

<https://www.fantascienza.com/catalogo/volumi/NILF118071/il-vampiro-don-giovanni-e-altri-seduttori/>

https://books.google.it/books/about/Il_vampiro_Don_Giovanni_e_altri_seduttore.html?id=7oMcDeyWWEoC&source=kp_book_description&redir_esc=y

Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori, a c. di
Ada Neiger, ed. Edizioni Dedalo, 1998

Marinella Lőrinczi

Il simbolismo erotico in «Dracula»

Dedicato al prossimo centenario della
pubblicazione di *Dracula* (1897)

L'eredità che il Settecento consegna al temario del romanzo gotico comprende anche il *vampiro* con tutte le connotazioni metaforiche di carattere sociale e psicologico che il suo significato ha acquisito nel corso del secolo. Per Voltaire, uno dei tanti personaggi illustri che si sono soffermati in maniera seria o ironica ad analizzare il fenomeno del vampirismo, le vere sanguisughe, i veri vampiri sarebbero coloro che vivono da parassiti a spese del loro re e del popolo¹. È così che durante la Rivoluzione francese la regina Maria Antonietta viene rappresentata come vampiro [Frayling 1991, ill.

¹ *Dizionario filosofico*, v. *Vampiri*. Nelle edizioni moderne dell'opera tale voce è assente. Non sussistendo la possibilità di consultare l'edizione di Kehl del 1785, ne è stata esaminata un'altra, del 1809, di dimensioni tascabili, che al vol. XIV contiene ancora la voce *Vampires*. Ora, se anche tale voce è stata omessa nelle edizioni recenti, in queste permane più di una traccia degli interessi polemici del filosofo francese nei confronti e dei vampiri e del teologo Calmet, il quale nel suo trattato (1746) aveva affrontato l'argomento con il beneplacito della Sorbona. Andando in ordine alfabetico, alla voce *Corps* del *Dizionario* (ed. Benda-Naves, 1961) Voltaire stabilisce questo paragone: *Ce système [delle monadi leibniziane] en vaut bien un autre; je l'aime autant que la déclinaison des atomes... et les vampires de dom Calmet*; nella relativa nota critica dell'ed. Benda-Naves si ricorda, invece, come le ultime tre parole (vale a dire *les vampires de dom Calmet*) fossero state soppresse nell'ed. del 1771. La seconda menzione dei vampiri e insieme di Calmet avviene alla voce *Résurrection*: *Le profond philosophe dom Calmet trouve dans les vampires une preuve [a favore della risurrezione] bien plus concluante*.

2]. A parere dello psicanalista britannico Ernest Jones², due sono pertanto i significati traslati della parola *vampiro*: 1) tiranno sociale o politico che lentamente dissangua il proprio popolo e 2) amante irresistibile ed egoista, di entrambi i sessi, che priva il partner di ogni ambizione ed energia, persino della vita. Si noti che i due significati metaforici si sviluppano proprio in questa successione. Il primo, come si è visto, è già in Voltaire e arriva fino a Marx e oltre, mentre il secondo significato è peculiare della letteratura romantica, e non solo di quella strettamente vampirica. Sarebbe quindi vero non soltanto che l'argomento e la parola *vampiro* sono (soprav)vissuti in virtù del loro status metaforico [Tardiola 1991: 18], ma che anzi si trovano a un livello meta-metaforico (*vampiro* → *vampiro* ematofago simbolo dell'amante fatale → amante fatale *tout court*, ma anche parassita dell'anima altrui, piagiato in generale).

Con il lungo racconto *Il vampiro* di William Polidori, pubblicato inizialmente sotto il nome di Byron nel 1819, avviene, com'è noto, una duplice trasformazione del vampiro settecentesco, tanto chiacchierato e discusso. Allontanatosi dalle sedi del dibattito filosofico e teologico, il vampiro fa il suo ingresso nell'alta letteratura di finzione. In altre parole, da soggetto prima folclorico-mitologico e poi filosofico-teologico diventa infine letterario. In questo nuovo ambiente abbandona i panni laceri degli umili villani superstiziosi dei Balcani, da dove proviene il prototipo settecentesco, e si riveste degli abiti scuri e sobrii adatti al personaggio aristocratico malefico, la cui «vampiricità» non potrà mai essere grettamente materiale, ma costituirà il lato più immediatamente visibile di turbamenti sofisticati e di attrazioni fatali quanto il dissanguamento. In effetti, sostiene un recensore del «London Magazine» già nel 1821 (aprile), la squisita perversità del vampiro polidoriano-byroniano conserva un legame assai tenue con la folle superstizione del vampirismo dovuta all'immaginazione morbosa del popolo o ad una malattia sociale ancora ignota [Frayling 1991: 10]. In questa seconda metamorfosi da miserabile in ricco, da piaga sociale in seduttore o in perversito, è implicita la «civiltà» e persino urbanizzazione del vampiro.

² Nel saggio degli anni Venti *On the Nightmare*. Tale scritto è stato riprodotto in forma ridotta, senza bibliografia e col titolo fuorviante *On the Vampire* nella parte antologica di Frayling 1991: pp. 398-417.

100

so di liquido seminale, ferite da morso sanguinanti e canini appuntiti che le procurano, labbra o atteggiamenti voluttuosi, bocche ansimanti, sensazioni reiterate di attrazione-repulsione ecc. Abbiamo lasciato per ultimo il palo, simbolo fallico tanto evidente quanto tradizionale. Tanto da essere impiegato, come in una sorta di parodia cruenta dell'atto sessuale, consensuale o violento, in quell'episodio in cui Lucy, morta e trasformata in vampiro, viene neutralizzata con il palo ad opera del suo ex fidanzato la notte stessa che, se si fossero sposati, sarebbe dovuta essere la loro prima notte (cfr. capp. IX e XVI, in riferimento al 29 settembre). Iperbolizzando il fatto che «*Dracula* is, like all vampire tales, a novel about love [Aguirre 1990: 140], o piuttosto, meno pudicamente, *about sex*, vi è addirittura chi parla di *Dracula* come di un romanzo pornografico o quasi [cfr. Leatherdale 1985: 145].

