> e lascia intuire un'origine nobile. Non mancano, però, elementi ambigui e inquietanti che anticipano la successiva trasformazione della donna e suggeriscono la fatalità dell'incontro per Romuald. Gli stessi occhi verde mare della donna, che hanno fatto innamorare perdutamente il giovane prete, «decidevano il destino di un uomo»<sup>90</sup> a un solo sguardo. Sono dotati di una vivacità mai attribuita a un umano, raggiungono come frecce il cuore di Romuald e sono animati da fiamme attribuibili sia al cielo che all'inferno. Clarimonde è, poi, paragonata a una biscia e a un pavone, simboli che possono rimandare al demonio biblico, alla sessualità e alla vanità. Inoltre, «Quella donna era un angelo o un demone, e forse entrambi. Di sicuro non usciva dal fianco di Eva, la

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

madre comune»<sup>91</sup> continua l'uomo, sottolineando sempre di più l'eccezionalità della figura di Clarimonde. Il suo «rosso sorriso»<sup>92</sup> incornicia «denti di uno stupendo oriente»<sup>93</sup>. Vengono messi qui in evidenza la seduzione e l'amore, oltre che la bellezza esotica della donna.

Una descrizione molto simile, soprattutto nella caratterizzazione della “donna fatale” come angelo e demone allo stesso tempo, la si può trovare in *Carmen* (1845) di Prosper Mérimée. La novella, da cui è tratta l'omonima opera lirica di Georges Bizet (1875), è composta da quattro parti. Il narratore riporta in prima persona un suo viaggio compiuto in Spagna nel 1830 e, in particolare, l'incontro con Don José Navarro e Carmen. Il primo è un criminale, mentre la seconda una zingara che predice la sorte al narratore. A questo punto, si viene a conoscenza delle vicende dei due personaggi. José Lizarrabengoa, durante la giovinezza, viene coinvolto in una rissa e, dopo aver ucciso un uomo, è costretto a scappare.

A Siviglia, si unisce a un plotone di soldati con funzioni di polizia, i “dragoni”, e incontra Carmen. Poco dopo, quest'ultima viene arrestata dallo stesso Don José per aver ferito una collega durante un litigio. L'uomo, però, la rilascia e per questo passa un mese in prigione per poi ritrovarla e iniziare con lei una relazione. Don José è accecato dalla gelosia e, quando vede Carmen insieme al tenente del plotone di dragoni, lo uccide. Si unisce, così, alla banda di briganti di cui fa parte la donna. Qui José scopre che la sua amata è sposata, le uccide, quindi, il marito e la stessa sorte toccherà anche al giovane picador Lucas, di cui Carmen si innamora qualche tempo dopo. Don José supplica Carmen di emigrare con lui in America, ma la donna rifiuta. Non lo ama più, e intende rimanere libera fino all'ultimo, sapendo che l'uomo è destinato a uccidere anche lei. Don José, infatti, la pugnala e si costituisce.

Anche Carmen, come Clarimonde, viene presentata dal narratore e da Don José con caratteristiche ambigue. È una giovane zingara, dalla pelle color del rame, molto attraente e di una bellezza delicata. Ha un profumo dolce, che richiama i fiori tra i suoi capelli. Il suo sorriso mette in evidenza labbra piene e denti bianchi come mandorle. Contemporaneamente, però, è definita una strega e un demone. I capelli sono corvini e gli occhi scuri sono seducenti e fieri come in nessun viso umano. Quando compare

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

per la prima volta nel racconto, indossa una corta gonna rossa e calze bianche di seta che risaltano la sua sensualità e il suo fascino pericoloso. Proprio come Romuald, Don José alza lo sguardo e si innamora della donna. Nel corso della narrazione, inoltre, si rivela anche il carattere forte e deciso di Carmen che, alla fine, preferisce morire piuttosto che vivere contro la sua volontà, con un atto di totale libertà<sup>94</sup>.

Un altro elemento dell'ambiguità di Clarimonde, invece, perché può rimandare sia alle sue sofferenze d'amore di fronte alla scelta di vita di Romuald che alla sua natura di essere soprannaturale e demoniaco, è la reazione di fronte alla cerimonia:

Il sangue le abbandonò l'incantevole viso che si fece bianco come il marmo; le belle braccia le caddero lungo il corpo come se i muscoli si fossero afflosciati, e lei si appoggiò a un pilastro perché le gambe non la reggevano più<sup>95</sup>.

La successiva descrizione di Clarimonde, se si tralascia la breve apparizione quando Romuald è condotto dall'abate Serapione presso la sua nuova parrocchia, la presenta già morta. Fin da subito la donna, però, non sembra affatto tale. Il prete, infatti, nota che nella camera non vi è la solita «aria fetida e cadaverica»<sup>96</sup> a cui è abituato durante le veglie funebri, ma «fluttuava dolcemente nell'aria tiepida un languido fumo di essenze orientali [...] amorosa fragranza femminile»<sup>97</sup>. È coperta da un velo di lino candido che lascia intravedere «le belle linee morbide come il collo di un cigno»<sup>98</sup> e sembra una statua della tomba di una regina «o una fanciulla addormentata su cui fosse nevicato»<sup>99</sup>, paragoni che non fanno pensare a una defunta. La sua bellezza, inoltre, è la stessa di un anno prima, anche se caratterizzata da un nuovo pallore che le dona «un'espressione di malinconica castità e di pensosa sofferenza indicibilmente seducenti»<sup>100</sup>. Spiccano anche i lunghi capelli sciolti cosparsi di fiori azzurri e i bracciali di perle, ulteriori elementi che spingono Romuald a «deporre un bacio sulle labbra morte»<sup>101</sup> della donna che ancora ama.

---

<sup>94</sup> Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, pp. 181-201.

<sup>95</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 59.

<sup>96</sup> Ivi, p. 68.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Ivi, p. 69.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Ivi, p. 70.

<sup>101</sup> *Ibid.*

A questo punto, Clarimonde si risveglia rivelando ciò che era già stato ampiamente anticipato: la sua natura soprannaturale di «monstre hybride du mort et du vivant [...], prédécesseur du vampire»<sup>102</sup>. Dopo averlo aspettato a lungo, la donna, prima di ricadere inerte, promette al giovane prete di ritornare e di restituirgli la vita che «per un attimo»<sup>103</sup> le ha ridato. Solo apparentemente, infatti, è qui ripreso un topos delle fiabe: Romuald «“awakens” Clarimonde from the sleep of death with a kiss, but it is *she* who promises to bring *him* to life»<sup>104</sup>. È in questo passaggio che l'elemento del soprannaturale rivela il suo significato: l'unicità di Clarimonde in quanto uno dei primi esempi letterari del vampiro e «the way she breaks with the literary convention of passive feminine beauty as mere object of male desire»<sup>105</sup>. Questo aspetto è ancora più evidente quando una notte la donna si ripresenta, come promesso, a Romuald:

Immediatamente riconobbi Clarimonde. Teneva in mano una piccola lampada come quelle che si mettono sulle tombe, il cui chiarore dava alle sue dita affusolate una trasparenza rosea che degradava insensibilmente nel niveo candore del braccio nudo. Era avvolta semplicemente nel sudario di lino che la copriva sul letto funebre [...] assomigliava alla statua di marmo di una bagnante antica più che a una donna viva<sup>106</sup>.

Ancora una volta la donna è caratterizzata dal pallore e dalle vesti funebri. È associata a una statua e il suo carattere ibrido viene ribadito subito dopo: «Morta o viva, statua o donna, ombra o corpo»<sup>107</sup>. La sua bellezza è sempre la stessa, anche se sembra sbiadita, e persino i fiori tra i capelli sono appassiti. Clarimonde ritorna in vita come afferma lei stessa:

«Mi sono fatta aspettare a lungo, mio caro Romuald, e certo avrai creduto che ti avessi dimenticato. Ma vengo da molto lontano, da un posto dal quale nessuno è mai tornato: non c'è luna né sole là da dove giungo, ma solo spazio e ombra. Non vi è strada né sentiero, né terra su cui posare il piede, né aria per le ali. Eppure sono qui, perché l'amore è più forte della morte e finirà per vincerla. Quante facce e quante cose terribili ho visto nel mio viaggio! Com'è stato difficile per la mia anima, tornata in questo mondo grazie alla potenza della volontà, ritrovare il corpo e rientrarvi! Quanti sforzi ho dovuto fare per sollevare la lastra che mi copriva!»<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> Ying Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, *Nineteenth-Century French Studies*, SPRING SUMMER 2010, Vol. 38, No. 3/4, p. 173.

<sup>103</sup> Gautier, *Racconti Fantastici*, cit., p. 71.

<sup>104</sup> Anne E. Linton, *Redeeming the "Femme Fatale": Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's "La morte amoureuse"*, *The French Review*, Vol. 89, No. 1 (October 2015), p. 150.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., pp. 73-74.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>108</sup> *Ibid.*

Le tre esclamative mettono in evidenza il viaggio e le difficoltà incontrate da Clarimonde per tornare dalla morte alla vita<sup>109</sup>, «pour satisfaire la revendication de sa vie érotique [...] la source de la vie qui résiste à la mort»<sup>110</sup>. Il tema del ritorno dal regno dei morti per incontrare nuovamente l'amato accomuna Clarimonde a Giselle, la protagonista del balletto omonimo in due atti di cui Gautier scrisse il libretto nel 1840.

La vicenda si svolge in un piccolo villaggio medievale in Renania. Qui vive Giselle, una giovane contadina che ama ballare. Un giorno, incontra Loys e si innamora di lui, senza sapere che si tratta in realtà del principe Albrecht di Slesia. La relazione tra i due è contrastata dalla madre della protagonista per le precarie condizioni di salute della ragazza e per il timore che si trasformi in una Villi. Secondo una leggenda, infatti, queste ultime sarebbero spiriti vendicatrici che fanno danzare fino alla morte i colpevoli di un tradimento d'amore. Il guardiacaccia Hilarion, a sua volta innamorato di Giselle, inoltre, scopre le vere origini di Loys e rivela pubblicamente la provenienza e il nome della futura sposa del giovane. Giselle impazzisce e muore per il dolore del tradimento da parte dell'amato che non potrà mai sposare.

Il secondo atto si svolge nella radura in cui è presente la tomba di Giselle e dove compaiono le Villi, guidate dall'implacabile regina Myrtha. Anche Giselle viene accolta da queste creature soprannaturali e danza con loro. Entra in scena Albrecht che, per il suo tradimento d'amore, è costretto a ballare fino alla morte dalle Villi. Giselle, però, intende salvargli la vita e danza insieme a lui per tutta la notte. All'alba le Villi svaniscono, Albrecht è salvo e così Giselle, liberata dalla maledizione degli spiriti. Il giovane principe, però, rimane col suo rimpianto di fronte alla tomba dell'amata. Un'altra caratteristica che accomuna Giselle a Clarimonde è il «translucent female body»<sup>111</sup>, evidente nelle diverse descrizioni delle due, in quanto tipico «ballet body»<sup>112</sup> «with its pervasive images of whiteness»<sup>113</sup>. Inoltre, anche nella stessa trama si possono notare somiglianze tra le due storie. Come Clarimonde ritorna in vita e si reca da Romuald per coronare il loro sogno d'amore, così Giselle, dopo essere morta, nel secondo atto del balletto, ritorna, appunto, sotto forma di spirito per salvare la vita

---

<sup>109</sup> Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, cit., p. 174.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Meglin, *Behind the Veil of Translucence*, cit., p. 120.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

dell'amato Albrecht, minacciato dal pericolo delle Villi. Giselle, infatti, nel primo atto «becomes mad [...] a gentle madness, tender and charming like her»<sup>114</sup>, dopo aver scoperto che l'uomo di cui si è innamorata era già promesso a un'altra. Non si abbandona, però, all'«inhuman nature as a Wili»<sup>115</sup>, va oltre il suo lato oscuro di spirito e danza al posto di Albrecht un «pernicious waltz [...] There is something Christ-like and redemptive»<sup>116</sup>.

Anche ne *La morta innamorata* si ha la «rehabilitation of the vampire»<sup>117</sup>. I vampiri, infatti, sono creature senz'anima portati a sacrificare vite umane per prolungare la propria, Clarimonde, invece, si innamora di Romuald<sup>118</sup>. È una donna vampiro con un'anima, «in a courtesan who somehow unites the Virgin's light, love, and compassion with Eve's curiosity and thirst for knowledge, and who redeems the *femme fatale* with her strange, life-giving immortal love»<sup>119</sup>. Questo aspetto risulta evidente se ci si sofferma sul passaggio del racconto in cui Clarimonde scopre di cosa ha bisogno per sopravvivere. Dopo il suo ritorno e l'inizio della vita a Venezia con Romuald, la sua salute peggiora e i medici non sanno come poterla curare. Per caso, l'uomo si ferisce tagliando un frutto e Clarimonde reagisce in questo modo:

Il sangue schizzò, color porpora, e qualche goccia raggiunse Clarimonde. Gli occhi le si illuminarono, la sua fisionomia assunse un'espressione di gioia feroce e selvaggia che non le avevo mai visto. Balzò dal letto con un'agilità, da scimmia o da gatto, e si precipitò sulla mia ferita che si mise a succhiare con un'aria d'indicibile voluttà. [...] Ogni tanto s'interrompeva per baciarmi la mano [...]. Quando vide che il sangue non usciva più, si sollevò con gli occhi umidi e brillanti, più rosea di un'aurora di maggio, il volto pieno, le mani tiepide e umide, insomma più bella che mai e in perfetta salute<sup>120</sup>.

La connessione tra vampiro e sangue è relativamente recente. Il vampiro moderno, infatti, nasce nell'Ottocento, in particolare *Il vampiro* di John Polidori (1819) e *La morta innamorata* di Théophile Gautier rappresentano i primi esempi letterari del vampiro romantico e contribuiscono a fondarne l'immaginario<sup>121</sup>. In origine, nel mito greco e latino e nei resoconti di testimoni e viaggiatori, questa creatura, detta

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 76.

<sup>115</sup> Ivi, p. 127.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 127-128.

<sup>117</sup> Ivi, p. 127.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., p. 153.

<sup>120</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 80.

