

Francesca Saggini

IL RIFLESSO DEL VAMPIRO:
NELLE PERIFERIE NARRATIVE DI
BRAM STOKER

Be a sadist. No matter how sweet and innocent your leading characters are, make awful things happen to them - in order that the reader may see what they are made of.

Kurt Vonnegut¹

ENTRATE LIBERAMENTE E PER VOSTRA LIBERA VOLONTÀ²

Un destino singolare accomuna alcuni grandi nomi del Gotico ottocentesco: nonostante la varietà della loro produzione artistica, che spesso abbraccia generi, oltre che modi, diversificati, questi autori sono assurti agli onori del Parnaso letterario in virtù di una sola opera, chiamiamola un *unicum* editoriale, il quale, attuando una sorta di “cannibalismo” di stampo biologico-discorsivo, si è fatto largo ed è riuscito ad imporsi all’interno del macrotesto autoriale. In una riproposizione, essa stessa dai risvolti velatamente gotici, del meccanismo squisitamente epocale della sopravvivenza del più adatto, un dato testo riesce ad imporsi ed a rimanere vivo in virtù del suo impatto culturale e per un’elevata capacità di adattamento. Secondo i meccanismi della filogenesi evolutiva, il testo “cannibale” rafforza la propria posizione di preminenza grazie ad un alveo ottimale di proliferazione (ovvero di una ecologia riproduttiva favorevole), che

¹ Kurt Vonnegut, “Introduction”, *Bagombo Snuff Box. Uncollected Short Fiction*, London, Vintage Books, 2000, p. 10 (pp. 1-12).

² Bram Stoker, *Dracula*, a cura di Luigi Lunari, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2016 (3a ed.), p. 66.

gli consente di rinnovarsi e di riprodursi per gemmazione, adattandosi continuamente ai nuovi media e ai nuovi discorsi. Afferiscono a questa particolare famiglia gotica di “figli unici” autori quali Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley e, *ceteris paribus*, Bram Stoker: tutti autori di romanzi “cannibali” che spiccano come idrocefali su un *corpus* letterario “minore”, frequentemente dimenticato o almeno eclissato dall’ombra imponente e spesso scomoda del *magnum opus*. *The Monk* (1797), *Frankenstein* (1831) e *Dracula* (1897), è cosa risaputa, godono di popolarità universale e transmediale, ma, nonostante un giudizio coevo di norma ben più favorevole, al giorno d’oggi pochi lettori affiancano senza esitazioni a questi titoli la vivace produzione drammatica ascrivibile a Lewis, l’importante attività editoriale di Shelley o il segno - invero un po’ labile - lasciato da Stoker sulla letteratura per l’infanzia. Il “cannibalismo” è quindi molteplice: frantuma e disperde il macrotesto autoriale, ne silenzia una componente fondante, ne rimuove l’intrinseca polifonia; infine ne oscura la reale afferenza generica³.

Lungi dall’essere satelliti ancillari, queste scorie del macrotesto autoriale (Kingsley Amis le descrive come le “chips from the novelist’s work-bench”)⁴, perlopiù svilite dalla critica e spesso ignorate dai lettori, offrono al contrario prospettive inedite, oltre che apprezzabili, sul romanzo maggiore, veri inviti a spingere lo sguardo critico “oltre”⁵: forniscono un approccio olistico al macrotesto, evidenziano scie isotopiche ignorate, mettono in evidenza strutture e

³ Per l’idea di evoluzione applicata a contesti letterario-culturali Gary R. Bortolotti e Linda Hutcheon, “On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and ‘Success’ - Biologically”, *New Literary History*, XXXVIII (2007), pp. 443-458; per il concetto di testo “cannibale” e la reinterpretazione che ne offro in questa sede Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 36; per il “generic spawning” del gotico, tra gli altri, Catherine Spooner, *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books, 2006, p. 26.

⁴ Kingsley Amis, “Afterword”, in *Complete Stories*, London-New York, Penguin Classics, 2011, p. 511 (pp. 510-16).

⁵ William Hughes, *Beyond Dracula. Bram Stoker’s Fiction and its Cultural Context*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

codici. Spesso riescono ad offrire anche delle (ri)letture - periferiche, ma non per questo trascurabili - del cosiddetto testo "cannibale", riuscendo, almeno nei casi più felici, a spostare l'attività interpretativa dal livello euristico a quello ermeneutico. È questo il caso di una collezione di *short stories* postuma di Bram Stoker (1847-1912) che proprio all'ombra del testo *maior* nasce, come ne anticipa d'altronde il titolo smaccatamente analettico, *Dracula's Guest and Other Weird Stories* (1914), concepito peraltro dalla vedova di Stoker, Florence Balcombe (1844-1935). La genesi di questa scelta peritestuale è di per sé una spigolatura biografico-editoriale degna di qualche interesse in quanto getta luce simultanea sulle periferie sincroniche, nonché sulle *afterlives* di *Dracula*. E su questo aspetto avremo modo di ritornare a breve. La popolarità assai modesta della collezione ne raccommanda in prima battuta una presentazione complessiva all'interno del macrotesto stokeriano, così da offrire una contestualizzazione di massima e al contempo introdurre sinteticamente i vari racconti che la compongono.

La giovinezza e la prima maturità di Bram Stoker sono affare degno di scarsa nota. Dopo alcuni anni da travet presso il Dublin Castle al servizio dello Irish Civil Service (documentati nel tomo *The Duties of the Clerks of the Petty Sessions in Ireland*, 1879), periodo durante il quale aveva comunque mantenuto un'attività letteraria costante, se non precisamente promettente - spicca l'impegno pluriennale come critico teatrale per il *Dublin Mail* (1871-76), occupazione a cui vanno affiancate escursioni letterarie abbastanza modeste, ma comunque regolari (la novella *Primerose Path*, pubblicata nella rivista *The Shamrock* nel 1875; la collezione di storie per bambini *Under the Sunset*, 1881 e una manciata di romanzi sensazionalistici, pubblicati tra il 1891 e il 1895) - il 1876 aveva segnato la grande svolta nella vita di Stoker: l'incontro con Henry Irving (1838-1905), la fascinazione che ne era seguita, dovuta anche ad un amore per il teatro consolidatosi negli anni e sfociato nel trasferimento definitivo a Londra nel 1878 al seguito di Irving stesso, di cui divenne il *business manager* e il *factotum* al Lyceum Theatre. Solo la morte dell'attore inglese interruppe questa pluriennale relazione simbiotica (e non a caso di vera

“homosocial intimacy” si è parlato), spesso individuata tra le molteplici ispirazioni da cui trasse linfa il vampiresco conte⁶. A Londra Stoker si trasferì con la moglie Florence, donna bella e volitiva, la cui personalità aveva lasciato un segno profondo nei salotti e nei cuori dublinesi, tra cui quello del giovane Oscar Wilde.