Adottando questo tipo di lettura, alluderà forse ai sottintesi erotici, «piccanti» della narrazione vampirica un episodio iniziale, in cui uno dei protagonisti (Jonathan Harker) assaggia e descrive il *paprika hendl* («galletto al peperoncino»), dal gusto, appunto, mordace, pungente tanto da provocare la sete. Di questa particolare pietanza transilvanica, che trova assai saporita, Harker vuole procurarsi la ricetta a beneficio della fidanzata Mina. Ovunque, come si sa, le spezie piccanti sono ritenute afrodisiache, e questo avvalorava l'ipotesi di considerare tale episodio quale prefigurazione di significati a sfondo sessuale-erotico, in cui la componente orale sarà altrettanto importante.

Due sono i personaggi femminili ai quali il vampiro Dracula rivolge il suo interesse mortale. Considerata su questo piano, l'intera narrazione in *Dracula* risulta divisa tra la storia di Lucy Westenra e quella di Mina Murray. A parere di alcuni si tratterebbe in fondo di una sola storia riscritta da due angolature diverse. Le due giovani donne sono amiche d'infanzia e questo fa subito presumere che formino una coppia di qualità distinte, complementari o antitetiche. Lucy, benestante, oziosa e assai attraente, ha molti pretendenti con uno dei quali (figlio di un lord) si fida. Mina, di provenienza sociale inferiore, anch'essa molto graziosa, è fidanzata e poi sposa di un aiuto notaio. Lucy in un primo momento è molto presa dalle sue avventure sentimentali, in seguito dai più seri progetti matrimoniali. Lusin-

baudelaireana ma già polidoriana, sebbene la sua ascesa sociale non influisca sul fatto di essere torturatore, distruttore e nottambulo.

Fin dalla sua comparsa nella letteratura, l'aggressione vampirica viene dunque recepita quale simbolo di atti o di delitti passionali³. Diventa in seguito, a quanto pare per merito principale delle riduzioni teatrali, rappresentazione dissimulata non solo dell'amore fatale portato all'aberrazione e alla follia, come la intende Praz [1933, 1948], ma anzi, in maniera molto meno «romantica», anche della violenza sessuale pura e semplice [Summers 1928]. Per tale ragione anche nella storia esegetica del *Dracula* di Bram Stoker la linea interpretativa più sfruttata, per non dire scontata, è quella conducente all'identificazione del simbolismo erotico⁴, altamente valorizzata dall'intero filone cinematografico che a tale opera si ispira, ma prima ancora dai popolarissimi adattamenti scenici anglo-americani degli anni '20 [Deane-Balderston 1993]. Poiché del romanzo il lettore occidentale odierno ha una percezione in primo luogo cinematografica, nell'opinione generale, condizionata e rafforzata da decine e decine di simili film⁵, *Dracula* sarebbe prima di tutto o esclusivamente una allegoria abbastanza trasparente della passione e della seduzione erotica. Questo è quanto sottolineano, quasi a scapito di qualsiasi altra possibile lettura, ad esempio Ludlam [1962: 8], Stade [1981], Wilson [1983: XVIII], Giovannini [1985] e recentissimamente Reim [1993]⁶. Sebbene l'attrazione sessuale vera e propria non affiori come tale quasi mai, i sottintesi erotici pervaderebbero l'intero romanzo. Per dirla con Twitchell [1981: 88] vi sarebbe *sex without mention* e senza riferimenti o atti espliciti.

In linea di massima tutto è affidato all'armamentario vampiresco, il quale è interpretabile eroticamente sia nel suo insieme, sia attraverso i singoli motivi: sangue che imbratta bocche e candidi indumenti da notte, trasfusioni di sangue da intendere anche quale trava-

³ Ed è questa interpretazione che viene messa alla berlina con illuministico disprezzo nella commedia di Angelo Brofferio, rappresentata nel 1827.

⁴ RICHARDSON 1959; O. VOLTA 1964; STADE 1981; LEATHERDALE 1985, cap. 9 e altrove; PUNTER 1985; GIOVANNINI 1985; STEVENSON 1988; WILLIAMS 1991 e bibl.; FRAYLING 1991: 387 sgg.; REIM 1993.

⁵ Sui quali si vedano, ad es., BOUVIER-LEUTRAT 1981, SKAL 1990, *Bram Stoker's Dracula...* 1992 (che riguarda il film di F. Ford Coppola), S. JONES 1993.

⁶ Per interpretazioni diverse v. MORETTI 1978, LEATHERDALE 1985, LORINCZI 1992.

101

gata dal fatto di destare l'attenzione dei tre giovani che la circondano e che le chiedono la mano quasi contemporaneamente (il dott. Seward, l'americano Morris e il futuro Lord Arthur Godalming, che è naturalmente il preferito), è tuttavia incline a riconoscere ripetutamente la propria inferiorità femminile, rafforzando così il carattere superficiale delle sue preoccupazioni quasi esclusivamente amorose, raccontate però con una certa vanteria. Proprio perché contrasta con l'evidente successo personale l'autodenigrazione, anche quando formulata in termini generali, è un tratto strano e allarmante della sua personalità, e si estrinseca mediante espressioni quali

Certe ragazze sono così vanesie [...] le donne, temo, non sempre sono leali [verso gli uomini] come dovrebbero [...] Ritengo che noi donne siamo così vili [...] Perché gli uomini sono così nobili e noi donne così poco degne di loro? [...] Sono tanto, tanto felice [del fidanzamento], e non so che cosa abbia fatto per meritarmelo. In futuro, devo solo dimostrare di non essere ingrata verso Dio per la bontà di cui m'ha fatto segno inviandomi un tale innamorato, un tale marito, un tale amico, (da una lettera a Mina, cap. V; B. STOKER, *Dracula*, a cura di F. Saba Sardi; Mondadori, Milano 1979).