<sup>121</sup> Introvigne, *La stirpe di Dracula*, cit., pp. 173-195.

*vrykolakas*, viene descritta come un ibrido tra un fantasma, una strega, un lupo mannaro con tratti non ben circoscritti. È, infatti, un defunto che ritorna tra i vivi, dopo una morte violenta o precoce, compie saccheggi e distruzione e, sebbene non si nutra di sangue umano, la sua presenza è dannosa per gli uomini<sup>122</sup>. È solo con i racconti dell'Ottocento che il vampiro inizia a essere sistematicamente ematofago<sup>123</sup>.

In particolare, Clarimonde, anche se presenta ancora caratteristiche indefinite rispetto a quello che sarà il “canone” del vampiro nell’immaginario successivo, può sicuramente essere considerata uno dei modelli principali e uno dei primi esempi insieme a Lord Ruthven. Quest’ultimo è uno dei protagonisti de *Il vampiro* (1819) di John Polidori, primo racconto a introdurre la figura del vampiro moderno in letteratura. La vicenda vede coinvolti Aubrey, un giovane intellettuale inglese e, appunto, Lord Ruthven, un nobiluomo di origini misteriose. I due partono per un viaggio a Roma. Qui il comportamento pericoloso e moralmente discutibile del secondo fa allontanare Aubrey che prosegue per la Grecia da solo. Mentre studia le rovine antiche, si innamora di Iante, che gli racconta alcune leggende sulla figura mitica del vampiro. Il giovane si accorge della somiglianza di questa creatura con il nobile che ha conosciuto, ma non vi presta attenzione.

Qualche tempo dopo, Ruthven ricompare e Iante viene uccisa proprio da quello che sembra essere a tutti gli effetti un vampiro. In seguito, Aubrey e Ruthven riprendono il loro viaggio insieme, ma vengono attaccati da un gruppo di banditi. Ruthven viene ferito e muore, non prima di aver fatto giurare ad Aubrey di mantenere il segreto su di lui per un anno. A Londra, qualche mese dopo, Aubrey incontra il Conte di Marsden che fa la corte a sua sorella e altri non è che il Lord Ruthven di cui il giovane non può parlare a nessuno. La sorella di Aubrey e Ruthven si fidanzano, Aubrey ha un esaurimento nervoso per lo shock ed è in fin di vita. Terminato il periodo del giuramento, prima di morire, Aubrey scrive una lettera rivelando che Ruthven è un vampiro, ma il matrimonio è ormai celebrato. Durante la prima notte di nozze, la sorella di Aubrey viene trovata morta e Lord Ruthven è svanito nel nulla.

Lord Ruthven e Clarimonde sono, dunque, i primi esempi della figura del vampiro moderno in letteratura e, per questo motivo, si possono rintracciare alcune

---

<sup>122</sup> Braccini, *Prima di Dracula*, cit., pp. 342-375.

<sup>123</sup> *Ibid.*

caratteristiche comuni. Entrambi sono estremamente affascinanti e dotati di una bellezza ambigua e inquietante. Sono nobili e ricchi, con mezzi finanziari a loro disposizione che permettono loro di realizzare qualsiasi desiderio. Il primo, però, è cattivo e predatorio, usa il suo fascino pericoloso per sedurre e abbandonare in disgrazia giovani donne e utilizza il suo denaro per aiutare delinquenti e criminali. In lui, non vi è ombra di redenzione né di interesse verso le persone che incontra. Clarimonde, invece, è un personaggio molto più sfaccettato e complesso, come si può notare, ad esempio, dalla connessione tra rituale vampiresco e innamoramento. È noto che «rito vampiresco e atto sessuale dimorano uno nell'altro»<sup>124</sup> e che questo si distingue dall'innamoramento. Ne *La morta innamorata*, invece, questi due processi sono uniti. Clarimonde, infatti, dopo aver scoperto casualmente che può sopravvivere solo col sangue di Romuald, ripete ogni notte il rituale che viene descritto in modo erotizzato ma, soprattutto, delicato: «a decidedly violent action executed with near tenderness through the use of a slender golden needle rather than the traditional vampire's bite [...]. She stops almost immediately, however, ever vigilant not to harm her lover»<sup>125</sup>. Ed è con «una piccola goccia rossa [...] come una rosa all'angolo della bocca esangue»<sup>126</sup> che Clarimonde viene trovata da Romuald e dall'abate Serapione nell'ultima sequenza del testo in cui compare.

L'abate, infatti, intuisce misteriosamente che il giovane prete sta portando avanti una doppia esistenza e intende riportarlo alla vita di religioso devoto. Lo conduce, quindi, presso la tomba dell'amata per dimostrarne la vera natura:

Dopo che fu tolto il coperchio vidi Clarimonde a mani giunte, pallida come il marmo. Il bianco sudario l'avvolgeva completamente dalla testa ai piedi<sup>127</sup>.

L'abate Serapione, in cui «c'era qualcosa di duro e di forsennato che lo faceva assomigliare a un demone più che a un apostolo o a un angelo»<sup>128</sup>, ha una funzione repressiva. Distrugge, infatti, il sogno d'amore di Clarimonde e Romuald, cospargendo il corpo di lei con l'acqua santa e provocandone la morte definitiva. Viene descritto come un personaggio dispotico e cattivo e ciò contribuisce a fare in modo che il lettore

---

<sup>124</sup> Bram Stoker, *Dracula*, introduzione di Carol A. Senf, trad. it. di Francesco Saba Sardi, postfazione con un saggio di Alessandro Baricco, Milano, Mondadori, 2016, p. 531.

<sup>125</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., p. 147.

<sup>126</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 83.

<sup>127</sup> Ivi, p. 83.

<sup>128</sup> *Ibid.*

simpatizzi con Clarimonde, che non solo non ha mai messo in pericolo la vita di Romuald, ma gli ha fatto vivere un'esistenza diversa da quella da lui detestata. Il nome dell'abate, inoltre, è ripreso dai *Racconti sui Fratelli di Serapione* di Hoffmann<sup>129</sup> e deriva dalla divinità greco-egizia Serapide, anch'essa ambigua in quanto protettrice dell'oltretomba ma anche divinità del sole. Lo stesso Serapione, infatti, si presenta come controllore della retta via, ma finisce per essere l'antagonista della storia, dimostrando sadismo e malvagia soddisfazione nell'uccisione di Clarimonde, che chiama «demonio, cortigiana impudica, bevitrice di sangue e d'oro»<sup>130</sup>, presentandone «le tristi spoglie»<sup>131</sup> all'amante con aria «inesorabile»<sup>132</sup>.

Secondo la teoria orlandiana sul soprannaturale in letteratura<sup>133</sup>, questo racconto rimanda al «soprannaturale di ignoranza con enigma sul “se” e sul “che cosa?”» simboleggi, in quanto vi è un iniziale bilanciamento tra credito e critica verso il soprannaturale che poi sfocia nel pieno credito da parte dei personaggi. In particolare, «dare credito [...] al soprannaturale è da sempre un modo per ribellarsi alla potenza del reale e della ragione»<sup>134</sup> e prevede il ritorno del represso. In questo testo, però, il credito è rappresentato sia da Serapione, portavoce della repressività della religione, sia dai protagonisti della vicenda. L'abate, infatti, uccidendo Clarimonde, sembra salvare il prete ma, allo stesso tempo, ne distrugge la vita. Il ritorno del represso è, qui, riconducibile all'amore che va oltre la morte tra Clarimonde e Romuald, per cui il lettore prova empatia. La religione, invece, viene attaccata nella sua tradizionale contrapposizione tra forze del bene e forze del male, in quanto è lo stesso testo a suggerire che il vero personaggio demoniaco sia proprio Serapione. Questi diventa la repressione crudele di quella che risulta essere un'innocua storia d'amore.

E ancora una volta, «Romuald describes his role as that of a passive victim»<sup>135</sup>, è, infatti, «madido di un gelido sudore»<sup>136</sup>, percepisce l'azione di Serapione come «un abominevole sacrilegio»<sup>137</sup> desiderando che venga interrotta ma, in concreto, senza

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 62.

<sup>130</sup> Ivi, p. 83.

<sup>131</sup> Ivi, p. 84.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit.

<sup>134</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>135</sup> Linton, *Redeeming the “Femme Fatale”*, cit., p. 148.

<sup>136</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 83.

<sup>137</sup> *Ibid.*

fare niente per fermarla. Nonostante il suo nome, nel suo significato, rimandi al «re», la sua passività è evidente in tutto il racconto. Il giorno in cui viene ordinato prete sembra convinto della sua decisione, ma, appena vede Clarimonde, sembra sostituire Dio con la figura della donna<sup>138</sup>. Inizia a dubitare e non è padrone delle sue azioni:

Intanto la cerimonia procedeva, mentre io mi sentivo trascinato lontanissimo dal mondo alla cui porta i miei nascenti desideri bussavano impetuosamente. Ciò nonostante dissi di sì mentre volevo dire di no [...] mio malgrado una forza occulta mi strappava di bocca le parole. È forse questa la ragione per la quale tante fanciulle vanno all'altare fermamente decise a rifiutare in maniera clamorosa il marito che viene loro imposto, ma non una sola attua il suo proposito<sup>139</sup>.

Romuald paragona la cerimonia a un matrimonio imposto a una fanciulla, così facendo «La forte puissance séductrice de Clarimonde doit constituer un des facteurs fatals qui efféminent la figure masculine du héros»<sup>140</sup>. In seguito, mentre viene condotto alla sua nuova parrocchia e rivede la donna, non si rende conto se sia «realtà o illusione»<sup>141</sup>, rimane inerte ed è Serapione a far proseguire il cammino. Cerca, poi, di dimenticare l'amata, ma, appena la ritrova in fin di vita, accorre da lei, tentando di giustificarsi e credendo di sognare e «di essere stato vittima di un'illusione magica»<sup>142</sup>. Lo stesso accade quando inizia a vivere una doppia esistenza.

Il prete sembra non scegliere mai nulla mentre è Clarimonde che lo guida, in quanto sa «alterner sa passivité et son énergie pour manipuler l'homme dans son rapport sexuel, se révoltant ainsi contre toute la contrainte de l'inactivité féminine définie par la société humaine»<sup>143</sup>. L'indecisione e la passività di Romuald si rivela fatale alla fine del racconto. Proprio quando dovrebbe agire, in quanto l'amata è impossibilitata a causa della sua natura vampiresca, rimane ancora una volta inerte, mettendo fine al suo idillio. «Il signor Romuald, amante di Clarimonde, si separò dal povero prete»<sup>144</sup>, rimpiangendo la perdita della donna, non del tutto scomparsa:

la notte seguente vidi Clarimonde che mi disse come la prima volta sulla porta della chiesa: «Disgraziato! Disgraziato! Che cosa hai fatto? Perché hai dato ascolto a quello stupido prete? Non eri felice? E che ti avevo fatto, io, perché tu violassi la mia povera tomba e

---

<sup>138</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., pp. 145-156.

<sup>139</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 58.

<sup>140</sup> Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, cit., p. 177.

<sup>141</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 64.

<sup>142</sup> Ivi, p.71.

<sup>143</sup> Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, cit., p. 176.

<sup>144</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 84.

mettessi a nudo le miserie del mio nulla? ogni comunicazione tra le nostre anime e i nostri corpi è ormai interrotta. Addio. Mi rimpiangerai!» Si dissolse nell'aria come fumo e non la rividi più.<sup>145</sup>

Romuald vivrà, infatti, nel rimpianto come Albrecht, l'innamorato di Giselle, con la consapevolezza, però, di non aver fatto nulla per evitarlo. Sebbene sembri consumato dal fatto di aver amato Clarimonde, come afferma all'inizio del racconto: «ho amato come nessun altro al mondo, di un amore insensato e furioso, così violento che mi stupisco non mi abbia fatto scoppiare il cuore»<sup>146</sup>, non si può ricondurre Clarimonde al solo canone della *femme fatale*. A una prima lettura, il giovane prete potrebbe essere visto come «weak decadent consumed by modern woman, a vampire or femme fatale. Their love is a passionate death-struggle in which the active female destroys the passive male»<sup>147</sup>, ma Clarimonde, come traspare dalle sue numerose descrizioni, è un personaggio più complesso.

Inanzitutto, si può ricordare come la figura della *femme fatale* sia presente in letteratura sin dall'antichità, ad esempio nelle tragedie della classicità greca e nei poemi omerici, ed è caratterizzata da una «femminilità prepotente e crudele»<sup>148</sup>. In epoca romantica, a cui appartiene anche *La morta innamorata*, si ha una grande diffusione di questo genere di personaggio per «l'energia anche funesta [...] delle passioni»<sup>149</sup>. In particolare, nel primo Ottocento non si può ancora parlare di un tipo ben definito ma di donne fatali in generale<sup>150</sup>.

Se è vero che Clarimonde, come la *femme fatale* romantica, è caratterizzata da un «fascino possente»<sup>151</sup> esotico ed erotico e il suo innamorato è passivo e inferiore di fronte a lei, Romuald non viene ucciso alla fine del racconto e Clarimonde stessa è un personaggio sfaccettato e non stereotipato. Inoltre, anche volendola ricondurre alle caratteristiche della donna fatale, si dimostra più complessa, in quanto ibridazione di due diverse tipologie di racconti del primo e del secondo Ottocento: «la funzione della fiamma che attira e brucia è esercitata dall'uomo fatale [...] nella prima, dalla donna fatale nella seconda parte del secolo; la farfalla destinata al sacrificio è nel primo caso

---

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>147</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., p. 152.

<sup>148</sup> Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 165.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 181.

la donna, nel secondo l'uomo»<sup>152</sup>. In questo racconto scritto nel 1836, prima metà dell'Ottocento, però, l'innamoramento coinvolge entrambi i personaggi, anche se è Clarimonde che esercita il fascino maggiore, e, nel finale, dopo la morte definitiva, la donna non scompare del tutto, ma sopravvive nell'amato, che continua a rimpiangerla anche dopo vent'anni: «Di quella vita [...] mi sono rimasti ricordi di oggetti e parole che non riesco a cacciare»<sup>153</sup>.