Al 1897 ed alla pubblicazione di *Dracula* seguirono anni complicati. Stoker aveva provveduto a mettere subito in sicurezza i diritti teatrali sull'opera attraverso un adattamento in cinque atti, allestito in tutta fretta solo qualche giorno prima della pubblicazione del romanzo⁷. Nonostante le speranze dell'autore, nessuno dei romanzi che vennero dopo *Dracula* ne uguagliò però il successo. Se ancora si ricordano è perché le loro trame - “a highly selective cultural archive”⁸ fatto di degenerazione, misoginia, atavismo, razzismo, con richiami ad un erotismo perverso e decadente di stampo palesemente epocale - ne hanno garantito, benché in negativo, la memoria all'interno di un arco biografico destinato a concludersi nella miseria e nella malattia invalidante. I protagonisti di queste storie si allineano sulla ribalta immaginaria di un Gran Guignol romanzesco in cui le ansie del *fin de siècle*, come in una serra asfittica e malata dell'orrore gotico, sbocciano alla stregua di fiori tossici.

Alla morte di Stoker, Florence si scopri in una situazione finanziaria piuttosto difficile: alle cause in terra inglese contro gli autori di adattamenti teatrali - opere non autorizzate, ma assai redditizie (*in*

⁶ W. Hughes, *Beyond Dracula*, p. 2. Stoker è autore di una biografia in due volumi di Irving, *Personal Reminiscences of Henry Irving* (London, Heinemann, 1906), di cui contribuì a consolidare in modo determinate la fama e la memoria. Parlando del suo primo incontro con l'attore Stoker non avrebbe potuto usare termini più intensi, quasi romantici: “Soul had looked into soul! From that hour began a friendship as profound, as close, as lasting as can be between two men” (vol. 1, p. 21).

⁷ Bram Stoker, *Dracula: or The Un-Dead. A Play in Prologue and Five Acts*, a cura di Sylvia Starshine, Nottingham, Pumpkin Books, 1997.

⁸ William Hughes e Andrew Smith, “Introduction: Bram Stoker, the Gothic and the Development of Cultural Studies”, in William Hughes e Andrew Smith (a cura di), *Bram Stoker, History, Psychoanalysis and the Gothic*, London-New York, Macmillan, 1998, p. 4 (pp. 1-11).

primis quello di Hamilton Deane del 1924, a sua volta riadattato per le tavole di Broadway, con il tenebroso Bela Lugosi nelle elegantissime vesti dell'immarcescibile Conte) - fecero presto seguito le lotte, assai più ingarbugliate, con le neonate case di produzione cinematografica d'Oltreoceano per mantenere i diritti su quella vera miniera d'oro in cui si stava velocemente trasformando *Dracula*. Sono queste le diatribe legali che segnano l'intera maturità di Mrs Stoker, trascorsa a seguire pugnacemente le interminabili battaglie in tribunale dalle quali era venuta a dipendere la sua stessa sopravvivenza economica. Come in un fogliettone tra il gotico e il sensazionalistico, l'oculata vedova iniziò presto a smembrare e a saccheggiare il capitale culturale (ed economico) del romanzo: nel 1913, l'anno dopo la morte di Stoker, mise subito all'asta gli appunti di *Dracula* e l'anno successivo consegnò alle stampe una collezione di nove racconti da lei selezionati, in gran parte pubblicati dal marito in varie sedi periodiche tra il 1891 e il 1894, ma mai riuniti prima di allora in un'unica silloge, a cui dette l'allettante titolo di *Dracula's Guest and Other Weird Stories*. L'intenzione di capitalizzare sul *magnum opus* del marito è evidente fin dalla prefazione alla collezione, nella quale Florence Stoker, consapevole dell'effetto di amplificazione garantito da una filiazione esplicitamente evocata, presenta ai possibili lettori-acquirenti il racconto eponimo come "an hitherto unpublished episode from *Dracula* [...] originally excised owing to the length of the book"⁹. Ammiccamento, questo, reso plausibile dalla lunga gestazione del romanzo, alla cui stesura Stoker lavorò per molti anni (almeno per tutto il periodo 1890-1896), come testimoniato da quegli stessi taccuini di appunti messi all'incanto nel 1913.

Interessante appare la scelta dell'aggettivo *weird* con cui fu deciso di qualificare genericamente la raccolta, aggettivo al quale possono essere riconosciute almeno tre connotazioni complementari. A livello intertestuale esso evoca esplicitamente le prime recensioni a *Dracula*, un romanzo "with all its weird and exciting associations" (*The Daily News*, 27 maggio), che ne fanno una "weird, powerful, and horrible story" (*The Daily Mail*, 1 giugno) o ancor meglio "the very

⁹ Kate Habbethwaite, "Appendix I. Florence Stoker's Preface to 'Dracula's Guest and Other Weird Stories' (1914)", in B. Stoker, *Dracula's Guest*, p. 371 (pp. 371-2).

weirdest of weird tales” (*Punch*, 26 giugno)¹⁰. In assenza di un’aggettivazione più efficace, questi recensori convertono sull’instabilità semantica, rifugiandosi in un *un-said* ridondante ed opaco, chiaramente incapace di offrire direzione interpretativa. Torna alla mente l’analoga difficoltà manifestata dal consumato recensore Walter Scott di fronte a *Frankenstein*, “a novel, or more properly a romantic fiction, of a nature so peculiar, that we ought to describe the species before attempting any account of the individual production”¹¹. Per non dire poi che lo stesso Stoker aveva esitato a lungo prima di trovare un titolo definitivo per il suo romanzo, per il quale per un breve lasso di tempo aveva anche considerato l’impenetrabilità ridondante di una non-descrizione: *The Dead UnDead*.