Due mesi più tardi le fanciulle trascorrono insieme una vacanza a Whitby (Yorkshire) e Lucy ha nuovamente occasione di esercitare, del tutto involontariamente e senza malizia, il suo fascino femminile nei confronti di alcuni vecchietti che frequentano la stessa passeggiata. Durante il loro soggiorno la nave trasportante Dracula naufraga, scaricando il suo passeggero nella rada della cittadina⁷. Coll'approssimarsi di tale evento e successivamente ad esso Lucy viene colta da attacchi notturni sonnambolici, durante i quali fa di tutto per uscire dalla stanza da letto, riuscendoci qualche volta. Mina attribuisce la (ri)comparsa del sonnambulismo all'assenza del fidanzato Arthur e alle emozioni legate alla sua attesa. Più di una volta, in stato di sonnambulismo, Lucy viene morsa dal vampiro e Mina assiste, impotente e ignara, al progressivo indebolirsi dell'amica. Tornata a Londra, vi è nelle condizioni di salute di Lucy un alternarsi di peggioramenti, corrispondenti alle visite notturne del vampiro, e di miglioramenti dovuti alla vigile attenzione di una squadra di quattro amici maschi, di cui oramai fa parte anche il più anziano dottor Van

⁷ Per una lettura dell'episodio del naufragio mi permetto di rinviare a LORINCZI 1994.

103

Helsing. Tutti quanti devoti ammiratori, uno di loro il fidanzato della bella fanciulla. Al fine di supplire all'anemia perniciosa che sta causando il deperimento e fa prevedere la morte inevitabile di Lucy, ciascuno dei quattro uomini, quasi facendo a gara, le dona il proprio sangue mediante trasfusioni. *Chi non l'ha sperimentato, non può immaginare quel che si prova quando il proprio sangue passa nelle vene della donna amata* - confessa nel suo diario Seward (cap.10).

È perciò incontestabile, sostiene Stevenson [1988: 139], che nel caso di questa gara, come pure più in generale nel girotondo maschile che si sta svolgendo intorno a Lucy (e in seguito meno marcatamente intorno a Mina) e che include anche Dracula, abbiamo a che fare con una aperta e primordiale competizione tra maschi per il possesso della femmina. L'intenzione del conte sarebbe di accaparrarsi tutte le donne disponibili, poiché dopo aver vampirizzato e distrutto Lucy, egli ci tenta, invano però, anche con Mina. La competizione sessuale sarebbe inoltre, a parere dello stesso studioso, di tipo interrazziale, visto che il terrificante Dracula è straniero, oppure, più precisamente, *Dracula* sarebbe terrificante proprio in quanto straniero, diverso, *the other* (parole del personaggio Van Helsing), *an outsider* (parole di Stevenson *cit.*). Il gruppo maschile protettivo e geloso delle proprie femmine cercherebbe perciò di impedire l'esogamia che trasferisce le donne nel campo/mondo avverso. Oltre a togliere alle donne la loro dimensione umana (umana nel duplice senso della parola: «appartenente al genere umano» e «buona»), tale unione vampirica causa, come per iperinquinamento, sterilità [Stevenson *cit.*] e perdita dell'istinto materno [Williams 1991: 447 e *bibl.*]. Non solo viene preclusa alla coppia composta dal vampiro e da una donna mortale la procreazione, per cui la proliferazione dei vampiri può avvenire soltanto per contagio ossia con la seduzione a catena, ma tutte le vampire del romanzo sono crudeli e indifferenti verso i bambini: se ne cibano o si trastullano con essi per poi disinteressarsene. Quest'ultimo tratto completa la mostruosità (non umanità) delle vampire. Tuttavia ciò che le caratterizza in primo luogo, nel modo più vistoso, è la loro natura sensuale e impudica, attraente ma insieme repellente per i personaggi maschili: voce morbida e voluttuosa che rafforza il richiamo delle labbra vermiglie, occhi scintillanti o sguardo languido, insomma un contegno tutt'altro che riservato come invece prescriveva la morale vittoriana. Il bacio-morso del vampiro, analogamente al bacio del principe azzurro in

Biancaneve, desta infatti la donna ripetutamente dissanguata e quindi vampirizzata a un'esistenza diversa, inquietante e pericolosa per gli altri, maschi, umani, ingenui e buoni. Da questo punto di vista la scena dell'agonia di Lucy (cap. XII) è inequivocabile ed efficacissima. In un prolungato dormiveglia Lucy oscilla non soltanto tra la vita e la morte, ma pure tra l'umano e il vampirico, cambiando voce, espressione e atteggiamenti a seconda dello stato in cui si trova. Da morta e da vampira, pur essendo riconoscibile e bella più che mai, non è più la dolce fanciulla qual era da viva, ma una seduttrice mostruosa.

In quest'ostentata ostilità verso la sessualità femminile, che però non è misoginia generica e basta, si rifletterebbe – a parere di Stevenson [cit.: 145 e bibl.] e di altri – un atteggiamento tipicamente vittoriano che condannerebbe qualsiasi manifestazione aperta della libido, soprattutto di quella femminile, e che assegnerebbe alle donne giovani, nella dinamica sessuale della coppia, un semplice ruolo di sentimentale passività. Per cui ogni donna sessualmente intraprendente sarebbe una sorta di mostro senza cuore da temere oppure una donzella di facili costumi, da frequentare in sogno o di nascosto (cfr. l'episodio in cui le tre vampiress vogliono «sedurre» Harker, il quale, mentre sta quasi cedendo, ha l'impressione di sognare; cap.III). *Grande forza sommersa della libido vittoriana* è stato perciò definito *Dracula* [Moretti 1978: 93]. Le radici culturali di tali stereotipi o anche di tali universali concettuali antifemminili sono tuttavia ben più complesse e più antiche per non essere stipate nel solo contenitore vittoriano infiocchettato. La cosiddetta *pruderie* vittoriana non esaurisce d'altronde l'intera problematica coeva del ruolo e dei comportamenti femminili anche solo borghesi⁸. Sarebbe invece più convincente e storicamente più corretto considerare la trasformazione di Lucy quale punto terminale di quel *complete divorce* [nella coscienza vittoriana] ... *between sex and love* che contraddistingue anche il modo di pensare della regina Vittoria in adeguata rappresentanza della sua epoca [Seaman 1973: 452-454]. Tale contrapposizione ha come evidente linea di separazione il valore sociale e individuale

⁸ Sul complesso problema degli atteggiamenti vittoriani in materia di ruolo sociale delle donne, si possono consultare STONE 1983, DUBY ET ALII 1991, con relative bibliografie.