Ma soprattutto, l'uomo ricorda Clarimonde. Il suo volto, le fattezze e persino l'abbigliamento sono ricostruiti alla perfezione nel racconto al confratello e dalle sue parole traspare che «la courtisane est une grande amoureuse, d'une beauté parfaite, tendre et douce, qui ne boit son sang que pour une motivation noble: la poursuite d'un amour éternel»<sup>154</sup>. Con la sua scomparsa, il lettore rimane con «the power of stories»<sup>155</sup> di rievocare il «transcending power of love»<sup>156</sup> di Clarimonde.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 54.

<sup>154</sup> Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, cit., p. 179.

<sup>155</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., p. 153.

<sup>156</sup> Ivi, p. 150.

## 3. Capitolo 2

### 3.1 Sheridan Le Fanu: l'autore e le opere

Joseph Sheridan Le Fanu nacque a Dublino il 28 agosto 1814. Il padre, Thomas Philip Le Fanu, un pastore protestante, discendeva da una nobile famiglia ugonotta stabilitasi in Irlanda dalla Normandia all'inizio del Settecento e il fratello della nonna paterna Alicia, Richard Brinsley Sheridan, era un commediografo noto per la commedia *School for Scandal* (1777)<sup>157</sup>. Nel 1826, la famiglia si trasferì ad Abington a seguito della nomina di Thomas Le Fanu a decano di Emly. Nella biblioteca del padre, il giovane Le Fanu entrò in contatto con il folklore irlandese<sup>158</sup> attraverso i racconti di Miss Anne Baily e con le opere soprannaturali di fantasmi e mistero, come il romanzo *I misteri di Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe, letture che si riveleranno fondamentali per i suoi racconti futuri.

Mentre continuava a occuparsi di letteratura, Le Fanu, frequentò la facoltà di giurisprudenza al Trinity College di Dublino dove conseguì la laurea nel 1832. Nel 1837, scrisse due ballate irlandesi: *Phaudhrig Croohore* e *Shamus O'Brien*. «Quest'ultima conquistò da subito una grandissima popolarità»<sup>159</sup>. Del 1838, è, invece, *The Ghost and the Bonesetter*, il suo primo racconto fantastico che mette insieme il tema dei fantasmi e le tradizioni locali, pubblicato nel «Dublin University Magazine» e successivamente entrato a far parte della raccolta *The Purcell Papers* (1880). Abbandonò, quindi, la professione di avvocato e si dedicò pienamente alla letteratura e al giornalismo. In questo periodo, divenne proprietario e direttore di alcuni periodici tra cui: il giornale irlandese protestante «The Warder», il «The Evening Packet» e il «The Dublin Evening Mail» che unì, fondando il «The Evening Mail»<sup>160</sup>. Nel 1841, morì l'amata sorella Catherine e Le Fanu «iniziò a mostrare forti segni di depressione e malinconia»<sup>161</sup>. Il 1843 è, invece, l'anno del suo matrimonio con Susan Bennett,

---

<sup>157</sup> Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, a cura e introduzione di Stella Sacchini, trad. it. di S. Sacchini, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2016, pp. 155-189.

<sup>158</sup> Patrick F. Byrne, *Joseph Sheridan Le Fanu: A Centenary Memoir*, in «Dublin Historical Record», Vol. 26, No. 3 (Jun., 1973), pp. 80-92.

<sup>159</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 163.

<sup>160</sup> Ivi, p. 167.

<sup>161</sup> Ivi, p. 168.

figlia di uno dei più importanti avvocati di Dublino, George Bennett, e da cui avrà quattro figli: Eleanor (1845), Emma (1846), Thomas Philip (1847) e George Brinsley (1854). Nel frattempo, tra il 1838 e il 1840, scrisse numerosi racconti, tutti pubblicati nel «Dublin University Magazine». Si dedicò, in seguito, ai romanzi storici sul modello di Walter Scott: il primo, *The Cock and the Anchor* uscì anonimo nel 1845, così come il secondo *The Fortunes of Colonel Torlogh O'Brien* del 1847. Riprese, quindi, a scrivere *short stories*, per le quali è maggiormente ricordato e, nel 1851, uscì la sua prima raccolta di racconti: *Ghost Stories and Tales of Mystery*.

Il periodo che va dal 1845 al 1852 fu, però, segnato anche dalla *Great Famine*, la pesante carestia che colpì l'Irlanda e da un momento difficile per lo stesso Le Fanu. Si trasferì, infatti, con la famiglia nella casa di George Bennet in Marrion Square, in seguito alla morte del suocero. Questo evento fu la causa per cui iniziarono a manifestarsi i primi sintomi di un grave disturbo nervoso nella moglie Susan. Iniziarono le difficoltà economiche, nonostante Le Fanu, dal 1856, fosse diventato il direttore del «Dublin University Magazine», uno dei principali giornali europei. Nel 1858, la moglie morì. Da questo momento, Le Fanu «condusse una vita quasi da eremita»<sup>162</sup>, isolandosi sempre di più e dedicandosi completamente alla produzione letteraria «tanto da guadagnarsi l'epiteto di “principe invisibile” [...] lavorando quasi sempre di notte, bevendo grandi quantità di tè verde, e uscendo solo col buio»<sup>163</sup>.

*The House by the Churchyard*, romanzo che unisce «lo stile storico dei primi romanzi al seguente stile gotico»<sup>164</sup>, uscì nel 1863 e verrà riconosciuto da molti autori successivi come uno dei capolavori di Le Fanu. James Joyce, infatti, verrà influenzato da quest'opera per *Finnegans Wake* (1939) e M.R. James, uno dei maggiori scrittori di racconti di fantasmi, lo chiamerà «“Maestro” (con la “M” maiuscola) [...] “al primo posto come scrittore di storie di spettri”»<sup>165</sup>. Anche il romanzo *Uncle Silas* (1864), ambientato nell'Inghilterra dell'epoca, costituirà un modello sia per Arthur Conan Doyle, che prenderà spunto dalla trama di quest'opera «per il suo *The Firm of Girdlestone* (1890)»<sup>166</sup>, sia per Henry James, che gli renderà omaggio nel *Giro di Vite*

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 141.

<sup>163</sup> Ivi, pp. 175-176.

<sup>164</sup> Ivi, p. 177.

<sup>165</sup> Ivi, p. 150.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 149-150.

(1898). Seguirono altri romanzi e racconti pubblicati tramite il «Dublin University Magazine» e «All the Year Round», rivista diretta da Charles Dickens.

Nel 1872, uscì *In A Glass Darkly*, raccolta in tre volumi dei suoi cinque racconti più noti incentrati sul soprannaturale. Il titolo della raccolta rimanda a un passo biblico: «la Prima lettera di san Paolo ai Corinzi, capitolo 13, versetto 12 (in inglese nella versione di re Giacomo: “For now we see through a glass, darkly”) [...] Le Fanu ci invita a guardare nello specchio del reale con la consapevolezza che quanto vedremo non sarà la verità, ma una sua ombra confusa»<sup>167</sup>. I racconti, pur indipendenti tra di loro, sono caratterizzati dalla figura del dottor Hesselius, «figura-cornice [...], medico, psicologo, mistico e metafisico tedesco, primo “detective dell’occulto” in senso seriale della letteratura europea»<sup>168</sup> che prefigura «le bizzarrie caratteriali del Van Helsing stokeriano»<sup>169</sup>. In particolare, il dottor Hesselius nasce con il primo dei cinque racconti *Green Tea*, in cui compare come personaggio attivo. È testimone del terrore causato dall’irruzione del soprannaturale attraverso un «resoconto “oggettivo” [...] che si rifugia nel gergo scientifico, non spiega però alcunché degli strani fenomeni»<sup>170</sup> sperimentati da un suo paziente, ovvero la persecuzione di un demone invisibile che gli appare sotto forma di scimmia. Questo racconto, inoltre, viene particolarmente apprezzato da Charles Dickens al quale «suona talmente familiare da mettergli i brividi»<sup>171</sup>. Anche il capitano protagonista del racconto *The Familiar* è seguito da una strana creatura, il nano The Watcher, che ha le sembianze di un suo conoscente, e da un gufo che incarna le sue paure. In *Mr. Justice Harbottle*, invece, il giudice omonimo sogna di essere condannato da un suo doppio, mentre il quarto racconto della raccolta, *The Room in the Dragon Volant*, presenta il tema della sepoltura prematura a causa di uno stato di catalessi indotto da farmaci. Infine, *Carmilla* fungerà da modello per la tematica del fascino connesso al vampiro nella letteratura successiva a partire da Bram Stoker il cui *Dracula* (1897) costituisce «una specie di sequel della potente e innovativa storia della vampira Carmilla»<sup>172</sup>.

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 151.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> Ivi, p. 152.

<sup>170</sup> Carlo Pagetti e Oriana Palusci, *L’età vittoriana* in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, Volume secondo, Dal Romanticismo all’età contemporanea. Le letterature in inglese, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000, p. 124.

<sup>171</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell’occulto*, cit., p. 150.

<sup>172</sup> *Ibid.*

Dopo questa raccolta di racconti, Le Fanu continuò a scrivere articoli e saggi, ma non pubblicò altre opere significative. Gli ultimi anni della sua vita furono segnati dagli spaventosi incubi notturni e dalla bronchite<sup>173</sup> e, dopo un attacco cardiaco, morì il 7 febbraio 1873. Venne sepolto nel cimitero di Mount Jerome a fianco della moglie. La figlia Emma gli rese omaggio, descrivendolo come «un uomo buono, affettuosissimo e capace di dare serenità alle persone che ama»<sup>174</sup>, nonostante la vita travagliata. Inoltre, fu definito «da molti scrittori e critici come il miglior compositore di storie spettrali che l'arcipelago anglo-irlandese abbia mai prodotto, più grande di quello che la sua costrizione entro i confini del genere lasci presuppore»<sup>175</sup> e solo in tempi relativamente recenti viene rivalutato e ripubblicato. Il primo a riproporre Le Fanu come un classico perduto della letteratura del terrore tra il 1944 e il 1945 fu, infatti, August Derleth, fondatore ed editore della casa editrice Arkham House<sup>176</sup>.

### 3.2 *Carmilla*

*Carmilla*, conosciuto anche con il titolo *Carmilla or The Haunted Baronet*<sup>177</sup>, viene considerato «the most interesting of the stories [...] which concerns a female vampire and brings out very strongly the already present sexual content in the vampire legends»<sup>178</sup>. È un racconto lungo o romanzo breve che venne dapprima pubblicato a puntate sulla rivista londinese «The Dark Blue» nel 1871 per poi essere inserito nella raccolta di racconti *In a Glass Darkly* (1872)<sup>179</sup>. Il racconto si presenta formato da sedici sequenze più il prologo iniziale. In quest'ultimo, compare un personaggio indefinito, un anonimo o forse lo stesso autore, che pubblica uno dei casi studiati dal dottor Hesselius: il racconto di un'«intelligente signora»<sup>180</sup> morta da qualche tempo. A questo punto, prende avvio la narrazione della vicenda vera e propria.

---

<sup>173</sup> Jim Rockhill, *Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873)*, in «The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature», No. 16 (Samhain 2020), pp. 27-39.

<sup>174</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 188.

<sup>175</sup> Ivi, p. 149.

<sup>176</sup> S.T. Joshi (compiled by), *Sixty Years of Arkham House: A History and Bibliography*, Sauk City, Wisconsin, Arkham House Publishers, 1999, pp. 3-8, p. 32.

<sup>177</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 153.

<sup>178</sup> David Punter, *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, Volume 1, The Gothic Tradition, New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013, p. 203.

<sup>179</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 153.

<sup>180</sup> Ivi, p. 72.

La donna del prologo è Laura, di origini inglesi, che racconta a posteriori gli eventi che le sono capitati quando aveva diciannove anni. In particolare, narra che viveva con il padre, la governante Madame Perrodon e l'educatrice De Lafontaine in un castello in Stiria, «terra desolata e primitiva»<sup>181</sup> nel sud-est austriaco, mentre la madre di Laura era morta quando la figlia era piccola. Quando Laura aveva circa sei anni, ci fu «Il primo terribile avvenimento [...] a lasciare un segno indelebile [...] impossibile da cancellare»<sup>182</sup>, ovvero sognò «un volto solenne, ma molto grazioso»<sup>183</sup> di una giovane donna e si svegliò, sentendo la puntura di due aghi nel petto. Dopo questo episodio, venne chiamato un dottore che le prescrisse delle medicine per il nervosismo e un prete che la invitò a pregare. Di notte, fino ai quattordici anni, non venne più lasciata sola, anche se il padre liquidò il tutto come «solo un sogno»<sup>184</sup>. Dopo il ricordo infantile, Laura inizia a raccontare:

qualcosa di così strano che ci vorrà tutta la vostra fiducia nella mia sincerità per crederci. Ciò nonostante, non solo è una storia vera, ma io ne sono stata anche testimone oculare<sup>185</sup>.

Una sera d'estate, mentre passeggia con il padre nella foresta del castello, Laura viene a sapere che la tanto attesa visita dell'amico di famiglia, il generale Spielsdorf, e della nipote Bertha non potrà più avvenire dal momento che la giovane è appena morta. Alla luce della luna piena, il padre legge la lettera misteriosa e inquietante del generale, in cui informa che la morte della ragazza sarebbe stata opera del «demonio»<sup>186</sup> di cui intende vendicarsi. Poco dopo, una carrozza esce di strada proprio di fronte a loro. Dalla vettura ribaltata scende «una signora dall'aspetto autoritario»<sup>187</sup> e viene estratta una giovane priva di sensi a causa dell'incidente. Il padre di Laura, incoraggiato dall'insistenza della figlia, si offre di ospitare la ragazza. In questo modo, quest'ultima può riprendersi mentre la madre prosegue il viaggio «che è questione di vita o di morte»<sup>188</sup>. La signora accetta e, prima di ripartire, avverte che sua figlia è cagionevole di salute e soggetta a crisi di nervi.

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 73.

<sup>182</sup> Ivi, p. 75.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Ivi, p. 76.

<sup>185</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>186</sup> Ivi, p. 78.

<sup>187</sup> Ivi, p. 80.

<sup>188</sup> Ivi, p. 81.