Se spostiamo l’attenzione al contesto, *weird* rivela precise connotazioni generiche che ne giustificano ampiamente la scelta e lo ancorano saldamente a una tradizione narrativa autoctona dell’orrore - all’epoca ben radicata, se non addirittura già para-canonica - consolidatasi ben prima della comparsa in America della nota rivista *pulp Weird Stories* (sulla quale negli Anni Venti apparvero tra gli altri i primi racconti di H.P. Lovecraft). Ne rappresentano le punte di diamante Algernon Blackwood e Arthur Machen, quest’ultimo uno scrittore che, almeno secondo H.G. Wells, era “determined to be weird” (recensione a *Three Impostors*, *Saturday Review*, 11 gennaio 1895), oltre che autori non immediatamente riconducibili alla categoria estetica del *weird*, tra cui spicca il nome di Rudyard Kipling¹². La scelta dell’aggettivo

¹⁰ Tutte le recensioni citate sono tratte da *The Critical Response to Bram Stoker*, a cura di Carol A. Senf, Westport, CONN-London, Greenwood Press, 1993. In “**Dracula’s Guest**” *weird* è usato dal narratore per (non) descrivere l’ululato del (non) lupo in cui si imbatte (“the weird sound of the wolf”) e per (non) spiegare il senso complessivo dell’esperienza di cui è stato (s)oggetto: [t]here was something so strange in all this, something so weird and impossible to imagine”. Le citazioni provengono rispettivamente da Bram Stoker, “Dracula’s Guest”, in *Dracula’s Guest*, pp. 10 e 17 (pp. 5-17). A seguire le citazioni da questa edizione del racconto saranno inserite parenteticamente nel testo, precedute dall’abbreviazione DG.

¹¹ *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, II (1818), pp. 613-20. Il corsivo è mio.

¹² Per un approfondimento su *weird* e orrore in Kipling si rimanda a S.T. Joshi, *The Evolution of the Weird Tale*, New York, Hippocampus Press, 2004.

weird risulta ancora più interessante, infine, se si pensa che lo *haute weird* tardo-vittoriano ed edoardiano si contrappone all'assurto coevo čechoviano della miniatura modesta (e qui scelgo volutamente due riferimenti di largo respiro europeo: *Zio Vanja*, dramma di due anni precedente la pubblicazione di *Dracula* e l'allestimento del *Gabbiano* di Konstantin Stanislavskij nel 1898), all'estetica dell'introspezione e dell'intimità, spesso legate al dettaglio e al piccolo gesto, a quel tocco delicato e sfumato che di lì a pochi anni Virginia Woolf seppe cogliere appieno nella sua profonda significazione¹³.

In *Dracula's Guest and Other Weird Stories* sono riconoscibili molti dei codici letterari noti al lettore di Stoker e più in generale al frequentatore del Gotico post-darwiniano e fortemente geo-localizzato tipico del tardo Ottocento inglese: l'inconciliabilità di scienza e ragione, superstizione e logica ("The Judge's House"); i dubbi sui limiti dell'umano (concentrati in quell'ossimoro orribile, lo *un-dead*), a cui consegue l'azzeramento del *binary* biologico e morale che separa uomo e bestia (l'emergere terrificante, dagli abissi della degenerazione, degli ibridi complementari, il *manimal* e lo *animan*); la *wasteland* suburbana di una capitale europea colta alla metà del secolo, dietro la quale affiorano chiaramente la distorsione percettiva, gli spaesamenti ermeneutici e le ansie metropolitane che segnano l'immaginazione spaziale (quasi post-apocalittica) del gotico tardo-vittoriano ("The Burial of the Rats"); il corpo, in particolare quello femminile, vero trionfo dell'abiezione e dell'orrore incontenibile di un "vivente" traboccante ed autoriproduttivo ("The Secret of the Growing Gold"); la perversione sessuale, resa ancor più inquietante dall'inserimento stridente nella cornice epitalamica degli "innocenti all'estero" ("The Squaw"). Sono questi alcuni dei temi che si intrecciano e si ripresentano di racconto in racconto nella collezione, seguendo i movimenti di una "sinfonia del delirio" (per parafrasare il sottotitolo del celeberrimo adattamento non autorizzato di *Dracula*,

¹³ Mi riferisco ovviamente al saggio "The Russian Point of View" in *Common Reader* (1925), come ampiamente provato, tra gli altri, in Merrill Turner, "The Chekhovian Point of View in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*", *Modern Language Quarterly*, LXXIV (2013), pp. 391-412.

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens di Friederich Murnau, 1922) che fornisce una degna cornice al romanzo maggiore di Stoker.

Quanto vado a proporre di seguito è un tentativo di interpretazione di “*Dracula’s Guest*”, un racconto che per scelta affianco, ma non sovrappongo a *Dracula*. In questa sede non sono interessata ad offrire una lettura intertestuale, che pure avrebbe una sua ragione di essere. L’approccio che scelgo mette invece a disposizione degli strumenti metodologici per l’analisi delle *short stories* riconducibili alla dimensione del Fantastico tardo-vittoriano. Queste strategie sono pertanto adattabili non solo agli altri racconti della collezione di Stoker, ma anche a testi analoghi del periodo (penso ad esempio alla produzione breve di Joseph Sheridan Le Fanu, William W. Jacobs e Robert Louis Stevenson)¹⁴. Il primo paragrafo dell’analisi sintetizzerà il testo e ne presenterà la struttura complessiva. A seguire la mia lettura approfondirà tre pratiche discorsive che ritengo centrali per leggere il discorso del Fantastico del *fin de siècle*: conoscenza, desiderio e genere.

“A KISS IN THE DARK”:

PER UNA METODOLOGIA DI ANALISI DEL RACCONTO FANTASTICO¹⁵

“*Dracula’s Guest*”: nuclei funzionali e struttura del racconto

“*Dracula’s Guest*” è composto da tre macrosequenze:

I macrosequenza (parte iniziale) + coda¹⁶: la storia ha inizio di giorno, in una locanda di Monaco, alla presenza di un albergatore. Movimento cronologico: verso il calar del sole.

II macrosequenza (parte centrale): la storia continua di notte, in

¹⁴ A seguire, userò la maiuscola per indicare il Fantastico, qui inteso come categoria discorsiva. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2010.

¹⁵ La citazione è tratta da Stephen King, “Introduction”, AA.VV., *The Bazaar of Bad Dreams*, a cura di S. King, New York, Pocket Books, 2015, p. 2 (pp. 1-4).