105

della funzione riproduttiva della donna, funzione che secondo la morale tradizionale doveva non solo costituire lo scopo dell'esistenza femminile ma attuarsi soltanto all'interno della famiglia. Nel suo già citato libro Seaman [*loc. cit.*] traccia in modo convincente la triade amore-sesso-riproduzione che tormenta, anche in termini pratici e quotidiani ma non per questo meno drammatici, la donna vittoriana delle classi medio-alte in cui, si ricordi, è ambientato anche il romanzo *Dracula*. A seconda di come si abbinino tra di loro i tre elementi, a seconda cioè dell'ordine gerarchico in cui si iscrivono, otteniamo le matrici morali (positive e negative) predominanti che in ogni caso fanno risaltare la funzione biologica primaria e socialmente controllata della donna in genere, e quella privata e familiare della donna borghese in particolare, le quali prefigurano gli atteggiamenti repressivi e le censure verso i ribelli, fino all'emarginazione e la morte. Non è perciò difficile tornare da queste indicazioni seppur sommarie al caso di Lucy, in cui sarà oramai agevole rinvenire la distribuzione dei sopracitati tre elementi. Amore e sessualità appartengono, senza compenetrarsi, alle due ipostasi contrapposte di Lucy, mentre (o per cui) la procreazione è annullata in mancanza di una terza possibile ipostasi. Ciò corrisponde in parte anche all'idea che alcuni sostenevano a metà del secolo, secondo cui l'eccessivo ardore sessuale della donna l'avrebbe resa sterile [Stone 1983: 764]. O anche: Lucy incarna la mancata armonizzazione dei tre elementi all'interno dell'istituzione familiare, il che la fa soccombere. Mina invece si sposa, supera audacemente e con determinazione una «crisi coniugale» causata dall'insistente e per lei inopportuno interessamento del conte Dracula, riportando la sessualità entro un ambito familiare chiuso da dove non traspare. In seguito genera un figlio: la bassa fecondità coniugale è peraltro caratteristica dei ceti medi fine ottocenteschi [Stone *cit.*: 767]. Mina potrebbe perciò rappresentare il raggiungimento dell'equilibrio tra le tre componenti, come confermato ad es. dagli studi di Stone giunti al periodo conclusivo del secolo [p.768]: *la ricerca della soddisfazione emotiva e sessuale nel matrimonio è oramai la regola*. Si aggiunga però a questo che Mina ha una mente positiva e razionale («maschile») la definisce un Van Helsing ammirato, capp. XVIII, XXV. Legge, studia e scrive. È in grado di guadagnarsi da vivere (col tipico mestiere di educatrice) e di progettare il futuro, di collaborare nel lavoro e nella ricerca delle soluzioni accanto ai maschi senza tuttavia perdere la sua fem-

minilità e il suo fascino. Mina è insomma una personalità poliedrica per giunta sta già facendo i conti, moderatamente per il momento ma consapevolmente, con un futuro in cui le donne potrebbero acquisire maggior intraprendenza anche sessuale (cap. VIII, allusione alle *New Women*). Sarà per via di tutte queste sue qualità che lo stesso Dracula si dimostra più attaccato a Mina che non a Lucy, sebbene forse, come suggerito da Leatherdale [1985: 152], Dracula voglia solo impossessarsi del bene più prezioso degli avversari maschili che è appunto Mina e non Lucy. Mentre la sensuale Lucy viene distrutta da entrambe le fazioni maschili, Mina assurge al ruolo di compagna ideale, di vera moglie, e questo viene precisato attraverso una parafrasi del noto brano paolino dalla *Lettera agli Efesini* in cui vengono prescritti i rapporti e i doveri reciproci tra marito e moglie derivanti dall'essere «una sola carne» *duo in carne una* (in particolare 5,30: *membra sumus corporis eius, de carne eius et de ossibus eius*). Dice infatti Dracula:

E voi [=Mina], la loro beniamina [=degli altri uomini], siete oramai mia, carne della mia carne, sangue del mio sangue, stirpe della mia stirpe, vendemmia rigogliosa per la mia sete e in seguito mia compagna e mia complice (cap. XXI).

Ne emerge pertanto non soltanto il parere dello scrittore sul ruolo della sessualità femminile che se considerata da sola sarebbe unicamente negativa per le donne e per gli altri (figura di Lucy), quanto anche, per compenso propositivo, l'immagine di un ideale femminile e familiare se non proprio tradizionale, sicuramente borghese e perbenista (figura di Mina). Ma diversamente da quanto sostiene Leatherdale [1985: 143], il vero modello della *New Woman*, della femminista vittoriana che si vuole autosufficiente e disinibita, non sembra realizzarsi nemmeno nella figura di Lucy la vampira. In maniera riduttiva il nonconformismo e la ribellione, il rifiuto dei ruoli predeterminati, non investe l'intera personalità, ma soltanto la componente erotica alla quale vengono sacrificate tutte le altre, persino la vita. Sia che scaturisca dal personaggio unicamente immerso in preoccupazioni sentimentali matrimoniali o erotiche, sia che si tratti di una interpretazione limitata e/o sprezzante – d'altronde non esclusiva di Stoker [cfr. Newton-Smith-Rosenberg 1985] – delle aspirazioni femministe, la liberazione puramente sessuale diventa, trop-

107

po ambiguamente, fine a se stessa e sfocia nella prostituzione o quanto meno nella promiscuità.