Questo incontro è rappresentato in modo realistico, ma alcuni elementi lasciano già intuire che si tratta di una vicenda soprannaturale. Per prima cosa, la scena si svolge dopo il tramonto, quando ormai è buio e l'oscurità, secondo Ceserani, del resto abbastanza intuitivamente, è uno dei temi connessi al fantastico<sup>189</sup>. Inoltre, «una leggera cortina di nebbia, simile a fumo, che avvolgeva le cose lontane in un velo trasparente»<sup>190</sup> stava calando e la luce della luna rimandava a «un'attività spirituale più intensa del solito»<sup>191</sup>. L'apparizione della carrozza è improvvisa e i cavalli la trainano «con la velocità di un uragano»<sup>192</sup> per poi sterzare alla vista dell'antica croce di pietra vicino al castello. Carmilla e la madre sono accompagnate da «loschi figure»<sup>193</sup> e c'è una terza donna che non scende mai dalla carrozza:

un'orribile donna scura, con una specie di turbante variopinto in testa, che aveva guardato fuori dal finestrino per tutto il tempo, annuendo e sogghignando beffarda alla volta delle signore, con uno sguardo lucente negli enormi occhi bianchi, e i denti serrati, come in preda all'ira<sup>194</sup>.

L'ospite accolta nel castello è Carmilla, presentata come «la creatura più graziosa [...] così dolce e simpatica»<sup>195</sup> che ha all'incirca l'età di Laura. Carmilla e Laura capiscono che entrambe da bambine avevano fatto lo stesso strano sogno, sentendosi, così, subito legate. Il loro rapporto oscilla tra l'amicizia e l'amore, fino a quando non iniziano ad accadere misteriosi avvenimenti che confermano la presenza del soprannaturale e contribuiscono a sottolineare l'ambiguità nei comportamenti di Carmilla.

Innanzitutto, viene notata un'incredibile somiglianza tra la giovane ospite e un dipinto di «Mircalla, Contessa Karnstein»<sup>196</sup> del 1698. Il quadro, proveniente da una serie di ritratti appena fatti restaurare, apparteneva alla madre di Laura. Cattura da subito l'attenzione dei presenti al castello e soprattutto di Laura in quanto

---

<sup>189</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 85-113.

<sup>190</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 78.

<sup>191</sup> Ivi, p. 79.

<sup>192</sup> Ivi, p. 80.

<sup>193</sup> Ivi, p. 83.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> Ivi, p. 95.

era un quadro piccolo, alto all'incirca un piede e mezzo, e quasi quadrato, senza cornice; ma era così annerito dal tempo che non ero mai riuscita a vedere con chiarezza cosa rappresentasse.

Il restauratore lo esibì con legittimo orgoglio. Era bellissimo; era sorprendente; sembrava vivo. Ed era l'effigie di Carmilla!<sup>197</sup>

Inoltre, grazie al dipinto, Laura e Carmilla scoprono di essere imparentate alla lontana: la prima discende dai Karnstein da parte di madre; la seconda dice vagamente di esserne un'erede. Quest'antica famiglia ungherese si estinse durante una guerra civile e rimangono soltanto le rovine del castello a meno di cinque chilometri da quello di Laura. La strana somiglianza tra Carmilla e il quadro, così come questo dettaglio sulla famiglia Karnstein, si rivelerà fondamentale alla fine del racconto quando quello che era soltanto un sospetto sulla natura di Carmilla troverà conferma.

Nel frattempo, nel villaggio vicino iniziano a morire numerose fanciulle e un pomeriggio, mentre Laura e Carmilla sono sedute sotto agli alberi, passa il corteo funebre di una delle ragazze del villaggio. Laura si alza in segno di rispetto e intona l'inno funebre cantato dai contadini. Carmilla, invece, inveisce contro l'amica, i passanti e i funerali. Subito dopo, però, Carmilla si dichiara spaventata dal "fantasma" che perseguita le giovani. Inoltre, gli incubi che Laura aveva avuto da bambina ricominciano improvvisamente e le provocano una malattia sconosciuta fino a farla indebolire. Anche Carmilla dichiara di fare brutti sogni che la fanno alzare sempre più tardi e sembra che siano proprio gli stessi dell'amica. Una notte Laura sogna la madre che la mette in guardia da un assassino e vede Carmilla in piedi con la camicia da notte ricoperta di sangue. Spaventata, cerca l'amica per assicurarsi che stia bene, ma questa è scomparsa. Il mattino seguente Carmilla viene ritrovata e il padre di Laura afferma che la sua sparizione è stata provocata da un attacco di sonnambulismo.

Qualche tempo dopo, il generale Spielsdorf annuncia il suo arrivo. Dopo soli dieci mesi dall'ultimo incontro con Laura e il padre, l'amico di famiglia è cambiato come se fossero passati anni: «Era dimagrito; la cordiale serenità che l'aveva sempre contraddistinto aveva lasciato il posto a una specie di cupa angoscia»<sup>198</sup>. I tre si recano alle rovine di Karnstein e, nel tragitto, il generale racconta di essere stato «vittima ignara di una cospirazione soprannaturale»<sup>199</sup> e di essere tornato per vendicarsi. Si

---

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 111.

viene, così, a sapere cosa era veramente successo alla nipote Bertha. Quest'ultima e il generale avevano partecipato a un ballo mascherato «in un maniero a circa sei leghe di distanza, dall'altra parte di Karnstein»<sup>200</sup>. Qui, avevano incontrato una «signora, anche lei in maschera, vestita in modo sfarzoso e solenne, e con un portamento maestoso, da persona di alto rango»<sup>201</sup> e sua figlia Millarca, con cui avevano iniziato a conversare. La donna aveva raccontato del loro viaggio, «una missione di vita o di morte»<sup>202</sup>, rallentato dal fatto che la figlia non si era ancora ripresa da una caduta da cavallo. Visto lo «straordinario interesse»<sup>203</sup> di Millarca verso Bertha, il generale aveva accolto la richiesta di ospitare la ragazza fino al ritorno della madre. Dopo qualche tempo, però, la nipote aveva cominciato ad avere strani incubi, si era ammalata ed era morta. Il dottore non aveva potuto fare nulla per salvarla, ma in una lettera aveva rivelato la causa della sua morte: Millarca, conosciuta anche come Mircalla, era un vampiro. Il padre di Laura rimane sbalordito nel sentire che, secondo il generale, la Contessa Mircalla, morta da più di cento anni e di cui ha un ritratto nel castello, sarebbe viva.

Nel frattempo, i tre sono arrivati nelle rovine di Karnstein e un boscaiolo del luogo, accompagnandoli alla tomba della contessa, racconta loro del suo villaggio un tempo infestato dai vampiri. Vengono, infine, raggiunti anche da Carmilla e il generale riconosce in lei proprio Millarca, ma, quando cerca di colpirla, questa svanisce di nuovo. In seguito, «Uno degli uomini più strani [...] fece il suo ingresso nella cappella da dove un attimo prima era entrata e uscita Carmilla»<sup>204</sup>, è il barone Vordenburg, un esperto di vampiri. Laura è ancora indebolita dalla misteriosa malattia, la cui causa si rivela essere, come per Bertha, il morso di Carmilla. Viene, così, invitata a tornare indietro e a mettersi in salvo, mentre gli altri si avvicinano alla tomba della contessa Mircalla. Laura, la narratrice della storia, riporta gli avvenimenti seguenti grazie al resoconto della Commissione Imperiale:

Il giorno dopo furono espletate tutte le procedure di rito nella cappella dei Karnstein. Il sepolcro della contessa Mircalla fu aperto; e in quel volto, ora dischiuso alla vista, il generale e mio padre riconobbero entrambi la propria bella e perfida ospite<sup>205</sup>.

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 113.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> Ivi, p. 116.

<sup>203</sup> Ivi, p. 113.

<sup>204</sup> Ivi, p. 126.

<sup>205</sup> Ivi, p. 127.

Tutte le prove confermano un caso di vampirismo e

in accordo con l'antica pratica, sollevarono il corpo e conficcarono un paletto appuntito nel cuore del vampiro, che emise allora un urlo lacerante, in tutto e per tutto simile a quello che potrebbe lasciarsi scappare una persona nei suoi ultimi momenti di agonia. Poi le tagliarono la testa, e dal collo reciso sgorgò un torrente di sangue. Il corpo e la testa vennero quindi sistemati su una pila di legna e ridotti in cenere, poi sparsa nel fiume e portata via dalla corrente<sup>206</sup>.

La regione viene, così, liberata dalla persecuzione del vampiro e Laura è salva. Il barone Vordenburg rende esplicito il legame tra Carmilla e Millarca, anagrammi del nome della contessa Mircalla. Si viene a conoscenza anche del passato della ragazza: un nobile della Moravia, antenato del barone, s'innamorò della Contessa Mircalla, ma la giovane morì prematuramente e divenne un vampiro. L'antenato sapeva cosa sarebbe successo all'amata se fosse stata sospettata di vampirismo e ne nascose la tomba. Ripensando a ciò che aveva fatto, lasciò un resoconto per i discendenti, con cui il barone è, così, riuscito a ritrovare la «tana della bestia»<sup>207</sup>.

La primavera seguente, Laura e il padre si recano in Italia per più di un anno, affinché la ragazza si possa riprendere del tutto. A posteriori, Laura afferma, infine, che il terrore è passato, ma continua a ricordare Carmilla «con ambigue alternanze»<sup>208</sup>: bellissima ragazza ma anche demone malvagio, non senza, però, qualche rimpianto

e spesso mi sono destata da qualche fantasticheria con un sussulto, credendo di sentire il passo leggero di Carmilla alla porta del salotto<sup>209</sup>.

### 3.3 Carmilla e il rapporto con Laura

La prima volta che Carmilla compare all'interno della storia è nel sogno di Laura bambina:

vidi di fianco al mio letto un volto solenne, ma molto grazioso, che mi guardava. Era il viso di una giovane donna inginocchiata, con le mani sotto la coperta. La guardai piacevolmente sorpresa e smisi di frignare. Lei mi accarezzò, si distese nel letto accanto a me e mi attirò a sé, sorridendo. Fui subito pervasa da una piacevole rilassatezza e mi addormentai di nuovo. Mi svegliai con l'impressione che due aghi mi stessero penetrando a fondo nel petto

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 128.

<sup>207</sup> Ivi, p. 130.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

e gridai forte. La signora indietreggiò di colpo e, con gli occhi fissi su di me, scivolò sul pavimento e si nascose sotto il letto, o almeno così mi sembrò<sup>210</sup>.

In questo primo episodio, sono già presenti le informazioni fondamentali su Carmilla, Laura e il loro rapporto che prenderà avvio proprio a partire dal comune ricordo di questo sogno. Dopo l'incidente della carrozza su cui viaggiava insieme alla madre e dopo essere stata affidata al padre di Laura, Carmilla si trova sola con Laura. Quest'ultima rivede nel volto «grazioso, anzi bello [...] la stessa malinconica espressione della prima volta»<sup>211</sup> e anche Carmilla in lei riconosce la «bellissima ragazza con i capelli dorati e gli occhi azzurri, e le labbra...»<sup>212</sup>. Da questo momento, tra loro si crea un forte legame:

le presi la mano. Ero una ragazza piuttosto timida, come lo sono tutte le persone solitarie, ma la situazione mi rendeva loquace, perfino ardita. La straniera mi strinse la mano, ci posò sopra la sua e mi lanciò un rapido sguardo: le brillavano gli occhi. Sorrise di nuovo e arrossì<sup>213</sup>.

A questo punto, Laura descrive Carmilla e iniziano a emergere anche aspetti inquietanti della ragazza. Oltre al bel volto e alla voce dolce, «Era snella e dotata di una grazia fuori dal comune»<sup>214</sup>, il suo incarnato brillante mette in evidenza la perfezione dei lineamenti e «gli occhi grandi, scuri e lucenti»<sup>215</sup>. Laura è, inoltre, colpita dai capelli della sua ospite

una vera meraviglia, non avevo mai visto capelli così folti e lunghi, quando li lasciava sciolti sulle spalle; ho spesso infilato le dita in quella chioma magnifica e riso, meravigliata dal loro volume. Erano mirabilmente sottili e soffici, di un castano molto scuro, con sfumature dorate. Quanto mi piaceva scioglierli e lasciarli ricadere giù, scompigliati, quando era seduta sulla poltrona, nella sua stanza, e parlava con voce dolce e bassa: allora li raccoglievo e li intrecciavo, e poi li spettinavo e ricominciavo a giocare<sup>216</sup>.

I suoi movimenti, però, sono «molto languidi»<sup>217</sup> e sembra che in lei ci sia «una certa freddezza, esagerata in una ragazza della sua età»<sup>218</sup>, soprattutto quando le vengono rivolte domande sulla sua vita. Carmilla, infatti, rivela soltanto tre

---

<sup>210</sup> Ivi, p. 75.

<sup>211</sup> Ivi, p. 85.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Ivi, p. 87.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> Ivi, p. 88.

informazioni a Laura su di sé: «Primo: si chiamava Carmilla. Secondo: la sua famiglia era molto antica e nobile. Terzo: la sua casa si trovava verso ovest»<sup>219</sup>. L'ospite ha anche abitudini strane: non scende mai prima dell'una, non mangia né beve nulla e, durante le passeggiate diurne, bastano pochi passi perché sia esausta. Il comportamento più insolito si manifesta nel momento in cui passa il corteo funebre della giovane figlia di un guardaboschi. Carmilla si incupisce e diventa nervosa sentendo i canti religiosi fino a inveire contro la religione stessa: «I vostri riti mi feriscono e odio i funerali»<sup>220</sup>. Un'altra manifestazione inspiegabile di rabbia è provocata dall'arrivo al castello di un saltimbanco che vende amuleti contro l'"upiro" (vampiro nelle lingue balcaniche). Rivolgendosi all'ospite di Laura, afferma che «La vostra nobile amica, la giovane dama alla vostra destra, ha i denti molto aguzzi... lunghi, sottili, appuntiti come una lesina, come un ago»<sup>221</sup>. Carmilla, inoltre, somiglia in modo evidente a un dipinto del 1698 appena fatto restaurare dal padre di Laura. Questo raffigura Mircalla, Contessa Karnstein, ma «era l'effigie di Carmilla [...] c'è anche il piccolo neo che ha sulla gola»<sup>222</sup>. Infine, Laura inizia ad avere terribili incubi in cui vede «un grosso animale nero come la pece»<sup>223</sup> che diventa «una figura femminile»<sup>224</sup>. Percepisce, inoltre, la sensazione di due aghi nel petto che di giorno si tramuta in stanchezza e languore. Un'altra notte, sente una voce femminile che la chiama e brividi di freddo. Un'altra ancora, la madre le appare in sogno e la mette in guardia su un assassino e, subito dopo, appare «Carmilla ritta ai piedi del letto, con la camicia da notte bianca, impregnata, per tutta la sua lunghezza, di un'unica enorme chiazza di sangue»<sup>225</sup>. Nello stesso periodo, anche l'ospite di Laura si lamenta di sogni deliranti e febbre fino a quando scompare. Dopo essere stata ritrovata, dichiara di aver avuto un episodio di sonnambulismo.