¹⁶ Il termine “coda” è mutuato dalla stilistica, ove indica un prolungamento, un’aggiunta (come in “sonetto caudato”). Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 50.

campagna, in un villaggio abbandonato. Movimento cronologico: dal calar del sole all'alba.

III macrosequenza (parte finale) + coda: la storia ha termine di giorno, nella locanda di Monaco, alla presenza dell'albergatore. Movimento cronologico: verso il giorno.

La figura dominante è l'iterazione: la struttura è quella della ripetizione di situazioni analoghe, ma con valenze ermeneutiche opposte. In analogia con questa struttura tripartita, il Fantastico si snoda seguendo un movimento triplice: presagio, manifestazione, eclissi.

La sezione incipitaria del racconto segna la lenta emersione del Fantastico. Ne è protagonista un narratore anonimo, il cui ruolo è caratterizzato da precisi codici di riferimento: la nazionalità (è inglese) e le assiologie (è persona scettica e caparbia, scevra da superstizioni). Dà avvio al suo viaggio in una bella giornata soleggiata, qualche ora prima della *Walpurgisnacht* (tra il 30 aprile e il 1 maggio), notte a cui gli abitanti del luogo riconoscono una forte connotazione magico-religiosa. Mentre l'albergatore e il cocchiere che lo accompagnerà sono pienamente consapevoli della necessità di tornare a casa prima del calare della notte, il viaggiatore si prende gioco di queste credenze folcloriche e si appresta a mettersi in viaggio con spirito baldanzoso, spinto dalla curiosità romantica tipica del *grand tourist*¹⁷.

¹⁷ Come nel caso di *Dracula*, in "Dracula's Guest" vi è un chiaro rimando alla letteratura odeporica ed etnografica di fine Ottocento, compresa una delle fonti principali di Stoker, *The Land Beyond the Forest* di Emily Gerard (1888). Il linguaggio referenziale da *travelogue*, fondato su tassonomie valutative codificate nelle categorie estetiche burkeiane del *picturesque* e del *beauty* ("[t]he ground I passed over now was much more picturesque. There were no striking objects that the eye, but in all there was a charm of beauty", DG 9), ben presto si troverà però ad essere sostituito dal linguaggio emotivo del Fantastico: "The air was cold, and the drifting of clouds high overhead was more marked. They were accompanied by a sort of far-away rushing sound, through which seemed to come at intervals the mysterious cry which the driver had said came from a wolf" (DG 9). Una connessione occulta, indecifrabile al narratore, sembra inoltre legare animali e paesaggio: "[e]very now and then the horses seemed to throw up their heads and sniffed the air suspiciously. On such occasions I

La parte centrale del racconto coincide con la manifestazione esteriore (ovvero l'estrinsecazione) del soprannaturale. Il viaggiatore arriva a un crocevia. Il sentiero che si allontana sinuoso dalla strada maestra risveglia in lui la curiosità e il desiderio di fare una deviazione, nonostante le preghiere del cocchiere, che gli ricorda la necessità di rientrare per tempo. La zona che stanno attraversando è inoltre notoria per dei fatti raccapriccianti che sono avvenuti in un vicino villaggio, adesso disabitato: quando, dopo delle morti sospette, le bare dei defunti sono state aperte, i cadaveri sono apparsi in ottimo stato di conservazione, con le guance rosate e le labbra rosse di sangue fresco.

Durante questa digressione il tempo atmosferico cambia improvvisamente: la temperatura precipita e il cielo si riempie di nubi che minacciano l'arrivo di una tempesta. È opportuno fare rientro velocemente. Questi segnali atmosferici non interessano tuttavia il viaggiatore, che decide di voler continuare la sua escursione, anche se da solo e a piedi. Ingiunge allo spaventatissimo cocchiere di tornare a Monaco e si avvia alla volta del borgo disabitato. Il cocchiere non esita ad eseguire il comando; la sua partenza è accompagnata dalla misteriosa apparizione in lontananza di una sagoma slanciata, che sembra far scartare i cavalli per il terrore.

Il viaggiatore viene sorpreso da una nevicata sempre più fitta: le tenebre e il freddo pungente gli impongono di trovare rifugio in un edificio lì vicino, che i lampi a giorno rivelano essere un sacello mortuario. Entrato, vede una donna bellissima sdraiata su di una tomba, apparentemente addormentata, illuminata da una tempesta di fulmini. Questa visione sconvolgente è per lui una rivelazione e all'improvviso il viaggiatore cade preda di un terrore paralizzante: si rende conto di trovarsi da solo in un villaggio dannato nella notte di Valpurga. Sopraffatto dalla tensione sviene, mentre l'ululato selvaggio dei lupi si fa sempre più vicino e il cielo è squarciato dalle saette.

Nella parte finale della storia il coraggio e la forza del viaggiatore sono testati al massimo. Sviene e rinviene per tre volte, mentre

often looked around in alarm" (DG 5).

una sensazione di calore disgustosa e soffocante lo avvolge. In un momento di semi-coscienza intravede tra le palpebre socchiuse la sagoma di un grande lupo che gli si è accoccolato sul petto e gli sta leccando il collo. L'arrivo di un plotone di soldati, allertati dall'uggiolo incessante della bestia, la mette in fuga. I militari sono stati inviati in soccorso del viaggiatore dall'albergatore ed infatti è verso l'albergo che il reparto fa ritorno mentre la tempesta si è ormai placata e il sole è alto in cielo.

Il viaggiatore sente di essere scampato fortunatamente a un pericolo ignoto e letale. Pieno di gratitudine, scopre che l'albergatore si è mosso per dargli soccorso su indicazione di un nobile del posto, un boiardo di nome Dracula di cui il viaggiatore è ospite, che aveva ingiunto all'oste di prendersi cura della sicurezza dell'uomo, proteggendolo dai pericoli della letargia e dalle fauci del lupo.