Se si riprende l'idea dello scontro tra due fazioni maschili contrapposte, in competizione l'una per l'alienazione delle donne altrui e l'altra per la loro conservazione, si può osservare come le strategie di riappropriazione attuate dalla squadra capeggiata dal più anziano e dunque più esperto Van Helsing siano diverse rispetto alle due donne. Diversi sono però anche i due processi di trasformazione in vampiro, di cui soltanto quello di Lucy giunge a compimento. È solo coll'inganno (ipnotizzandola) e col ricatto (minacciando di uccidere suo marito) che Dracula riesce ad aggredire Mina, non senza poi incontrare da parte della donna un'opposizione e una forza combattiva altrettanto forte e alla fine vittoriosa (sebbene sorretta dai maschi suoi alleati). Non è solo Dracula a bere il sangue di Mina, ma egli, per meglio sottometterla, la costringe a bere del suo. È per questo, per la imposta reciprocità dell'atto (vampirico-sessuale) che essa potrebbe raggiungere, se lo volesse, la parità con Dracula, diventando sua consanguinea e sua compagna (complice). Ma la resistenza e il ribrezzo di Mina si manifestano con tale intensità che se la squadra anti-vampiro, guidata da Van Helsing ma anche da lei, non dovesse riuscire ad eliminare Dracula in tempo utile, essa vorrebbe addirittura commettere suicidio o subire quello che il personaggio Seward chiama un atto di pietosa eutanasia (capp. XXII, XXV). Le conseguenze su Dracula di tale lotta aperta e senza quartiere sono molto interessanti, poiché egli in realtà non muore da vampiro, col paletto conficcato nel petto e colla testa mozzata, oppure annientato dalla luce solare o dalle proprietà domonifughe degli oggetti sacri (croce e ostia) ma sparisce come un uomo. Reso immobile e indifeso dalla luce diurna, il conte viene infatti pugnalato da Jonathan Harker al collo (cfr. la tradizionale decapitazione del vampiro) e dall'americano Morris al cuore (il che invece, come osserva anche Frayling [1991: 61], mima la trafittura del vampiro mediante il paletto che lo inchioda a terra). All'istante il corpo (cadavere) di Dracula si dissolve in polvere. Si arresta così, senza nessuna conseguenza, anche il processo di trasformazione di Mina in vampiro.

La lenta e subdola metamorfosi di Lucy inizia invece con uno stato sonnambolico che fa la sua comparsa fin dal momento in cui

108

Che quest'atto altamente creativo sia alle volte (non sempre!) liberatorio, in quanto fornisce dei mezzi senza i quali il soggetto potrebbe soccombere del tutto [Jung cit.: 109], è quasi inutile ribadirlo. Ma la conclusione positiva, costruttiva e risolutoria degli episodi sonnambolici non si adatta nemmeno al caso di Lucy, perché ella si immedesima o si incorpora in un personaggio che quella determinata società in genere, quella dei maschi in particolare, giudicherà intollerabile ed eliminerà. Ma andiamo per tappe. Vero è che Dracula approfitta di Lucy, o della sua disponibilità inconsapevole, durante gli stati sonnambolici della giovane; la seduce se non altro nel senso letterale della parola (la porta via, la conduce nel proprio mondo separandola dal suo). Ma è ancor più esatto dire che le prime manifestazioni del sonnambulismo precedono l'arrivo del fatale e crudele seduttore. Esse si situano, per la precisione, tra il fidanzamento e la seduzione, e perciò non è azzardato ipotizzare una concatenazione di relazioni causali: il fidanzamento scatenerrebbe il sonnambulismo che a sua volta determinerebbe il cedimento alla seduzione messa in atto dallo straniero. Il fidanzamento di Lucy è in effetti un momento per lei sconvolgente, perché le vengono fatte in stretta successione tre proposte di matrimonio altrettanto allettanti. Alle emozioni provocate dalle difficoltà del rifiuto e della scelta, si accompagna il dispiacere, confuso da Lucy con una propria bontà d'animo, di non potersi sposare con tutti e tre o con chiunque altro lo desiderasse (cap.V). Il che potrebbe anche essere tradotto con «rammarico di non poter stabilire vincoli poliandrici sfruttando ogni disponibilità maschile»⁹. Una tale maggior libertà erotica, se questo è il sogno inconfessato, sa però di non poterla mai realizzare. È in associazione con questi eventi che Lucy dichiara nella stessa lettera il sentimento della propria inferiorità rispetto agli uomini, che in fondo – quelli del romanzo per lo meno – tendono alla monogamia matrimoniale, senza sospettare i desideri della ragazza. I sentimenti, i complessi di inferiorità – sostiene Ernest Jones [1929/1971: 121] –

⁹ Il motivo della latente disponibilità sessuale di Lucy è stato evidenziato insieme con altri, e poi sfruttato, anche da Sabheragen 1992. Questo scrittore fa del vampiro Dracula un malvagio suo malgrado, al quale, appena sbarcato a Whitby, Lucy si offre confessando che *soltanto poco fa, tre uomini hanno chiesto la mia mano; devo dunque attendermi un'altra proposta di matrimonio fatta di sole parole? Ma no, lei [Dracula] ha più l'aspetto di un antico vichingo [...] giunto per rapirmi [...] Le chiedo solo che non mi sommerga di parole* (pp. 71-72).