Solo verso la fine del racconto, viene reso esplicito che Carmilla è un vampiro, ma già all'interno della storia questi elementi contribuivano a rendere ambigua la sua descrizione e rappresentavano un indizio della sua natura soprannaturale. In

---

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 103.

particolare, l'oscillazione tra fascino dolce e demoniaco della ragazza lasciava presagire il finale, insieme alla stanza in cui viene ospitata «una delle stanze più belle del castello. [...] Di fronte al letto c'era un arazzo a tinte fosche che raffigurava Cleopatra con l'aspide al seno»<sup>226</sup>. Cleopatra si suicida attraverso il morso di un serpente, l'aspide,<sup>227</sup> in greco δράκων. La parola greca, nella sua evoluzione linguistica, viene assimilata a «drago», una creatura potente e pericolosa, e può rimandare anche a Dracula. Il celebre personaggio, creato da Bram Stoker per il romanzo omonimo (1897), si ispirerà alla figura storica di Vlad III di Valacchia, il cui patronimico era appunto *Drăculea*. Un altro dei modelli di Stoker per il protagonista del suo romanzo sarà proprio Carmilla.

Quest'ultima, inoltre, coincide con la giovane donna di nome Millarca che aveva stretto amicizia con Bertha, la nipote del generale, per poi ucciderla. Il rapporto che si instaura tra Carmilla e Laura, invece, sembra sin da subito differente e aperto a diverse interpretazioni. Per prima cosa, sembrano l'una l'opposto speculare dell'altra: Laura è bionda, timida, solitaria e a volte un po' ingenua, mentre Carmilla è mora, affascinante e sicura. Entrambe si riconoscono nei sogni dell'altra e, infatti, «Laura will relive the traumatic incidents of her childhood again when the mysterious Carmilla enters her life at the age of nineteen»<sup>228</sup> in quanto anche quest'ultima rivede in lei il volto «sognato» da bambina. Inoltre, «Carmilla and Laura not only share dreams or visions; they share a life»<sup>229</sup> come Carmilla stessa sussurra più volte a Laura nel corso della storia:

“Mia cara, il tuo cuoricino è ferito; non giudicarmi crudele perché obbedisco all'irresistibile legge della mia forza e della mia debolezza; se il tuo amato cuore è ferito, anche il mio cuore stravolto sanguina. Nell'estasi della mia enorme umiliazione, io vivo nel calore della tua vita e tu morirai – morirai, dolcemente morirai – nella mia»<sup>230</sup>.

Le due ragazze scoprono, poi, di essere unite da un legame di parentela quando leggono la didascalia del dipinto della Contessa Mircalla. Laura afferma di discendere

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 84.

<sup>227</sup> Ivi, p. 136.

<sup>228</sup> Angelica Michelis, *'Dirty Mamma': Horror, Vampires, and the Maternal in Late Nineteenth-Century Gothic Fiction*, in «Critical Survey», Vol. 15, No. 3, 'New' Female Sexualities 1870-1930 (2003), p. 17.

<sup>229</sup> Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. 43.

<sup>230</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 88.

dai Karnstein da parte di madre e Carmilla risponde: «anch'io, mi pare, ma una discendenza molto alla lontana, molto antica»<sup>231</sup>.

Ne *L'altro e lo stesso*, Massimo Fusillo individua tre definizioni per il tema del doppio: l'identità rubata, ovvero doppi soprannaturali, la somiglianza perturbante e la duplicazione dell'io<sup>232</sup>. La prima tipologia si riferisce a doppi soprannaturali, divini o magici e si possono trovare già in Omero sotto forma di fantasmi o divinità camuffate per ingannare o salvare gli eroi. La duplicazione dell'io consiste in un'unica identità che appartiene inspiegabilmente a due soggetti fisicamente identici. In questo racconto, il tema del doppio si può ricondurre alla seconda categoria di Fusillo: «la somiglianza perturbante»<sup>233</sup>, in quanto le due protagoniste sono coetanee, sono l'una l'opposto speculare dell'altra, sono imparentate alla lontana e vivono gli stessi sogni. Con Laura e Carmilla, infatti, ci si trova di fronte a una «somiglianza eccezionale fra due persone non legate da parentela»<sup>234</sup> che provoca stupore e turbamento in chi le osserva. «Il principio di identità» entra in crisi e si crea un legame di parità e reciprocità<sup>235</sup> nei due personaggi. La somiglianza tra le due non è tanto fisica, ma «si configura un rapporto [...] di gemellarità psichica»<sup>236</sup> che comporta «introiezione e proiezione di parti del sé attraverso l'identificazione con l'altro»<sup>237</sup>. Quest'ultimo aspetto si nota soprattutto nella consapevolezza di sé che raggiunge Laura alla fine del racconto, dopo aver conosciuto la sua ospite, in quanto «il doppio è una figura indispensabile al processo di costruzione dell'io: è attraverso l'identificazione con l'altro che si forma l'identità»<sup>238</sup>.

Anche Daniela Brogi<sup>239</sup> parla dell'importanza delle relazioni d'amicizia tra donne riferendosi al tema del doppio, in termini simili a quelli di Fusillo:

È proprio dalla reciprocità «congeniale» che può nascere la condivisione delle biografie e delle ambizioni - le amiche [...] sono sempre due persone simili, speculari, vale a dire l'una specchio dell'altra, anche nelle differenze<sup>240</sup>.

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 95.

<sup>232</sup> Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.

<sup>233</sup> Ivi, pp. 183-261.

<sup>234</sup> Ivi, p. 183.

<sup>235</sup> Ivi, p. 185.

<sup>236</sup> Ivi, p. 188.

<sup>237</sup> Ivi, p. 185.

<sup>238</sup> Ivi, p. 248.

<sup>239</sup> Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022.

<sup>240</sup> Ivi, p. 49.

Il tema del doppio si può legare anche al nome della raccolta in cui è inserito il racconto: *In a Glass Darkly*. L'intento dell'autore è, infatti, presentare «psychic cases and distorted mirror images»<sup>241</sup>. A proposito di questo, Todorov afferma che il fantastico ha una funzione sociale<sup>242</sup> che consiste nell'utilizzare il soprannaturale per trattare argomenti non sempre accessibili in modo realistico. I vampiri, in quanto esseri umani non-morti e liberi da qualsiasi legge naturale, possono essere considerati «dark mirror images of humanity»<sup>243</sup>. Inoltre, Carmilla, ricordando il passato lontano prima della sua trasformazione<sup>244</sup>, vede «come un palombaro che, nelle profondità marine, guarda sopra di sé attraverso una cortina densa, increspata, ma trasparente»<sup>245</sup>, immagine che può far pensare al riflesso in uno specchio.

L'aspetto, però, più rilevante del rapporto tra Laura e Carmilla è quello amoroso. La loro relazione è complessa, in quanto oscilla tra amicizia intima e omoerotismo, e ambigua, perché vede coinvolte una creatura soprannaturale e un'umana. Per quanto riguarda il primo aspetto, Laura è affascinata dalla sua ospite, ma vi sono particolari di lei che non le piacciono e afferma di provare «una strana e tumultuosa eccitazione, mista a un vago senso di paura e disgusto, che alle volte era anche piacevole»<sup>246</sup> e ancora «Aveva l'ardore di un innamorato e questo mi imbarazzava: era una sensazione odiosa ma travolgente»<sup>247</sup>. Inoltre, a volte prende per mano l'amica, le pettina amorevolmente i capelli e basta il suo sguardo perché il resto svanisca, altre volte definisce gli abbracci di Carmilla «assurdi»<sup>248</sup> e «La sua foga e le sue frasi erano incomprensibili»<sup>249</sup> tanto che crede che l'ospite sia un suo spasimante travestito o che le sue manifestazioni d'affetto siano per un amato lontano. L'incertezza, invece, non coinvolge Carmilla che giura amore eterno a Laura: «“Tu sei mia, tu sarai mia, io e te saremo unite per sempre”»<sup>250</sup>, nonostante l'ambiguità dovuta al legame inscindibile per un vampiro tra amore e morte.

---

<sup>241</sup> Gabriella Jönsson, *The Second Vampire: “filles fatales” in J. Sheridan Le Fanu's “Carmilla” and Anne Rice's “Interview with the Vampire”*, in «Journal of the Fantastic in the Arts», Vol. 17, No. 1 (65) (Spring 2006), p. 43.

<sup>242</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 160-178.

<sup>243</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 43.

<sup>244</sup> Ivi, pp. 33-48.

<sup>245</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 98.

<sup>246</sup> Ivi, p. 89.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> Ivi, p. 88.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Ivi, p. 89.

A differenza delle ragazze del villaggio che per Carmilla rappresentano soltanto una fonte di sostentamento, Laura sembra destinata a essere trasformata per «morire da innamorati... morire insieme, per continuare a vivere insieme»<sup>251</sup> a Carmilla. La ragazza, dopo gli incubi e la sensazione di aghi nel petto, infatti, si sente cambiata e percepisce un languore, uno dei primi atteggiamenti con cui viene presentata la sua ospite. Per questo stesso motivo, quest'ultima nel definire il suo sentimento parla di «estasi di quella crudeltà, che è pur sempre amore»<sup>252</sup>. «Le Fanu's tale is the first to investigate disruptive lesbian desire»<sup>253</sup> e, applicando la teoria orlandiana sul soprannaturale in letteratura, questo racconto rimanda al «soprannaturale di ignoranza con enigma sul “se” e sul “che cosa”»<sup>254</sup> simboleggi. Dal punto di vista del lettore, il dubbio sulla presenza del soprannaturale non rimane a lungo all'interno della vicenda e ci si interroga sul suo significato legato al ritorno del represso che è, appunto, l'amore omoerotico tra le due protagoniste. Questo tema può essere, così, raccontato con il “filtro” del soprannaturale.

La vicenda, inoltre, avviene in Stiria, «regione del sud-est dell'Austria, ai confini con l'Ungheria»<sup>255</sup> e luogo periferico e selvaggio. Sempre secondo la teoria orlandiana sul soprannaturale, per quest'ultimo «la regola primaria sembra essere la localizzazione che limita e determina il soprannaturale immaginandolo in uno specifico luogo»<sup>256</sup>. Questo aspetto è fondamentale per la categoria più antica di soprannaturale, ovvero quello di tradizione, ma risulta centrale anche per le altre tipologie. Infatti, dal momento che il soprannaturale rappresenta una situazione di rottura all'ordine naturale della realtà, anche l'ambientazione deve discostarsi dai luoghi consuetudinari. Per quanto riguarda il soprannaturale di ignoranza sul “se” e sul “che cosa” a cui appartiene *Carmilla*, la relazione con lo spazio da parte dei personaggi comporta che questi si sentano «in balia di luoghi oscuri e sinistri»<sup>257</sup> con uno «smarrimento assoluto e arcaico»<sup>258</sup> che solo i luoghi periferici e remoti possono

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 93.

<sup>252</sup> Ivi, p. 88.

<sup>253</sup> Elizabeth Signorotti, *Repossessing the Body: Transgressive Desire in “Carmilla” and “Dracula”*, in «Criticism», Vol. 38, No. 4 (fall, 1996), p. 611.

<sup>254</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit.

<sup>255</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 136.

<sup>256</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 89.

<sup>257</sup> Ivi, p. XXI.

<sup>258</sup> *Ibid.*

trasmettere. Lo stesso afferma Ceserani<sup>259</sup> a proposito delle ambientazioni più frequenti nel modo fantastico. Le vicende solitamente si svolgono in aree geografiche marginali a sud o a est rispetto ai paesi industrializzati e moderni, in cui sopravvivono antiche superstizioni e credenze e in cui il mistero può ancora essere presente. Qui, il vampiro può agire senza essere notato, ma può anche esservi ambientata «Laura's and Carmilla's vampiric relationship [...] sexually liberating and for them highly desirable»<sup>260</sup>. Per questo motivo, il loro rapporto oscilla continuamente tra attrazione e sua negazione e, infatti, Laura afferma che entrambe provano sentimenti contrastanti:

Ora, la verità è che i miei sentimenti per la bella sconosciuta erano alquanto inspiegabili. Mi sentivo anch'io, per usare le sue stesse parole, "attratta da lei", ma allo stesso tempo provavo nei suoi confronti anche una certa repulsione. [...] Mi confessò che nel vedermi aveva provato anche lei un'emozione fortissima e la stessa vaga antipatia mista ad ammirazione<sup>261</sup>.

Inoltre, quando Carmilla dichiara il suo amore a Laura, quest'ultima alterna momenti in cui non sembra comprenderla ad altri in cui ricambia:

Lei mi baciò senza parlare.

"Sono sicura, Carmilla, che sei stata innamorata; che hai ancora qualcuno che ti fa battere il cuore, anche in questo momento."

"Non sono mai stata innamorata di nessuno, e mai lo sarò," sussurrò, "a meno che non si tratti di te."

Com'era bella al chiaro di luna!<sup>262</sup>

L'aspetto più significativo del ritorno del represso in *Carmilla* sembra essere il fatto che «female homosocial bonds potentially carry tremendous power to subvert or demolish existing patriarchal kinship structures»<sup>263</sup>. Laura, dopo aver accolto Carmilla, per esprimere il suo entusiasmo si rivolge a «Voi che abitate in città»<sup>264</sup> e, parlando delle strane abitudini della sua ospite, afferma: «Forse a voi gente di città non sembreranno così bizzarre»<sup>265</sup>. In lingua originale, «Laura refers to her narratee as "a town lady like you"»<sup>266</sup>, come se raccontasse direttamente la sua esperienza «from one

---

<sup>259</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 113.