The Un-Accountable Tale: l'incipit ed i semi del noto

Dracula è un romanzo conosciuto, se non addirittura notorio, per la struttura particolarmente complessa, a narrazioni multiple, che dilatano significativamente il tempo della narrazione. Le numerose inserzioni incidentali (lettere, diari, articoli di giornale, registrazioni fonografiche, telegrammi, appunti, notule), importanti per l'economia complessiva del romanzo in quanto articolazioni del livello modale della veridittività (secondo una formula di cui era stato maestro Wilkie Collins che trova il suo compimento in quel capolavoro assoluto del Gotico vittoriano rappresentato da *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), replicano a livello di strutture narrative l'incertezza e lo spaesamento provocato dall'incontro/confronto con il "Non-Noto" e il "Non-Dicibile" - *the Un-Accountable*, nella mia lettura - incarnato dal Conte. "Dracula's Guest" al contrario si presenta come un racconto fortemente focalizzato, narrato interamente in prima persona, dal punto di vista (come emergerà, assai parziale) di un viaggiatore, analogo alla figura di Jonathan Harker in *Dracula*, che fa sosta a Monaco, nel cuore della civilizzata Mitteleuropa, per motivi che verranno in parte rivelati al lettore solo al termine della storia. Questa apparente linearità inserisce a pieno

titolo il testo di Stoker tra quei racconti fortemente compatti costruiti su una quarta unità, quella di impressione, evocata in “The Philosophy of Composition” da Edgar Allan Poe (*Graham’s Magazine*, 1846): “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression - for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed”¹⁸.

La solidità strutturale del racconto e la compattezza che ne deriva rendono ancor più evidente lo scarto tra forma e contenuto, quest’ultimo caratterizzato dai sèmi dell’incertezza e della inconoscibilità che caratterizzano il crescendo di manifestazioni noumeniche che si susseguono nella II macrosequenza. Questi accadimenti di cui è (s)oggetto il viaggiatore ne palesano sempre più chiaramente lo statuto di inaffidabilità, derivato da una inscienza arrogante (sequenzialità orizzontale/accumulo di eventi vs sequenzialità verticale/impossibilità conoscitiva). Ne risulta una significativa stabilizzazione formale - o ancor meglio, un “accerchiamento” - del contenuto, che coincide in massima parte con l’emergere del Non-Noto e del Non-Spiegabile nella II macrosequenza¹⁹. Tale struttura circolare si salda in modo pressoché ermetico intorno alla parola “Dracula”, primo termine del titolo (“*Dracula’s Guest*”), nonché firma nella missiva posta in coda alla storia, quella soglia narrativa explicitaria che verbalizza espressamente l’ingresso nel soprannaturale (e sulla valenza antifrastica di questo *ending* tornerò ancora). L’anonimato del narratore di fatto lo trasforma in una funzione, la cui irrilevanza identitaria è metonimia dei limiti gnoseologici un’intera episteme, messa in scacco dal Non-Conoscibile. *L'imprimatur* onomastico del titolo impone invece una

¹⁸ Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, Harmondsworth, Penguin, 2003, pp. 430-42.

¹⁹ Si pensi ad esempio al cognome parlante di uno dei narratori di *Wuthering Heights*, Lockwood, la cui radice “lock” indicizza una condizione di non appartenenza ed estraneità alla complesse dinamiche e ai misteri delle Heights, come spiega Mirella Billi, “Wuthering Heights’: mito romantico e accerchiamento del mistero”, *Filologia Moderna*, VIII (1986), pp. 21-87.

lettura diacronica e collaborativa (“aperta”, per dirla con Umberto Eco), probabilmente non sgradita al lettore empirico, verosimilmente attratto dalla storia per la sua relazione peritextuale esplicita con il romanzo di Stoker²⁰. In un azzeramento dell’effetto sorpresa tipico dell’intreccio del mistero, il lettore può benissimo anticipare quale sarà il *risultato* di questa nuova “visita al vampiro”. Sono piuttosto le *modalità* di questo incontro, condensate e quindi massimizzate nello spazio compatto della *short story*, in opposizione a quello dilatato del romanzo a narrazioni multiple, che garantiscono il piacere della lettura.

Sofferamoci adesso sull’incipit del racconto, il *locus* della sottoscrizione del patto narrativo:

When we started for our drive the sun was shining brightly on Munich [*dove*], and the air was full of the joyousness of the early summer [*quando*]. Just as we were about to depart, Herr Delbrück (the Maitre d’hôtel of the Quatre Saisons, where I was staying) [*chi*] came down, bareheaded [*dettaglio realistico*], to the carriage [...]. [The coachman] crossed himself, as he answered laconically: ‘Walpurgis nacht.’ Then he took out his watch, a great, old-fashioned German silver thing as big as a turnip, and looked at it [...]. (DG 5; miei gli inserimenti parentetici)

Come abbiamo preannunciato, il cerchio, segno di significazione infinita e piacere autotelico, ma al tempo stesso indice dell’inconoscibilità che è alla base del Gotico, è la figura di bilanciamento che impone direzione strutturale al racconto. La figura del cerchio trova eco discorsiva nell’incipit informativo - il dove, il quando e il chi alla base della verosimiglianza narrativa - su cui presiede e fa da garante ideale la solidità massiccia e rassicurante dell’orologio dell’albergatore, feticcio di una conoscibilità incardinata su misurazioni e tasso-

²⁰ La prima edizione di *Dracula’s Guest and Other Weird Stories* fu pubblicata ad aprile 1914 da George Routledge. Tre ristampe uscirono nel giro di un anno; altre dieci seguirono nel ventennio successivo. Kate Hebblethwaite, “A Note on the Texts”, in B. Stoker, *Dracula’s Guest*, p. xliii (pp. xliiii-xlvi). Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2013.

nomie che, come ci insegna Michel Foucault, veicolano anche potere ermeneutico²¹. Questo *chronos* della conoscibilità occidentale, reiterato nell'orologio del cocchiere, presenza discreta, ma costante nella I macrosequenza - con il suo ticchettio immaginario, paragonabile ad un incalzante leit motif auditivo (oltre alla menzione precedente troviamo, a distanza ravvicinata, “[h]e [...] repeatedly looked at his watch in protest”, DG 6; “[t]hen he looked at his watch again”, DG 7) - trova immediato equilibramento nell’anti-*chronos* della superstizione: i giorni della settimana e le ore del giorno della ragione (*the Accountable*) scivolano ineluttabilmente verso la “Walpurgis-nacht”, segno della dimensione temporale parallela e anti-razionale del Fantastico (*the Un-Accountable*)²². In una inversione della relazione definita spazio-tempo, man mano che la sabbia scende nella clessidra narrativa più forte diventa la spinta centripeta verso il vortice numinoso della Notte di Valpurga. L’espressione “Walpurgis-nacht” rintocca sei volte nel racconto, secondo un crescendo drammatico collocato tra la I e la II macrosequenza, mai depotenziata o ricalibrata dalla presenza di attributi (apposizioni, aggettivi) o verbi. Non a caso l’espressione viene usata prevalentemente in lingua originale (altrove riassunta o tradotta nella I macrosequenza), quel tedesco rigettato dal protagonista, il cui pregiudizio etnocentrico lo porta a disprezzare le lingue diverse dalla sua: “he jabbered away in his native German” (DG 8)²³. Nella I macrosequenza si costituisce quin-