110

Arthur (l'amorevole fidanzato) e qualche tempo dopo Dracula (il futuro «amante», assetato di sangue e affamato di sesso) si avvicinano a lei. Come già constatato da altri, è il sonnambulismo, un momento di debolezza psichica o di cedimento, a permettere l'ingresso di Dracula nell'esistenza di Lucy. Potremmo adottare, ispirandoci a Jung che a sua volta la trasse da altri studiosi [1902; ed. it.: 21], la definizione di sonnambulismo come *stato di veglia (e di vigilanza) parziale e sistemizzato*. Ciò che osserva ripetutamente Jung, tra l'altro, è che in tali condizioni possono comparire comportamenti contrastanti con quelli normali che contraddistinguono invece lo stato di veglia completa del soggetto. Una persona modesta e taciturna può diventare volgare e chiassosa, un'altra, timida e incline alla tristezza, diviene allegrona e ottimista, e via discorrendo. Badandoci meglio si scopre che le seconde personalità sono solitamente più appariscenti e più teatrali, più imponenti e più complesse; ed è proprio per questo che molte sonnambule hanno seguaci e fans. Nel caso specifico studiato da Jung, dalla cui analisi ho estratto alcune idee e constatazioni a me utili, tutto prende avvio da un nucleo iniziale e poco appariscente di distraibilità (trasognamento accompagnato da errori tipici incontrollabili). Seguitando cioè a mantenersi in uno stato di veglia apparente, l'ambito cosciente si restringe e viene parzialmente e per breve tempo sommerso. In un momento cruciale nella vita del soggetto tale iniziale fenomeno, di scarsa intensità e trascurabile sul piano della quotidiana normalità, tende a espandersi, ad acquistare maggior importanza. In altre parole quella parte della psiche che si trova all'«ombra», nella sfera del sonno e del sogno congiunti o separati, oppure in quella delle fantasmiche «ad occhi aperti» sfuggite al controllo cosciente, incomincia a prendere occasionalmente il sopravvento, anzi tali manifestazioni possono essere anche provocate (dall'esterno o dal soggetto stesso). Si scatenano così gli attacchi sonnambolici. Progressivamente, poi, la struttura sonnambolica si svilupperà e si complicherà mediante la disgiunzione stratificata, tuttavia coerente (sistemizzata), della personalità. Si tratta anche, detto ancora diversamente, di un *abbandono completo a un'idea provvista di interesse quasi vitale* [Jung cit.: 95]. Su questa base si costruisce e si estrinseca una nuova personalità o si dà corpo a degli ideali (sogni) altrimenti irrealizzabili o repressi al di sotto della soglia cosciente.

109

derivano sempre da un senso di inferiorità morale, non importa se reale o meno. In tal caso – prosegue – *una parte della psiche del soggetto si sente profondamente insoddisfatta del livello morale raggiunto da costui, e lo sottopone a una continua critica per aver fallito a questo riguardo; l'inferiorità significa allora veramente senso di colpa*. Vera o presunta, la colpa è di non aver fatto il proprio dovere. L'analisi si adatta bene anche al caso di Lucy. Pur essendo apparentemente morale, onesta secondo i canoni dominanti, Lucy nel suo intimo sarebbe invece persuasa sia di non esserlo sia di essere, proprio per questa duplice ragione, un'ipocrita. È insomma doppiamente frustrata, al contempo scontenta sia del proprio mondo in cui non può realizzarsi, sia di se stessa. La fuga da sé (il sonnambulismo) si instaura quindi in questo stato d'animo di insoddisfazione e di inquietudine, soffocate però sotto una parvenza di spensieratezza e di allegria fanciullesche. È il momento della crisi, cioè, etimologicamente parlando, della separazione e della scelta.

Seguendo questa pista è quasi inutile dire che il seduttore (avventuriero) straniero arriva nel momento giusto, quando vuoi per lo sconvolgimento, vuoi per questa carica erotica inconsapevole, vuoi per la profonda scontentezza non ancora superata, Lucy vaga nella notte come in cerca di oblio e di avventure. Così facendo si espone ripetutamente agli attacchi vampirici, e recupera o realizza in stato di sonnambulismo ciò che aveva sognato (desiderato inutilmente) in stato di veglia. Se continuiamo a mantenere operante l'idea della competizione sessuale tra lo straniero e gli altri maschi a cui si tenta di sottrarre le proprie donne, si deve supporre che di conseguenza si scateni una reazione da parte dei maschi espropriati affinché il bene alienato ritorni al gruppo di appartenenza. E che quindi il combattimento continui sul medesimo terreno. Ma arrivati qua si presentano più alternative, poiché molteplici possono essere i significati delle trasfusioni maschili praticate a Lucy. In primo luogo sussiste il senso evidente di tentato salvataggio al fine di ricondurla alla vita normale con tecniche ed interventi medicali. Ma i quattro uomini compiono le ripetute trasfusioni durante i suoi stati di estrema debolezza e di incoscienza provocati dall'anemia. Si potrebbe allora sostenere che anche essi approfittano dell'occasione, o perché ritengono che la donna debba essere soltanto loro, o perché ritengono che, avendo essa varcato la soglia del lecito, è ormai di tutti. È comunque una donna condivisa da più uomini. Essendosi però così realizzata an-

111

che la sognata poliandria di Lucy, sebbene nella sfera dell'inconsapevolezza e insieme del simbolico in cui si esplicita sia il malessere che il rimedio [cfr. Gallini 1983: 33], il groviglio equivoco e insostenibile deve essere a un certo punto sciolto.

In quanto non-morta ovvero vampira – e questo è il suo statuto definitivo oppure questa è la sua scelta, comunque questa è la personalità che prevale – Lucy viene resa inoffensiva nella maniera tradizionale documentata fin dal X secolo: mediante il palo che sarà il suo mancato marito a conficcarle nel petto (dopodiché, sempre secondo le usanze, viene decapitata e la bocca impudica riempita d'aglio)¹⁰. Se la lettura di quest'epilogo privilegiasse l'involontaria passività di Lucy nel subire la vampirizzazione, al fidanzato toccherebbe soltanto compiere un ultimo atto di caritatevole amore verso la defunta al fine di salvarle cristianamente l'anima. Se però, seguendo a dar valore costruttivo agli stati sonnambolici di Lucy, rinvenissimo nella «vampira» una nuova personalità conforme ai suoi ideali nemmeno tanto segreti, che però contrastano con quelli del suo gruppo da lei abbandonato o anzi tradito, la morte per trapassamento diventerebbe un atto punitivo, sia effettivo che simbolico. Finora le interpretazioni hanno tralasciato, salvo errore, di considerare l'impalamento della vampira quale pena capitale inflitta ad una traditrice della propria stirpe. Eppure nella letteratura antica dei popoli germanici esiste un esempio abbastanza noto che qui ricorderemo¹¹.

Narra lo storico dei Longobardi Paolo Diacono (Cividale 720? - Montecassino 799) nella sua *Historia Langobardorum* (IV, 37) di Romilda, moglie del longobardo Gisulfo duca del Friuli, madre di ben otto figli, la quale, guardando giù dalle mura di Cividale asse-

¹⁰ Sulle credenze e tradizioni popolari legate al vampiro vedi, quale buona introduzione all'argomento, Barber 1994.