<sup>260</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 611.

<sup>261</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., pp. 86-87.

<sup>262</sup> Ivi, p. 96.

<sup>263</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 609.

<sup>264</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 84.

<sup>265</sup> Ivi, pp. 89-90.

<sup>266</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 35.

woman to another»<sup>267</sup>. A differenza di Romuald che, ne *La morta innamorata*, narra la sua vicenda a un giovane confratello per metterlo in guardia dai pericoli dell'amore, qui Laura sembra proporre il legame tra due giovani donne come «feminine transgression»<sup>268</sup>. «Women in Victorian vampire fiction preceding *Carmilla* “exist to be married or depleted or rescued”»<sup>269</sup>, nel racconto di Le Fanu, invece, le due protagoniste possono tentare di «usurp male authority and to bestow themselves on whom they please, completely excluding male participation in the exchange of women»<sup>270</sup>. Con l'arrivo di Carmilla, infatti, Laura sembra allontanarsi dal padre.

Quest'ultimo è il rappresentante della critica repressiva al soprannaturale e, per estensione, al rapporto tra le due protagoniste. Il ritorno del represso è, infatti, qui riconducibile all'amore omoerotico tra le due protagoniste, mentre il padre rappresenta la repressione. Nega il soprannaturale fornendo spiegazioni razionali ai misteriosi eventi che si susseguono e pone fine alla relazione tra Laura e Carmilla assecondando la vendetta del generale. In particolare, definisce gli incubi della figlia come brutti sogni e le morti delle giovani del villaggio come naturali, criticando la superstizione. Con la misteriosa malattia di Laura e l'arrivo del generale che svela la verità su Carmilla, però, anche il padre concorda con il fatto che

the heroine, Laura, has to be rescued from the evil influence of the vampiric sphere which threatens not only to destroy the health and sanity of the feminine character but also the status quo of cultural order and hierarchy<sup>271</sup>.

Anche come vampiro, Carmilla rappresenta un'innovazione, non solo per la tematica del fascino connesso a questo tipo di personaggio, ma anche per il fatto di distanziarsi dalla maggior parte dei vampiri in questo periodo «predominantly male»<sup>272</sup>. «Everything male vampires seemed to promise, Carmilla performs: she arouses, she pervades, she offers a sharing self. This female vampire is licensed to realize the [...] friendship male vampires aroused and denied»<sup>273</sup> come Lord Ruthven,

---

<sup>267</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 619.

<sup>268</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 33.

<sup>269</sup> Ivi, p. 34.

<sup>270</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 607.

<sup>271</sup> Michelis, 'Dirty Mamma', cit., p. 8.

<sup>272</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 34.

<sup>273</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, cit., pp. 38-39.

ne *Il vampiro* (1819) di John Polidori, per esempio, che sfrutta coloro che lo circondano, compreso Aubrey, con cui si avvicina di più all'amicizia.

Un personaggio precedente e con caratteristiche simili a Carmilla, a cui forse Le Fanu si ispirò per il suo racconto<sup>274</sup>, è Christabel dell'omonima ballata incompiuta (1816) di Samuel Taylor Coleridge. «*Christabel* is a fantastic seduction poem whose serpent-woman Geraldine, like Carmilla, invades the castle and the identity of [...] Christabel»<sup>275</sup>. Christabel, infatti, recatasi nel bosco per pregare, incontra Geraldine che dichiara di essere stata rapita. Quest'ultima viene soccorsa e ospitata a casa dalla prima, ma iniziano a manifestarsi eventi inspiegabili e soprannaturali che rivelano la natura malvagia di Geraldine.

Carmilla, a sua volta, rappresenterà un modello per *Dracula* (1897) di Bram Stoker. Oltre all'ambientazione periferica (la Transilvania invece della Stiria) e il personaggio del professore esperto di vampiri Abraham Van Helsing (ispirato al barone Vordenburg), nel romanzo compaiono numerose figure femminili. In particolare, sono presenti le tre affascinanti spose vampiro di Dracula, che tentano di sedurre l'avvocato Jonathan Harker in Transilvania per un contratto di vendita di un'abitazione acquistata dal Conte. La fidanzata di Harker è Mina Murray, che si rivelerà fondamentale nella raccolta di informazioni per sconfiggere Dracula e rischierà di essere trasformata a sua volta in vampiro. Infine, l'amica di Mina, Lucy Westenra diventerà un vampiro tanto seducente quanto malvagio. Harker, Van Helsing e i tre spasimanti di Lucy si batteranno per vincere il mostro che perseguita le loro vite. Oltre a quest'ultimo, distruggeranno anche le sue spose e Lucy, salvando Mina dallo stesso destino e permettendo il lieto fine tra lei e Jonathan. Secondo Elizabeth Signorotti, *Dracula* sarebbe la risposta al racconto di Le Fanu, caratterizzato da «female empowerment», in quanto «Stoker placed the women of Dracula firmly under male control and subjected them to severe punishments for any sexual transgression»<sup>276</sup>. L'intento di Stoker potrebbe essere stato questo oppure il suo romanzo potrebbe essere «la storia di una ragazza inglese che con l'aiuto dei suoi amici vince il duello con un mostro (protagonista: Mina Harker)»<sup>277</sup>, ma in ogni caso si può notare come «tutti i personaggi

---

<sup>274</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., pp. 33-48.

<sup>275</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, cit., p. 47.

<sup>276</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., pp. 619-620.

<sup>277</sup> Stoker, *Dracula*, cit., p. 523.

accusati di esprimere desideri individuali»<sup>278</sup> vengano puniti o muoiano in modo violento, sia uomini che donne. Lucy, in particolare, come il suo modello precedente, è caratterizzata da episodi di sonnambulismo e da un'amicizia intima con Mina e, come vampiro, ha un carattere dolce e delicato ma anche incline all'ira e all'aggressività. Inoltre, Lucy va incontro a una fine violenta, simile a quella di Carmilla: la sua tomba viene scoperta e il corpo ridotto in cenere, a causa della sua «sexual aggressiveness»<sup>279</sup> e dei «personality traits potentially dangerous in women»<sup>280</sup>. A differenza di Lucy, che viene «truly killed as a fictional character as well as in her relevance for the narrative»<sup>281</sup>, Carmilla

still reigns supremely as a constant reminder of the relevance of splitting and the dissolution of separateness as underlying the concept and construction of identity, and here in particular femininity, itself<sup>282</sup>.

Alla fine del racconto, infatti, il corpo di Carmilla viene distrutto, ma Laura continua a ricordarla, le sembra persino di sentirne il passo leggero attraversare la casa e, mentre riporta la sua esperienza dieci anni dopo, scrive ancora con mano tremante. Il manoscritto viene, poi, lasciato al dottor Hesselius e, nel prologo con funzione di cornice narrativa, un anonimo ne presenta la pubblicazione. Alla fine, «The frame that opens the tale is never closed, recalling the lack of closure around Carmilla's effigy sign»<sup>283</sup>. In questo modo, Carmilla sembra rivivere continuamente

in Laura's life at the end. Her resurrection raises a lurking question about Laura's own condition: if a "strange love" transformed Carmilla into a vampire, hasn't her own love the power to transform Laura, making their lives literally one? The cryptic announcement in the Prologue that Laura "died" after writing her story [...] does not preclude her being also alive – on the verge, like Carmilla, of opening the door<sup>284</sup>.

Infine, la loro relazione, il ritorno del represso in questo racconto, risulta importante nella vita di Laura anche a distanza di anni. Può rappresentare, infatti, la prima infatuazione giovanile, esperienza che qui oscilla tra fascino e rischio. La stessa Laura, riflettendo, afferma che «I giovani in amore o nelle amicizie seguono l'istinto»<sup>285</sup>.

---

<sup>278</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>279</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 621.

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> Michelis, 'Dirty Mamma', cit., p. 20.

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 619.

<sup>284</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, cit., p. 47.

<sup>285</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 86.

L'aspetto di Carmilla che più sembra colpire Laura è la sua identità salda, l'accettazione di sé che, attraverso il loro legame, sembra trasmetterle: «In *Carmilla* vampirism is explicitly linked to [...] identity»<sup>286</sup>. Questo tema è anche ciò che differenzia Carmilla dalle altre rappresentazioni delle donne vampiro che, a partire da questo racconto e dal romanzo *Dracula*, domineranno la letteratura e l'arte di fine Ottocento e inizio Novecento. Un esempio è il dipinto *Amore e dolore* o *Vampiro* (1895) di Edvard Munch, in cui il viso della donna «virtually disappears as she chews on her man»<sup>287</sup>, a differenza di Carmilla che mantiene la sua identità e il suo nome, anche se variandolo per anagramma, nel tempo.

---

<sup>286</sup> Michelis, *'Dirty Mamma'*, cit., p. 19.

<sup>287</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, cit., p. 41.

## 4. Conclusioni

Attraverso l'analisi de *La morta innamorata* (1836) di Gautier e di *Carmilla* (1872) di Le Fanu si è visto come l'elemento soprannaturale venga utilizzato per mettere in evidenza ed esplorare argomenti non facilmente trattabili in modo realistico in una data epoca. Entrambi i testi presentano il vampiro come una creatura esistente all'interno delle vicende narrate e credere in questa possibilità significa «confrontarsi con una realtà altrettanto inquietante»<sup>288</sup> e perturbante per l'epoca. Il lettore si trova, infatti, di fronte a due figure femminili che decidono, si spostano, desiderano e amano liberamente, «una verità [...] inaudita da dover essere presentata sotto le apparenze del soprannaturale»<sup>289</sup>.

In particolare, Todorov parla della funzione sociale del fantastico, che consiste proprio nel dar voce a temi che gli autori non possono o temono di affrontare direttamente in quanto trasgrediscono la legge morale<sup>290</sup>. Ceserani afferma che il modo fantastico nasce tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e permette a quest'epoca di parlare dei suoi momenti di turbamento. Il modo fantastico è, inoltre, costituito da un insieme di procedimenti retorico-formali e tematici e ha avuto «radici storiche precise»<sup>291</sup> per poi essere utilizzato ancora oggi in testi appartenenti a generi letterari differenti<sup>292</sup>. Infine, secondo Orlando la letteratura può avere la funzione di veicolare il «ritorno del represso» e, nel caso di temi connessi al soprannaturale, di conservare anche verità scomode che sovvertono l'ordine della realtà conosciuta<sup>293</sup>. Gli elementi soprannaturali, in quanto eventi inspiegabili e incredibili, permettono di «pensare l'impensabile, e cioè alcune realtà inedite o inaudite della condizione umana e delle sue trasformazioni»<sup>294</sup>.

Questi concetti emergono nei due racconti analizzati attraverso le protagoniste Clarimonde e Carmilla, due donne vampiro. Entrambe si innamorano, provano sentimenti e vivono liberamente le loro relazioni: la prima persegue l'ideale dell'amore

---

<sup>288</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XXIII.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 160-178.

<sup>291</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11.

<sup>292</sup> *Ivi*, pp. 7-11.

<sup>293</sup> Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. XIII-XXV.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. XXIII.

romantico con il prete Romuald e la seconda si dichiara alla coetanea Laura. Rappresentano, quindi, soggetti attivi di desiderio in un periodo, l'Ottocento, in cui tradizionalmente le figure femminili hanno un ruolo ristretto o passivo nelle questioni amorose e nei romanzi si trovano spesso a

fare da sfondo, da trofeo a imprese epiche, storie e conflitti impersonati e interpretati virilmente da grandi eroi [...]. Donne bellissime, sensibili, oppure tonte e superficiali, rilevanti solo perché spogliate ed esposte al desiderio di altri<sup>295</sup>.

Clarimonde e Carmilla, invece, sono personaggi dotati di forte individualità che affermano i loro desideri e si impongono per realizzarli.

Un altro aspetto che hanno in comune è la libertà di movimento in antitesi alla donna «angelo del focolare» che nella società occidentale tradizionale è solita occupare lo spazio domestico e «ogni altra forma di luogo chiuso, separato dal mondo di fuori»<sup>296</sup>. Daniela Brogi parla dello spazio come di un elemento che contribuisce all'espressione dell'identità. La quotidianità assume concretezza quando occupa determinati luoghi e per le donne quest'affermazione è ancora più significativa in quanto lo spazio «ha funzionato come cifra di un destino imposto [...]. L'esigenza di uno spazio proprio, dove potersi sentire e poter contare come soggetti, è il contrario di un angolo dove nascondersi»<sup>297</sup>.

La prima volta che Clarimonde compare all'interno de *La morta innamorata* si trova in chiesa e fa avere a Romuald tramite uno dei suoi paggi un biglietto con il suo nome e indirizzo. Vive, infatti, sola con i suoi servitori a palazzo Concini, «un edificio di un caldo color oro, un edificio che superava in altezza le costruzioni vicine»<sup>298</sup> ed è libera di organizzare e prendere parte a feste e cerimonie. Si sposta dove vuole e frequenta chi desidera senza vincoli. Quando torna dal suo amato e rende possibile la doppia vita dell'uomo, prete di giorno e giovin signore di notte, abitano insieme a Venezia in un «grande palazzo di marmo sul Canal Grande, pieno di affreschi e di statue»<sup>299</sup> che sembra essere anch'esso di proprietà della donna.

---

<sup>295</sup> Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 41.

<sup>296</sup> Ivi, p. 9.

<sup>297</sup> Ivi, pp. 9-12.

<sup>298</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 64.

<sup>299</sup> Ivi, p. 78.

Nel racconto omonimo, Carmilla è sempre in viaggio con la madre. A un certo punto del loro percorso, si fermano, la ragazza si fa ospitare dapprima dal generale Spielsdorf e dalla nipote Bertha e poi da Laura e dal padre, mentre la madre prosegue da sola. Anche Carmilla come Clarimonde si muove liberamente e ciò è evidente nei suoi spostamenti tra il castello in cui è accolta e il villaggio vicino dove sceglie le sue vittime. In questo si distingue da Laura che sembra relegata nella proprietà di famiglia e, l'unica volta in cui se ne allontana, è accompagnata dal padre e dal loro amico.