²¹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

²² Interessante è la condensazione effettuata nella prima lettera del romanzo, in cui il riferimento alla notte di Valpurga è concentrata, seppur non desematizzata: “3 maggio, Bistriz. Partito da Monaco alle 8.35 di sera, il primo maggio, arrivato a Vienna la mattina dopo presto; sarei dovuto arrivare alle 6.46 *ma il treno ha avuto un’ora di ritardo*”. Tale ritardo introduce l’ingresso nella dimensione anti-moderna e anti-razionale con la quale Harker si troverà a confrontarsi nel suo viaggio di avvicinamento al castello del Conte. B. Stoker, *Dracula*, p. 47; mie le enfasi.

²³ Secondo la teoria della degenerazione, i selvaggi e le popolazioni primitive avevano sistemi linguistici limitati, assai inferiori a quelli occidentali, segni di un’eziologia del declino. Christine Ferguson, *Language, Science and Popular*

di la sintagmatica dell'impenetrabilità: cultura sconosciuta-lingua sconosciuta-natura incomprensibile (quest'ultima evocata dalla contiguità non-razionale che si instaura tra i cavalli della carrozza del viaggiatore, il tempo atmosferico ed il paesaggio circostante)²⁴, che culmina nell'esclamazione "Walpurgis-nacht does not concern Englishmen" (DG 8), irrisione avventata e fatale, sigillo del destino ineluttabile che attende il viaggiatore e ne completa la semantizzazione.

*La legge del desiderio*²⁵

In *Bagombo Snuff Box. Uncollected Short Stories*, Kurt Vonnegut dà il seguente consiglio agli aspiranti scrittori: perché un personaggio funzioni, sia convincente e la storia si trasformi in un *plot* che avvinca, "[e]very character should want something, even if it is only a glass of water"²⁶. Quale è dunque l'impulso narrativo - ovvero il motore - dietro "Dracula's Guest", quella legge del desiderio che modella e dirige le azioni del viaggiatore verso la fine (se pur non verso lo scioglimento) della vicenda? La metafora classica dell'Ercole al bivio, la scelta tra vizio e virtù - qui ricodificata nella scelta tra Noto e Non-Noto, ragione e anti-ragione, all'interno della dinamica narrativa repressione/liberazione del desiderio - è rappresentata dall'incrocio davanti al quale il viaggiatore compie - in coscienza, ma non in scienza - la sua scelta:

Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle. The Brutal Tongue, Abingdon-New York, Routledge, 2006. Da notare che l'unica occorrenza di "Walpurgis Night" si ha a p. 11 (mia l'enfasi), un'eccezione importante sulla quale tornerò più avanti.

²⁴ Per la conoscenza anti-razionale (o anti-cartesiana) in questa parte del racconto si veda, a mo' di esempio: "[when the man tall and thin] drew near the horses, they began to jump and kick about, then to scream with terror" (DG 8), "I had been impressed unconsciously by the desolation of the region through which I had passed" (DG 9), "in sympathy with nature's silence, my heart **seemed** to cease to beat" (DG 10; mia l'enfasi), quest'ultimo uno dei tanti esempi portentosi di *pathetic fallacy* usati nel racconto.

²⁵ In prospettiva metacritica, userò la lettera maiuscola (Desiderio) per indicare una mia rielaborazione personale della teorizzazione freudiana.

²⁶ K. Vonnegut, *Bagombo Snuff Box*, p. 2.

I saw a little road that looked but little used [...]. It looked so *inviting* that [...] I told [Johann] I *would like* to drive down that road. He made all sorts of excuses [...]. This somewhat piqued my *curiosity* [...]. 'Well, Johann, I *want* to go down this road [...].' After giving the direction, 'Home!' I turned to go down the cross-road into the valley. (DG 4-8; mie le enfasi)

Questo crocicchio viario è qualcosa di diverso, e di molto più complicato, di una semplice intersezione di coordinate topologiche, peraltro introdotta dal verbo *to see* (isotopia semantica della visione), in un chiaro riferimento al *sensorium* della razionalità. Esso transustanzia il "narrative desire"²⁷, ma al tempo stesso lo supera, ricontestualizzandolo secondo quella libera volizione che precede e produce l'incontro con il vampiro, tropo psicoanalitico della sovradeterminazione, nonché metafora poliforme e mobile, che annovera tra le sue declinazioni anche l'incarnazione e la trasfigurazione mitopoietica del Desiderio, fatto Altro secondo un meccanismo di proiezione difensiva²⁸. Il *viator* cartesiano sceglie di abbandonare la via retta (con tutte le sfumature di significazione, inclusa quella morale, proprie di questo aggettivo) per seguire quel cammino sinuoso che, invitante, lo conduce al di là della soglia del Noto, dell'Organizzazione, della Legge, nel cuore del Fantastico.

As we drove, I saw a road that looked but a little used, and which seemed to dip through a little, winding valley. It looked so inviting that, even at the risk of offending him, I called Johann to stop - and when he had pulled up, I told him I would like to drive down that road. (DG 6-7)

Quando il Desiderio si avvera, anzi si incarna, prima nell'incontro

²⁷ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Desire and Intention in Narrative*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992. Per "i temi dello sguardo" l'ovvio rimando è T. Todorov, *Il fantastico*, p. 124 e *passim*.

²⁸ Per il concetto di rimozione come estroiezione del Desiderio (lo *othering of Desire*) sviluppo la teorizzazione dello "straniero" proposta in Julia Kristeva, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Roma, Donzelli, 2014 (riedizione ampliata).

con l'inquietante *femme-vampire* ("a beautiful woman with rounded cheeks and red lips, sleeping on a bier", DG 12, una delle numerose materializzazioni rapaci del Desiderio, capaci di travolgere l'esitante maschio stokeriano)²⁹ e successivamente con il lupo, esso è il prodromo di un'epifania disforica e abbacinante (*Spannung*), uno shock percettivo che libera dalla repressione del significato, che poi è il Desiderio inconscio, e contemporaneamente sigilla il fato del viaggiatore.