¹¹ Il rimando a un capolavoro della letteratura latino-germanica medievale, ampiamente studiato nell'Ottocento, è giustificato dalle allusioni e dai numerosi indizi che dimostrano l'interesse di Stoker per la cultura germanica antica, in particolare per i Vichinghi. Il Dracula romanzesco discende, infatti, da un popolo risultante dalla commistione di Vichinghi e di Unni. Lo scrittore dimostra di conoscere, inoltre, la leggenda sull'origine degli Unni, riportata ad es. nella *Getica* di Giordane (ovvero Jordanes, storico dei goti orientali, vissuto nel VI secolo). Ma più in generale, nella «biografia» di Dracula (cap.III) il motivo della discesa di un popolo nordico dal punto più settentrionale del mondo, dall'isola del ghiaccio (Islanda), ricalca la teoria di Giordane sull'origine comune, gotica, di tutte le popolazioni germaniche, prodotta da una *vagina gentium* sita nell'isola di Skandza (=Scandinavia).

112

Abbiamo appena anticipato come l'impalamento quale atto simbolico di violenza carnale abbondi di dettagli significativi che trascendono quelli più strettamente legati allo stupro. Per iniziare da Thor, è escluso che il suo nome sia stato introdotto a caso. Com'è noto, nel panteon germanico Thor occupa un posto speciale [Musset 1967: 264, 283; Chiesa Isnardi 1991: 225 sgg.]. Già uno degli dèi principali delle popolazioni nordiche, Thor divenne la divinità germanica suprema all'età dei Vichinghi. Fu inoltre il dio più adorato in Islanda ai tempi della colonizzazione dell'isola e oltre, e più in generale in tutte le colonie fondate lontano dalla Scandinavia, in quanto egli era anche dio della fecondità e perciò garante della continuità della tradizione. È altresì importante notare che nel periodo della cristianizzazione dei Germani settentrionali, la figura di Thor e il suo culto furono contrapposti dai pagani irriducibili a quelli del «Cristo bianco» venuto dal mezzogiorno. Oggetto specifico e simbolo di Thor è il suo martello, la cui forma si avvicina a quella della croce e quasi si fonde con quest'ultima nel periodo di evangelizzazione delle regioni nordiche. Tant'è vero che alcuni artigiani scandinavi particolarmente adattabili usarono, come dimostrato dai reperti, uno stesso stampo per fondere martelli di Thor o croci, in funzione dell'appartenenza culturale del committente. In quanto simbolo di fertilità, il martello di Thor posto in grembo alla sposa consacra il matrimonio. Ma il martello divino è chiaramente e tradizionalmente anche un'arma letale.

Tanto forse basta per comprendere, in conclusione, come la vampira venga distrutta sia col paletto, sia col martello, sia pertanto colla croce. Che l'annientamento, se è uno stupro collettivo simbolico, possa però diventare anche un'unione coniugale simbolica post mortem, con tanto di sacerdote (l'esorcista Van Helsing) e con tanto di testimoni (i due amici di Arthur). Tale cerimonia «nuziale» si svolge in una cripta tra un bel giovane (Ar-Thor) e una fanciulla ricoperta di candidi abiti mortuari, bianchi come quelli di una sposa. La donna «fatale» divoratrice d'uomini, diabolica, che in un'epoca successiva sarà chiamata appunto *vamp*, viene così riportata alla «normalità», seppur a quella della morte cristiana, o reinserita, attraverso un'allegoria macabra, nel suo ruolo tradizionale di sposa.

114

diata dagli Avari (o Unni) e vedendo il loro capo *iuvēnili aetate florentem* «fiorente di giovinezza», si accese di una svergognata passione per lui. Per cui fece sapere al re barbaro che se le avesse giurato di prenderla in moglie, gli avrebbe consegnato la città con tutti i suoi abitanti. Così accadde e Cividale fu devastata e incendiata. Per una notte Romilda fu moglie del guerriero nemico, dopodiché fu ceduta a dodici soldati affinché la violentassero. Ma non fu questo il suo unico castigo. Il capo avaro fece piantare un palo al centro dell'accampamento ed è lì che Romilda, schernita dalle parole *Talem te dignum est maritum habere* «questo è il marito che ti meriti», trovò la sua morte atroce e infamante.

«Ecco il vero marito che ti spetta» sembra voler anche significare l'uccisione della «vampira» per mezzo del palo, in risposta a quel seducente invito che poco prima Lucy rivolge ad Arthur: *viene, sposo mio, viene* (cap. XVI). E quindi l'intera scena che segue rappresenta un'esecuzione reale:

Arthur prese palo e martello e, una volta deciso ad agire, la mano non gli tremò più. Van Helsing aprì il messale e incominciò a leggere [...] Arthur piazzò la punta sul cuore e premette sulle bianche carni, poi sollevò il martello e colpì con tutte le forze. La Cosa [=Lucy] nella bara si contorse, un orribile urlò le uscì dalle labbra rosse. Il corpo tremava e si contorceva selvaggiamente [...] Ma Arthur non tremò. Sembrava il dio Thor e il braccio saliva e ricadeva con decisione, spingendo sempre più a fondo il pietoso paletto, mentre il sangue sprizzava dal cuore perforato ...¹²

Se però l'impalamento è soltanto immagine di uno stupro punitivo, il cui «onore» spetta a chi maggiormente è stato offeso, vale a dire al fidanzato tradito, l'atto violento diventa collettivo. Vi assistono, infatti, predisponendo meticolosamente tutti gli attrezzi, quindi esortando Arthur all'azione e sostenendolo con la loro presenza e con la loro solidarietà, gli altri tre maschi. Al pari di un implacabile dio Thor col suo martello, tra le preghiere degli altri, Arthur distrugge la vampira. Per capovolgimento, come in una caricatura di Thor, in mezzo a un coro di oscenità, il martello di Arthur violenta Lucy.

¹² Il brano col suo contesto è antologizzato in *The Faber Book of Seductions* 1988, il che dimostra ancora una volta la prevalenza dell'approccio al romanzo in chiave erotica.