Clarimonde e Carmilla si presentano, dunque, come «identità sempre in movimento e in trasformazione»<sup>300</sup> e sono immobili e “chiuse dentro” solo quando si trovano nelle loro bare, in cui i vampiri sono obbligati a tornare dalla loro natura soprannaturale. Ed è proprio in questo luogo, nel momento in cui sono più vulnerabili che alla fine di entrambi i racconti sono trovate e uccise. Daniela Brogi, a proposito di questo, afferma che «gli strumenti più efficaci di annullamento delle altre identità, in quanto soggetto, passano dalla distruzione [...] della sua persona»<sup>301</sup>.

Questa distruzione finale delle protagoniste, come si è già detto, si collega al meccanismo della repressione di cui parla Orlando<sup>302</sup>. Il ritorno del represso nei due racconti è costituito dall'amore di Clarimonde per il prete Romuald e dalla relazione omoerotica tra Carmilla e Laura, ma soprattutto dall'autonomia delle due donne: entrambe decidono liberamente chi amare e rappresentano soggetti attivi e non passivi di desiderio. Il ritorno del represso sovverte, dunque, le leggi morali della realtà facendo emergere verità spesso scomode. Più in generale, è anche lo stesso tema del vampiro nella sua declinazione femminile che «smascherava i principali problemi e le ansie dell'epoca»<sup>303</sup> ottocentesca.

Per prima cosa, il vampiro può essere visto come «il misterioso sosia dell'identità e dell'appartenenza nazionali e territoriali: l'indicibile, indefinibile *altro*»<sup>304</sup>, nel senso che rappresenta in letteratura tutto ciò che è considerato diverso, esotico, alieno e mostruoso nella realtà. Inoltre, come si può notare con gli esempi di Clarimonde e Carmilla ma anche di Lord Ruthven e Dracula, questa creatura è integrata<sup>305</sup> nella

---

<sup>300</sup> Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 6.

<sup>301</sup> Ivi, p. 27.

<sup>302</sup> Brugnolo, *L'allargamento della nozione di letteratura*, cit., pp. 241-256.

<sup>303</sup> Nick Groom, *Vampiri. Una nuova storia*, trad. it. di Denis Pitter, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 10.

<sup>304</sup> Ivi, p. 135.

<sup>305</sup> Ivi, p. 136.

società umana e può vivere a contatto con gli uomini senza che questi sospettino quale sia la sua vera natura. Per questo motivo, il vampiro è una minaccia in quanto

mette in pericolo lo Stato attraverso il concetto di «molteplicità». [...] Circolando, sgorgando e fluendo, il vampirismo passa e si diffonde: è una pluralità, una moltitudine, un contagio [...] la paura dell'ignoto. E sebbene i vampiri vivano ai confini e sulle frontiere, non sono definiti da questa liminalità – sia essa geografica, biologica o sovranaturale –, la loro natura è piuttosto quella di sconvolgere queste limitazioni<sup>306</sup>.

I vampiri mettono in crisi le leggi della realtà quotidiana perché sono esseri non-morti, defunti che ritornano in vita, ma anche perché vivono nella società senza rispettarne le regole. Per questa loro libertà, possono rappresentare «le paure ottocentesche delle differenze razziali, dei matrimoni misti, dell'emancipazione femminile, della scienza sperimentale, della flora e della fauna infestanti e del malcostume»<sup>307</sup>. Inoltre, una delle caratteristiche di queste creature è la possibilità di trasformare in tempi brevi «esseri umani vivi in vampiri non-morti»<sup>308</sup> e per questo, sin dal XVIII secolo, inizia a essere frequente «l'associazione vampiri-contagio»<sup>309</sup>.

Riflettendo sulla declinazione femminile del vampiro, Nick Groom<sup>310</sup> dà una definizione del vampiro donna e di ciò che può rappresentare, ovvero un «predatore di sesso femminile: una sfida al matrimonio, alla stabilità sociale e alla gravidanza – e una minaccia per le giovani donne. Infatti, la maggior parte dei vampiri del XIX secolo era di sesso femminile»<sup>311</sup>. La donna vampiro in letteratura riflette, quindi, il timore di quel periodo per la diffusione delle

virago femministe, ritenute sorelle di queste mostruosità, [...] le «New women», promotrici di un movimento di emancipazione sociale e politica tardottocentesco: si vestivano casual, fumavano, andavano in bicicletta e persino – orrore degli orrori! – si istruivano e intraprendevano una carriera professionale<sup>312</sup>.

Questa associazione tra donna e vampiro nei testi letterari trovava una giustificazione nella realtà attraverso una serie di motivazioni e sintomi tipicamente femminili. «Pareva che le donne non fossero solo una specie separata dagli uomini:

---

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 329.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 381.

<sup>310</sup> Groom, *Vampiri*, cit.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 351.

erano una forma di vita aliena»<sup>313</sup> a causa della stessa fisiologia femminile caratterizzata da sanguinamento e maggior frequenza di anemia rispetto a quella maschile. Si passa, così, dalla figura del vampiro gonfio e dalla pelle rossastra alle «sembianze pallide e smorte di queste femmes fatales»<sup>314</sup>. Inoltre, i sintomi del delirio, dello squilibrio psicologico e dell'isteria tradizionalmente associati con la sfera del femminile coincidevano con quelli associati al vampirismo nei secoli precedenti e nei testi letterari: profonda malinconia, apprensione, euforia e turbamento, iperestesia o sensibilità morbosa, ipersessualità<sup>315</sup>. Un altro elemento che si riteneva suggerisse malattia o vampirismo era il portare i capelli lunghi come segnale di «incapacità mentale, di dissipata immoralità e di sete di sangue»<sup>316</sup>.

A differenza delle prime testimonianze dei viaggiatori in area greco-balcanica, in cui il *vrykolakas* era presentato come un defunto che tornava tra i vivi ma dalle sembianze mostruose<sup>317</sup>, in quest'epoca i vampiri in letteratura vengono descritti in modo sempre più realistico e umanizzato, acquistando spessissimo caratteristiche di fascino e seduttività<sup>318</sup>. La loro umanizzazione, inoltre, alimenta il timore verso queste creature. Esse, infatti, riflettono i dubbi e le paure ottocentesche e, per questo motivo, all'interno dei romanzi sono presentati come personaggi esistenti. Anche le testimonianze dei secoli precedenti che li vedevano come esseri storici contribuiscono ad aumentare le preoccupazioni<sup>319</sup>. Il vampirismo diventa, così, «emblematico di una costellazione di malattie e paure connesse al corpo femminile [...]. Ma questi effetti non erano limitati ai singoli individui: rappresentavano una minaccia per l'intera civiltà occidentale»<sup>320</sup> in quanto indebolivano l'immagine della figura femminile ideale: passiva ed estetizzata tanto che persino il deperimento appariva come segno di femminilità<sup>321</sup>. Riguardo a quest'ultimo aspetto, alla donna vampiro veniva preferita

---

<sup>313</sup> Ivi, p. 352.

<sup>314</sup> Ivi, p. 351.

<sup>315</sup> Ivi, pp. 317-454.

<sup>316</sup> Ivi, p. 432.

<sup>317</sup> Braccini, *Prima di Dracula*, cit., pp. 342-375.

<sup>318</sup> Christopher Craft, "Kiss Me with those Red Lips": *Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*, in «Representations», No. 8 (Autumn, 1984), pp. 107-133.

<sup>319</sup> Groom, *Vampiri*, cit., p. 237.

<sup>320</sup> Ivi, pp. 354-355.

<sup>321</sup> Ivi, pp. 435-436.

come modello di comportamento la sua vittima in quanto «delicatamente inabile e splendidamente sofferente»<sup>322</sup>.

*La morta innamorata* e *Carmilla* hanno appunto come protagoniste due donne vampiro, soggetti attivi di desiderio e dalla forte individualità che vanno oltre un «modo stereotipato di intendere la funzione del femminile»<sup>323</sup> ma anche la stessa figura del vampiro. Ciò è evidente confrontando i due racconti e analizzandone gli aspetti comuni. Entrambi i testi sono narrati in prima persona da Romuald e Laura, i soggetti amati dalle due vampire. Come afferma Ceserani<sup>324</sup>, nel modo fantastico è molto frequente trovare questo tipo di procedimento retorico. Una voce soggettiva permette al lettore di dubitare di quanto è scritto per l'assenza di oggettività esterna e ciò risulta fondamentale per creare mistero intorno a elementi soprannaturali. Inoltre, la «traduzione in racconto della propria vita interiore, dei moti del cuore e della mente»<sup>325</sup> rende più facile l'immedesimazione nel personaggio e l'immersione nella storia.

Ne *La morta innamorata*, Romuald, un prete di sessantasei anni, racconta a posteriori a un confratello più giovane un'esperienza da lui vissuta una trentina d'anni prima per metterlo in guardia dai pericoli dell'amore. L'incipit del testo si apre proprio con un avvertimento:

Lei mi chiede, fratello, se io abbia amato: ebbene, sì. È una storia singolare e terribile benché abbia sessantasei anni, oso appena rimuovere le ceneri di quel ricordo. Non voglio rifiutarle nulla, ma non racconterei una simile storia a un'anima meno temprata della sua<sup>326</sup>.

Questo monito viene ribadito anche alla fine della narrazione:

Ecco, fratello, la storia della mia giovinezza. Non guardare mai una donna e cammina sempre con gli occhi fissi a terra, poiché, per quanto casto e tranquillo tu sia, basta un attimo per farti perdere l'eternità<sup>327</sup>.

Romuald, in quanto voce maschile, riporta, quindi, il suo punto di vista sulla sua relazione con Clarimonde. È un uomo di chiesa che sin dall'infanzia aveva avuto la vocazione al sacerdozio e aveva portato avanti gli studi di teologia per diventare un prete. Il suo stile di vita e i suoi comportamenti sono guidati da principi religiosi fino

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 435.

<sup>323</sup> Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 98.

<sup>324</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 75-113.

<sup>325</sup> Ivi, p. 77.

<sup>326</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 54.

<sup>327</sup> Ivi, p. 84.

a quando, il giorno dell'ordinazione, il suo sguardo non incontra quello di Clarimonde, si innamora e sembra dimenticare tutto ciò in cui ha sempre creduto. Comincia a dubitare dei suoi stessi desideri e sta quasi per rinunciare a portare a termine la cerimonia quando accetta passivamente di concluderla. Questo è l'atteggiamento con cui Romuald affronterà tutti gli altri avvenimenti di questa esperienza, come il recarsi da Clarimonde scortato da uno dei suoi paggi o vivere una seconda vita con lei. Dubita sempre e, infatti, dapprima ritiene che la donna rappresenti una fatale tentazione d'amore in quanto dotata di una femminilità demoniaca a cui non deve cedere. Invece in seguito, si lascia guidare dall'amata e si ritiene fortunato di poter abbandonare per un po' le povere vesti da prete per indossare quelle ricche da giovin signore.

In *Carmilla*, la vicenda è testimoniata da un manoscritto redatto sempre a posteriori e in prima persona da Laura. Quando aveva diciannove anni, ha avuto come ospite nel castello di famiglia una ragazza della sua età. Quest'ultima è Carmilla e da subito instaura con la narratrice della storia un rapporto complesso. Il racconto si apre con un episodio avvenuto durante l'infanzia di Laura. Da bambina ha, infatti, sognato una giovane donna e ha avuto la sensazione di una puntura di aghi nel petto. Anni dopo, Laura incontra Carmilla e afferma:

Mi accingo ora a raccontarvi qualcosa di così strano che ci vorrà tutta la vostra fiducia nella mia sincerità per crederci. Ciò nonostante, non solo è una storia vera, ma io ne sono stata anche testimone oculare<sup>328</sup>.

Le due, infatti, riconoscono l'una il volto dell'altra come quello che hanno visto nello stesso sogno molto tempo prima e si sentono da subito legate. La loro relazione oscilla tra l'amicizia intima e l'amore omoerotico. Mentre Carmilla si dichiara esplicitamente e più volte a Laura, quest'ultima alterna momenti in cui ammette di essere affascinata e legata sentimentalmente alla sua ospite ad altri in cui dubita, non sembra comprendere l'amica ed è divisa tra stima e repulsione. È, però, la stessa Laura a suggerire il motivo delle sue incertezze quando afferma che «I giovani in amore o nelle amicizie seguono l'istinto»<sup>329</sup>. La loro relazione può, infatti, rappresentare la prima infatuazione giovanile, un'esperienza che qui oscilla tra fascino e rischio anche

---

<sup>328</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., pp. 76-77.

<sup>329</sup> Ivi, p. 86.

per la natura soprannaturale di Carmilla e perché si tratta di un rapporto omoerotico, uno dei temi del Tu, temi «tabù»<sup>330</sup> secondo Todorov<sup>331</sup>.

Nel riportare la sua vicenda, Laura si distingue da Romuald de *La morta innamorata*. Il prete si rivolge a un altro uomo, un confratello, per raccontargli la sua esperienza con l'amore giovanile e per avvertirlo dei pericoli che questo può comportare. Laura, invece, mentre scrive delle strane abitudini dell'amica, afferma che «Forse a voi gente di città non sembreranno così bizzarre»<sup>332</sup>, in lingua originale «Laura refers to her narratee as “a town lady like you”»<sup>333</sup>. Sembra parlare a un'immaginaria uditrice «from one woman to another»<sup>334</sup> per proporre la relazione che ha vissuto, il legame tra due giovani donne, come «feminine transgression»<sup>335</sup>.

Entrambi i racconti sono, dunque, narrati dai soggetti amati dalle due vampire che, nell'immaginario tradizionale del vampirismo, dovrebbero essere le loro prede. Invece, Clarimonde persegue l'ideale dell'amore romantico con Romuald. Quando scopre che può sopravvivere solo col sangue dell'amato, ne beve «a piccoli sorsi»<sup>336</sup> dopo averlo punto con uno spillo come se fosse un rituale amoroso che l'uomo a sua volta accetta. Allo stesso modo, per Carmilla le giovani del villaggio rappresentano soltanto una fonte di sostentamento, mentre Laura sembra destinata a essere trasformata per «morire da innamorati... morire insieme, per continuare a vivere insieme»<sup>337</sup> all'amica.