This was Walpurgis Night!

Walpurgis Night, when, according to the belief of millions of people, the devil was abroad, when the graves were opened and the dead came forth and walked. When all evil things of earth and air and water held revel. This very place the driver had specially shunned. This was the depopulated village of centuries ago. This was where the suicide lay; and this was the place where I was alone - unmanned, shivering with cold in a shroud of snow with a wild storm gathering again upon me! It took all my philosophy, all the religion I had been taught, all my courage, not to collapse in a paroxysm of fright. (DG 10-11)

UOMINI E DONNE?

Il Desiderio che guida il vampiro verso la vittima è forza speculare e contrapposta al Desiderio che guida la vittima verso il vampiro, quel "maligno, bruciante desiderio" semantizzato da Harker nell'incontro con le tre spose di Dracula³⁰. Ancora più esplicita è l'invocazione del viaggiatore, che sulla soglia dell'esitazione percettiva e conoscitiva (veicolata nel racconto sia a livello semantico, sia semiotico)³¹, invoca la liberazione dallo "I know not what", sintagma

²⁹ All'epifania sconvolgente e fortemente erotizzata del viaggiatore risponde una natura che, appropriatamente, esplose in un parossismo orgasmico: "Just then there came another blinding flash, which seemed to strike the iron stake that surmounted the tomb and to pour through the earth, bursting and crumbling the marble, as in a burst of flame. The dead woman rose for a moment of agony, while she was lapped in the flame, and her bitter scream of pain was drowned in the thundercrash" (DG 12).

³⁰ B. Stoker, *Dracula*, p. 93.

³¹ Il sistema di immagini analogico-metaforiche nel Fantastico è particolarmente

opaco e segno dell'inconoscibilità del noumeno, che rimanda da un lato ad un'impenetrabilità ermeneutica, ma dall'altro, come vedremo, anche al paradigma del Segreto.

This period of semi-lethargy seemed to remain a long time, and as it faded away I must have slept or swooned. Then came a sort of loathing, like the first stage of sea-sickness, and a wild desire to be free from something - I knew not what. (DG 13)

La gnosi liminale del Fantastico ha come conseguenza diretta la regressione del narratore, veicolata attraverso una ripetizione concettuale che riallinea o, per meglio dire, fa retrocedere, la razionalità del viaggiatore inglese al livello dell'anti-razionalità del cocchiere tedesco. Secondo una strategia di specularità, l'evocazione incipitaria dei terrori del cocchiere ("As he proceeded with his narration, he grew more and more excited. It seemed as if his imagination had got hold of him, and he ended in a perfect *paroxysm of fear*", DG 7-8; mia l'enfasi) trova ora riflesso nel disperato tentativo del viaggiatore di non lasciarsi sopraffare dall'orrore: "It took all my philosophy, all the religion I had been taught, all my courage, not to collapse in a *paroxysm of fright*" (DG 12; mia l'enfasi). È interessante notare che Stoker sceglie di interrompere l'esperienza del Fantastico "all at once" (DG 14), all'improvviso (da qui l'uso di *fright*, termine che indica un terrore subitaneo), forse addirittura prima ancora che essa si sia pienamente consumata, attraverso il salvataggio operato dal manipolo dei soldati. Essi reintegrano la Legge e riconducono il viaggiatore verso Monaco e verso la luce, in formazione ordinata: la "troop of horsemen bearing torches" si allontana senza esitazioni dal villaggio maledetto "in swift military order" (DG 14). La scena è illuminata dal sole del primo mattino, che rischiarà a stento la coltre di

te interessante e meritevole di un'analisi a sé stante. In "Dracula's Guest" si segnalano, per la loro frequenza: "a sort of", "a vague", "some kind of", "but yet", "and yet", "as though", "as if", "seemingly", "seemed", "appeared", a cui si affiancano i numerosi attraversamenti dei limiti percettivi ed esperienziali con cui si confronta il narratore: "a misty vagueness" (DG 9), the "boundaries [of the road] were not so marked" (DG 10), "I could hardly keep my eyes open" (DG 10) ed infine "[t]hrough my eyelashes I saw" (DG 13; mie le enfasi).

neve fresca, un sudario venato da profetiche striature rosso sangue, culmine del sistema isotopico BIANCO e ROSSO incentrato sui semi della morte e del sangue (“a red streak of sunlight was reflected, like a path of blood, over the waste of snow”, DG 15). I soldati irrompono sulla scena e portano la catarsi: il loro arrivo offre salvezza fisica e morale al viaggiatore, a corollario del riorientamento scienziato imposto al racconto³².

Se il sintagma “I knew not what” (con l’insistenza sul verbo *to know*, qui evidenziato dalla costruzione negativa priva del consueto ausiliare) rimanda al Non-Detto, esso può altresì riferirsi all’Indicibile, soprattutto se ricordiamo che l’invenzione del concetto di omosessualità coincide con il periodo a cavallo tra gli Anni Settanta e Ottanta del diciannovesimo secolo³³. E la stretta connessione tra l’incontro con il Fantastico e la destabilizzazione delle categorie di genere è supportata dalla presenza di *unmanned*, cardine del brano sopra riportato. Il traduttore Riccardo Reim ha scelto per questo predicato nominale *impotente*, in una resa giustamente ambigua che rimanda contemporaneamente al campo dell’azione e a quello della sessualità³⁴. In “Dracula’s Guest” *unarmed* è il cardine semantico su cui in si costruisce l’incontro con il Fantastico: sintetizza i discorsi coevi della degenerazione e della regressione, rimandando contemporaneamente ai concetti complementari di bestialità, svirilimento, ma anche degenerazione morale: “The whole thing was so sudden that, before I could realise the shock, *moral* as well as *physical*, I

³² Non posso qui non pensare ai tentativi di spiegazione e catalogazione propri dello scientismo positivista nel suo complesso e nello specifico agli studi sessuologici di Richard von Krafft-Ebing (nel 1893 uscì in inglese *Psychopathia Sexualis. With Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct: A Medico-Legal Study*), che tentano di mappare e spiegare i comportamenti sessuali più incomprensibili e apparentemente aberranti. Per un’analisi esaustiva dell’argomento in relazione a Stoker, Robert Minghal, *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History’s Nightmares*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

³³ Michael Foucault, *Storia della sessualità*. Vol. 1: *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2013.