113

Bibliografia

- AGUIRRE M., *The closed space. Horror literature and western symbolism*, Manchester University Press, 1990.
- BARBER P., *Vampiri sepolture e morte. Folclore e realtà*, Pratiche, Parma 1994; ed. or. 1988.
- BOUVIER M., Leutrat J.-L., *Nosferatu*, Poitiers, Cahiers du Cinéma - Gallimard 1981, pref. di J. Gracq.
- Bram Stoker's *Dracula. The Film and the Legend*, Newmarket, New York 1992.
- BROFFERIO A., *Il Vampiro* (commedia in cinque atti); rist. Allemandi, Torino 1992, ed. or. 1827/1835.
- CALMET (Don) A., *Dissertazioni sopra le apparizioni de' spiriti, e sopra i vampiri o i redivivi d'Ungheria, di Moravia ecc.*, tradotte dal Franzese su la seconda edizione riveduta, e corretta, presso Simone Occhi, Venezia 1756, 250 pp., ed. anastatica Carmagnola, Arktos 1986; I ed. francese 1746, IV ed. fr. 1759, ed. ted. 1752 (dissert. I: *Sulle Apparizioni degli Angeli, de' Demonj, e delle Anime de' Morti*; II: *Sopra quelli che ritornano dopo morte col proprio corpo, gli Scomunicati, gli Oupiri [= Upiri], o Vampiri, Broucolachi [= Brucolachi] ecc.*).
- CHIESA ISNARDI G., *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991.
- DEANE H., BALDERSTON J. L., *Dracula. The ultimate, illustrated edition of the world-famous vampire play*, a cura di D. J. Skal, St. Martin's Press, New York 1993; contiene l'edizione del testo mai pubblicato del britannico Deane (1924), e la riedizione del testo americano del 1927 di Deane-Balderston.
- DUBY G., PERROT M., *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse, M. Perrot, Laterza, Bari 1991.
- FRAYLING Ch. (a cura di), *Vampires. Lord Byron to Count Dracula*, Faber & Faber, London-Boston 1991; ampliamento di *The Vampire*, Gollancz, 1978.
- GALLINI C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.

115

- GIOVANNINI F., *Il libro dei vampiri. Dalla leggenda alla presenza quotidiana*, Dedalo, Bari 1985; nuova edizione 1997.
- JONES E., *Il complesso di inferiorità dei Gallesi*, in id., 1971, *Saggi di psicoanalisi applicata, I: estetica, sociologia, politica*, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 119-122; ed. or. 1929.
- JONES S., *The Illustrated Vampire Movie Guide*, Titan, Londra 1993.
- JUNG C.G., *Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkulten Phänomene* (Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti), ed. it. Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1991; ed. or. 1900-1902.
- LEATHERDALE C., 1985, *Dracula the Novel & the Legend. A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*, Wellingborough (Northamptonshire), The Aquarian Press; ed. it. Atanòr, Roma 1989.
- LORINCZI M., *Nel dedalo del drago. Introduzione a Dracula*, Bulzoni, Roma 1992.
- *Il naufragio di Dracula con spettatori*, in AA.VV., *Naufragi*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 487-517.
- LUDLAM H., *A Biography of Dracula. The Life Story of Bram Stoker*, The Fireside Press, Londra 1962; ed. successiva New English Library, London 1977.
- MORETTI F., *Dialettica della paura*, «Calibano» 2, 1978, pp. 77-103, editore Savelli, numero dedicato a *Il nuovo e il sempre uguale. Sulle forme letterarie di massa*.
- MUSSET L., *La pénétration chrétienne dans l'Europe du Nord et son influence sur la civilisation scandinave*, ne *La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'Alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, aprile 1966, Spoleto 1967, pp. 263-325.
- NEWMAN J. (a cura di), *The Faber Book of Seductions*, Faber & Faber, London 1988.
- NEWTON E., SMITH-ROSENBERG C., 1985, *Il mito della lesbica e la «donna nuova»: potere, sessualità e legittimità, 1870-1930*, «Nuova DWF donnawomanfemme» 23/24, pp. 73-102; ed. or. 1984.
- POLIDORI J.W., *Il vampiro*, a cura di A. Lanzoni, con un *Frammento* di G.G. Byron, Theoria, Roma-Napoli 1984; I ed. or. 1819.
- PRAZ M., *The Romantic Agony*, Oxford Univ. Press, London 1933; nuova ed. 1970.
- *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1948, III ed. ampliata; I ed. 1930, IV ed. 1966.
- PUNTER D., *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal settecento ad oggi*, Editori Riuniti, Roma 1985; ed. or. 1980.
- REIM R., introd. a B. Stoker, *Dracula*, a c. di P. Faini, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1993.
- RICHARDSON M., *The Psychoanalysis of Ghost Stories*, «Twentieth Century», dicembre; ora parzialmente riprodotto in Frayling 1991, pp. 418-422; ed. or. 1959.
- SABERHAGEN F., *Vampiro* (romanzo), Fanucci, Roma 1992; ed. ingl. 1975.
- SEAMAN I.C.B., *Victorian England. Aspects of English and Imperial History 1837-1901*, Methuen & Co, London 1973.
- SKAL D.J., *Hollywood Gothic*, W.W. Norton & C, New York 1990.
- STADE G., introd. a B. Stoker, *Dracula*, «Bantam Classics», New York 1981.
- STEVENSON J.A., *A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula*, in *PMLA*, 1988, vol. 103, pp. 139-149.
- STONE L., *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino 1983; ed. or. 1977.
- SUMMERS A.J.-M.A.M., *The Vampire: his kith and kin*, Kegan Paul, London 1928.
- TARDIOLA G., *Il vampiro nella letteratura italiana*, De Rubeis, Roma 1991.
- TWITCHELL J.B., *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*, N.C., Duke Univ. Press, Durham 1981.
- VOLTA O., *Il vampiro*, Sugar, Milano 1964.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Didot, Parigi 1809.
- WILLIAMS A., *Dracula: Signs of the Fathers*, «Texas Studies in Literature and Language», 1991, 33, 4, pp. 445-463.
- WILSON A.N., introd. a B. Stoker, *Dracula*, Oxford University Press, Oxford-New York 1983, «The World's Classics».