Anche le conclusioni de *La morta innamorata* e di *Carmilla* presentano aspetti in comune. Nel finale del primo testo, Romuald viene accompagnato dall'abate Serapione presso la tomba di Clarimonde, in quanto quest'ultimo intende mostrargli la vera natura della donna. Scoperchiatane la bara e trovato all'interno il suo cadavere intatto, l'abate lo cosparge con l'acqua benedetta e lo riduce in cenere, senza che il prete glielo impedisca. Serapione, come si è visto, è il rappresentante della repressione della storia d'amore tra Romuald e Clarimonde. Il loro rapporto, insieme alla libertà e

---

<sup>330</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 162.

<sup>331</sup> Ivi, pp. 110-159.

<sup>332</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., pp. 89-90.

<sup>333</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 35.

<sup>334</sup> Signorotti, *Repossessing the Body*, cit., p. 619.

<sup>335</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 33.

<sup>336</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 80.

<sup>337</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 93.

all'autonomia della donna, costituisce, infatti, il ritorno del represso<sup>338</sup> all'interno del racconto. Quella stessa notte, Romuald avverte la presenza dell'amata che lo rimprovera per aver permesso all'abate di distruggere la loro relazione e il prete ammette:

Ahimè. È proprio vero: l'ho rimpianta più di una volta e continuo a rimpiangerla. La pace della mia anima è stata comprata a ben caro prezzo: l'amore di Dio non è stato di troppo per sostituire il suo<sup>339</sup>.

Anche nel finale di *Carmilla*, Laura e il padre sono condotti dal generale Spielsdorf presso le rovine di Karnstein, in cui si trova la tomba della contessa Mircalla, ovvero la Millarca che aveva perseguitato Bertha, la nipote del generale, e la stessa Carmilla. Qui, vengono raggiunti da un esperto di vampiri, il barone Vordenburg, mentre Laura viene invitata ad allontanarsi per mettersi in salvo. Esclusa quest'ultima, l'unica che aveva un forte legame con Carmilla, i tre uomini seguono le procedure per trattare un caso di vampirismo. Colpiscono il cuore del vampiro con un paletto appuntito, ne tagliano la testa e bruciano il corpo che si riduce in cenere. Il padre di Laura, il generale e il barone liberano la regione dal vampiro e, in quanto rappresentanti della repressione, mettono fine anche al rapporto omoerotico tra Laura e Carmilla, il ritorno del represso<sup>340</sup> in questo racconto. Laura riporta questi ultimi avvenimenti grazie al resoconto della Commissione Imperiale che apprende a posteriori. La primavera seguente, Laura e il padre si recano in Italia e la ragazza ammette che il terrore è passato, ma continua a ricordare e a rimpiangere Carmilla:

ancora oggi l'immagine di Carmilla mi torna alla memoria con ambigue alternanze – a volte la ragazza gioiosa, languida, bellissima; altre volte il demone che vidi contorcersi nella cappella diroccata; e spesso mi sono destata da qualche fantasticheria con un sussulto, credendo di sentire il passo leggero di Carmilla alla porta del salotto<sup>341</sup>.

Alla fine dei due testi, sia Clarimonde che Carmilla sembrano essere state sconfitte. Romuald, però, afferma che «di quella vita [...] mi sono rimasti ricordi di oggetti e di parole che non riesco a cacciare»<sup>342</sup>, ripensa a Clarimonde e, nel resoconto che fa al confratello, ricostruisce perfettamente il volto, le fattezze, l'abbigliamento dell'amata

---

<sup>338</sup> Brugnolo, *L'allargamento della nozione di letteratura*, cit., pp. 241-256.

<sup>339</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 84.

<sup>340</sup> Brugnolo, *L'allargamento della nozione di letteratura*, cit., pp. 241-256.

<sup>341</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 130.

<sup>342</sup> Gautier, *Racconti fantastici*, cit., p. 54.

e tutto ciò che hanno vissuto insieme. Ciò che Clarimonde ha ottenuto è «La possibilità che il racconto della sua storia [...], finalmente, fosse ascoltata da qualcuno»<sup>343</sup> anche se viene narrata dal punto di vista di Romuald. Dalle sue parole, è evidente che la donna, da quando ha incrociato lo sguardo del giovane prete in chiesa fino a quando l'ha visitato in sogno per l'ultima volta, ha sempre perseguito «une motivation noble: la poursuite d'un amour éternel»<sup>344</sup>. C'è del resto, nelle parole di Romuald, più di un accenno di velato rimpianto per la sua grande storia d'amore, perduta per sempre.

Allo stesso modo, Laura ricorda Carmilla e la sua immagine oscilla ancora tra fascino e rischio. A volte le viene in mente la bellissima ragazza che ha conosciuto, altre volte il demone di cui le hanno raccontato. Inoltre, le ultime parole sull'amica riguardano il fatto che sembra ancora sentirne il passo leggero in salotto. Il finale può far pensare che Carmilla sia ancora viva o che, nonostante il suo corpo sia stato distrutto, riviva continuamente grazie all'amata. Laura in quanto «sorella di sangue»<sup>345</sup> e opposto speculare di Carmilla, dopo i momenti condivisi con quest'ultima, riesce a definire la sua identità. Emerge qui il tema del doppio come «indispensabile al processo di costruzione dell'io»<sup>346</sup>. Gli aspetti di Carmilla che più sembrano essere messi in evidenza nel manoscritto redatto da Laura sono, infatti, l'accettazione di sé, la sua forte personalità e la sua identità salda, caratteristiche che la prima sembra trasmettere alla seconda con il loro legame e che ne costituiscono l'eredità.

Proprio la scrittura da parte di Laura potrebbe essere il mezzo con cui la ragazza si riappropria della sua storia. Daniela Brogi<sup>347</sup> parla della scrittura femminile proprio in termini di «ricerca formale di un sé»<sup>348</sup> e afferma che

Quasi tutte le volte in cui un'autrice comincia a scrivere, [...] è perché è riuscita ad aggirare un divieto, a darsi una motivazione, a infrangere il soffitto di cristallo o la barriera di luoghi comuni [...]. È per questo che praticamente tutte le donne sono diventate scrittrici affermando come prima cosa il bisogno di raccontare e motivare in che modo è accaduto, perché<sup>349</sup>.

---

<sup>343</sup> Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., pp. 25-26.

<sup>344</sup> Wang, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, cit., p. 179.

<sup>345</sup> Groom, *Vampiri*, cit., p. 332.

<sup>346</sup> Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 248.

<sup>347</sup> Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., pp. 33-55.

<sup>348</sup> Ivi, p. 88.

<sup>349</sup> Ivi, pp. 53-54.

Anche Laura inizia a raccontare la sua storia motivandola: il suo intento è «raccontarvi qualcosa di così strano»<sup>350</sup>, ma poi non si limita a riportare le vicende, riflette e fa considerazioni personali su ciò che ha vissuto. Per esempio, ammette che

Ancora oggi, dopo più di dieci anni, mentre scrivo mi trema la mano e mi tornano in mente i ricordi confusi e orribili di alcuni eventi e situazioni, cimenti in cui mi trovavo senza saperlo; i punti salienti della mia storia sono invece impressi in modo vivido e quasi indelebile nella mia memoria<sup>351</sup>.

In conclusione, si può affermare che Clarimonde e Carmilla sono descritte come soggetti attivi di desiderio e protagoniste dalla forte individualità, caratteristiche che rimangono impresse in Romuald e Laura anche dopo che i corpi delle loro amate sono stati distrutti con la violenza. Questi sono gli elementi che colpiscono anche il lettore che si trova di fronte a due personaggi complessi. Ribaltano, infatti, il ruolo passivo che tradizionalmente hanno le figure femminili negli aspetti amorosi e contribuiscono a plasmare l'immaginario del vampiro letterario.

In particolare, alla fine de *La morta innamorata* il lettore rimane con «the power of stories»<sup>352</sup> di rievocare l'amore di Clarimonde, «a vampire with a soul»<sup>353</sup>. Dopo la lettura di *Carmilla*, ciò che risulta evidente è il fatto che la protagonista omonima «still reigns supremely»<sup>354</sup> e riviva grazie a Laura come simbolo di «feminine transgression»<sup>355</sup>.

---

<sup>350</sup> Le Fanu, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, cit., p. 76.

<sup>351</sup> Ivi, p. 89.

<sup>352</sup> Linton, *Redeeming the "Femme Fatale"*, cit., p. 153.

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> Michelis, *'Dirty Mamma'*, cit., p. 20.

<sup>355</sup> Jönsson, *The Second Vampire*, cit., p. 33.



## Bibliografia

AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 38-60.

BAUDELAIRE, Charles, *I fiori del male*, a cura di Adele Morozzo Della Rocca, Torino, UTET, 1941, p. 23.

BORDEAU, Catherine, *Gender and Universal Fluid in Théophile Gautier*, in «French Forum», Volume 32, Numbers 1-2, Winter/Spring 2007, pp. 89-102.

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

BROGI, Daniela, *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022.

BRONFEN, Elisabeth, *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, pp. 181-201.

BRUGNOLO, Stefano, *L'allargamento della nozione di letteratura* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 241-256.

BYRNE, Patrick F., *Joseph Sheridan Le Fanu: A Centenary Memoir*, in «Dublin Historical Record», Vol. 26, No. 3 (Jun., 1973), pp. 80-92.

CAMERON, Brooke, KARPENKO, Lara (edited by), *The Vampire in Nineteenth-Century Literature: A Feast of Blood*, New York, Routledge, 2022, pp. 1-9.

CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

CONTI, Arianna e PEZZINI, Franco, *Le vampire. Crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing*, Roma, Castelvechi, 2005, pp. 5-111.

CRAFT, Christopher, "Kiss Me with those Red Lips": *Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*, in «Representations», No. 8 (Autumn, 1984), pp. 107-133.

DECOTTIGNIES, Jean, *A propos de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier: fiction et idéologie dans le récit fantastique*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 72e Année, No. 4, Théophile Gautier (Jul. - Aug., 1972), pp. 616-625.

FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, pp. 183-261.

GAUTIER, Théophile, *Racconti fantastici*, Introduzione e note di L. Binni, trad. it. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1993.

GROOM, Nick, *Vampiri. Una nuova storia*, trad. it. di Denis Pitter, Milano, il Saggiatore, 2019.

HOGLE, Jerrold E. (edited by), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. XVII-XXV.

HORNER, Avril, ZLOSNIK, Sue, *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 1-11.

HURLEY, Kelly, *British Gothic fiction, 1885–1930* in J.E. Hogle (edited by), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 199-206.

INTROVIGNE, Massimo, *La stirpe di Dracula: indagine sul vampirismo dall'antichità ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 13-230.

JÖNSSON, Gabriella, *The Second Vampire: "filles fatales" in J. Sheridan Le Fanu's "Carmilla" and Anne Rice's "Interview with the Vampire"*, in «Journal of the Fantastic in the Arts», Vol. 17, No. 1 (65) (Spring 2006), pp. 33-48.

JOSHI, S.T. (compiled by), *Sixty Years of Arkham House: A History and Bibliography*, Sauk City, Wisconsin, Arkham House Publishers, 1999, pp. 3-8, p. 32.

LE FANU, Joseph Sheridan, *Carmilla. La vampira e il detective dell'occulto*, a cura e introduzione di Stella Sacchini, trad. it. di S. Sacchini, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2016.

LINTON, Anne E., *Redeeming the "Femme Fatale": Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's "La morte amoureuse"*, *The French Review*, Vol. 89, No. 1 (October 2015), pp. 145-156.

MEGLIN, Joellen A., *Behind the Veil of Translucence: An Intertextual Reading of the "Ballet Fantastique" in France, 1831-1841. Part Three: Resurrection, Sensuality, and the Palpable Presence of the Past in Théophile Gautier's Fantastic*, in «Dance Chronicle», Vol. 28, No. 1 (2005), pp. 67-142.

MICHELIS, Angelica, *'Dirty Mamma': Horror, Vampires, and the Maternal in Late Nineteenth-Century Gothic Fiction*, in «Critical Survey», Vol. 15, No. 3, 'New' Female Sexualities 1870-1930 (2003), pp. 5-22.

ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Giulio Einaudi editore, 2017.

PAGETTI, Carlo e PALUSCI, Oriana, *L'età vittoriana* in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, Volume secondo, Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000, pp. 67-163.

PAGLIA, Camille, *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, trad. it. di Daniele Morante, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993, pp. 415-454, pp. 541-582.

POLIDORI, John William, *Il vampiro seguito da Anne Crawford, Un mistero della campagna romana*, trad. it. e a cura di Erberto Petoia, Milano, Newton Compton Editori, 1993, pp. 15-53.

PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore, 1999, pp. 165-246.

PUNTER, David, *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day, Volume 1, The Gothic Tradition*, New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013, pp. 187-208.

RICHER, Jean, *Portrait de l'artiste en necromant*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 72e Année, No. 4, Théophile Gautier (Jul. - Aug., 1972), pp. 609-615.

ROCKHILL, Jim, *Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873)*, in «The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature», No. 16, (Samhain 2020), pp. 27-39.

SIGNOROTTI, Elizabeth, *Repossessing the Body: Transgressive Desire in "Carmilla" and "Dracula"*, in «Criticism», Vol. 38, No. 4 (fall, 1996), pp. 607-632.

STOKER, Bram, *Dracula*, introduzione di Carol A. Senf, trad. it. di Francesco Saba Sardi, postfazione con un saggio di Alessandro Baricco, Milano, Mondadori, 2016.

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Aldo Garzanti editore, 1977.

WANG, Ying, *La Puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"*, Nineteenth-Century French Studies, SPRING SUMMER 2010, Vol. 38, No. 3/4, pp. 172-182.

WISKER, Gina, *Female Vampirism* in A. Horner, S. Zlosnik, *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 150-165.

<http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-par-lui-meme/>,  
*Théophile Gautier par lui-même* Ce texte a paru dans *L'Illustration* du 9 mars 1867  
(data ultima visita: 22/08/2022)