³⁴ Bram Stoker, *L’ospite di Dracula e altri racconti*, a cura e trad. di Riccardo Reim, Roma, Newton Compton, 1993, p. 24 (pp. 15-30).

found the hailstones beating me down” (DG 12; mia l’enfasi). Un termine emblematico, *unarmed*, il cui sottotesto sarebbe risultato esplicito all’epoca, soprattutto nel caso in cui il racconto venga considerato realmente una specie di esperimento collocabile prima della pubblicazione di *Dracula*, avvenuta nel 1897. Ovvero due anni dopo il processo del secolo, in cui un personaggio ben noto a Stoker, Oscar Wilde, era stato condannato ai lavori forzati proprio per *indecentcy*³⁵.

CODA

Fred Botting sostiene che, a differenza degli autori a lui contemporanei, Edgar Allan Poe lascia volutamente aperta, e dunque irrisolta e inquietante, l’aporia tra illusione e realtà, rifiutandosi di domesticizzare e razionalizzare quella che è la sua personale visione del Gotico. Nei racconti di Poe, sostiene Botting, il mistero rimane mistero, mentre la scienza serve solo a supportare l’orrore “to the extent that nightmare and reality become entwined”³⁶. Torna in mente, pensando a Poe e, per altri versi, a Stoker, l’utile *caveat* rivolto da Umberto Eco al lettore della “opera aperta”:

[...] accettare e cercare di dominare l’ambiguità in cui siamo e in cui risolviamo le nostre definizioni del mondo, non significa imprigionare l’ambiguità in un ordine che le sia estraneo e a cui è legata quale opposizione dialettica. Si tratta di elaborare modelli di rapporti in cui l’ambiguità trovi una giustificazione e acquisti un valore positivo.³⁷

“*Dracula’s Guest*” è un racconto che sceglie di non sciogliere l’aporia, nel segno dell’ambiguità. Se volessimo pensare alla linguistica, verrebbe in mente una congiunzione disgiuntiva-inclusiva, una

³⁵ Ai mistificatori sessuali è dedicata parte di una delle più curiose opere in prosa di Stoker, *The Famous Impostors*, pubblicata nel 1910. Per una riconsiderazione della relazione tra *Dracula*, l’artista decadente e il concetto di degenerazione, soprattutto in relazione a Wilde, Maggie Kilgour, “Vampiric Arts: Bram Stoker’s Defence of Poetry”, in W. Hughes e A. Smith (a cura di), *Bram Stoker*, pp. 47-61.

³⁶ Fred Botting, *Gothic*, London-New York, Routledge, 1996, p. 120.

³⁷ Umberto Eco, “Introduzione alla I edizione”, in *Opera Aperta*, p. 3 (pp. 1-14).

coniunzione che ammette in parallelo una molteplicità di funzioni e alternative³⁸. Nella coda alla III macrosequenza - lì dove si ha una *ending* che poi non è una *closure*, o che almeno non appare così al lettore avvertito, colui che è in grado di predire la sorte degli ospiti del vampiro - il Mistero viene risolto, ma il Segreto rimane, velato (sguardo dall'esterno all'interno). La struttura del racconto porta ordine e disciplina, ove invece il progetto narrativo complessivo - la trama, per dirla con Brooks - si colloca sulla soglia instabile e liquida dell'esitazione³⁹. Più che percepire e mappare il mondo, i sensi lo problematizzano (sguardo dall'interno all'esterno). E l'impressione che si ha giunti in fondo al racconto - forse un prologo, forse epilogo alla più nota storia di Dracula - è che il vero sigillo lo ha imposto Florence Balcombe proprio con la scelta di *weird*. Prima di trasformarsi in un aggettivo nel corso del Settecento, assumendo le connotazioni che ricordavamo, *weird* era un sostantivo che indicava l'ineluttabilità del destino. Etimologicamente esso deriva dall'anglo-sassone *wyrd*, ripreso non a caso nelle shakespeariane "weird sisters" (*Macbeth* IV.i.136)⁴⁰, figure equiparabili alle Parche classiche, le messaggere della sorte o, ancor meglio, del fato che aspetta Macbeth. Sono ben pochi i lettori contemporanei

³⁸ Per opposte strategie di *closure*, maggiormente in linea con il Gotico classico, si veda, nella stessa raccolta, "The Judge's House", in cui il Male e il Passato trionfano o "The Burial of the Rats", in cui vengono invece sconfitti.

³⁹ È un tipico esempio di questa strategia di esitazione la "Nota" conclusiva a *Dracula*, romanzo costruito su una vera fortezza testuale, in ultimo effimera ed inaffidabile in quanto si *sceglie di non scegliere* quale è lo statuto reale della narrazione: "Siamo rimasti colpiti dal fatto che, in tutto l'enorme materiale conservato, non vi è nulla che possa essere considerato un documento oggettivo! [...] 'Non dovremo fornire prove, non chiederemo a nessuno di credere a noi!'" (B. Stoker, *Dracula*, p. 528-29).

⁴⁰ Seguo qui la *lectio* in William Shakespeare, *Macbeth*, traduzione e cura di Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio, 2004, p. 186. È interessante rilevare che *Macbeth* era un dramma che Stoker conosceva profondamente. Uno dei *signature pieces* di Henry Irving, fu messo in scena in diversi allestimenti al Lyceum. La produzione del 1888 fu seguita da vicino da Stoker, che proprio in quell'anno sembra avere iniziato le ricerche di archivio per *Dracula*. Catherine Wynne, *Bram Stoker, Dracula and the Victorian Gothic Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 131-160.

che, consapevoli di questa discendenza filologica, associano senza indugio l'aggettivo al sostantivo. Se da un lato la *weirdness* della storia - il significante, superficiale e fallace - lascia aperta la porta all'incertezza e all'inspiegabilità, il moto contrapposto inscritto nel *wyrd* - il significato, profondo e veridico - invece la normalizza, ne circoscrive e conchiude l'instabilità, imponendole ordine strutturale. "There was something so strange in all this, something so weird and impossible to imagine, that there grew on me a sense of my being in some way the sport of *opposite forces*", conclude il narratore, arrendendosi di fronte all'inspiegabile (DG 17; mia l'enfasi). In "Dracula's Guest" il *weird* del contenuto, insomma, e il *wyrd* della forma si attraggono e si respingono incessantemente: si affiancano, scegliendo di (non) sfiorarsi, nelle periferie del vampiro.