

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



ROBERTO CHIESI

**IL VAMPIRO SUBLIME
DA “DRACULA” A DUE “NOSFERATU”**

Fra *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1921) di Friedrich Wilhelm Murnau e *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978) di Werner Herzog, intercorrono cinquantasette anni. Cinquantasette anni sia rispetto a quando i film furono terminati e visionati per la prima volta, sia rispetto a quando vennero proiettati in pubblico (rispettivamente nel 1922 e nel 1979). È un arco temporale che racchiude eventi epocali nella storia della Germania: dalla Repubblica di Weimar all'avvento e alla caduta del regime nazista, dalla Seconda guerra mondiale e dalla Shoah all'erezione del muro di Berlino, dal miracolo economico della Germania Ovest) agli 'anni di piombo'.

Il *Nosferatu* di Murnau è unanimemente considerato un capolavoro del cinema muto degli anni Venti, mentre il *Nosferatu* di Herzog ha avuto un'accoglienza più controversa ma rimane uno dei più fortunati e quindi dei più emblematici titoli del Neuer Deutscher Film, anche perché è l'unico lungometraggio di questo periodo a confrontarsi direttamente con un film

del passato assunto a classico. Come vedremo, peraltro, le differenze fra il film del 1978 e quello del 1921 sono ben più rilevanti e profonde che non le analogie, come ha dichiarato lo stesso Herzog:

“*Nosferatu* probabilmente è il miglior film che sia stato girato in Germania [...] Io ho ripreso lo stesso tema facendone una versione completamente diversa, anche se, forse, a un’osservazione superficiale si potrebbe credere che esistano molti punti di contatto. Per quanto riguarda la tematica, certamente sì, perché trattiamo più o meno lo stesso soggetto, ma stilisticamente ritengo di no. Ad esempio, io non ho nessun rapporto con l’espressionismo, che mi è del tutto estraneo. Soprattutto all’estero, com’è naturale, si sono date delle false interpretazioni al riguardo.”¹

Entrambi i film sono ispirati al celebre romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker, che ha creato un personaggio entrato nella mitologia del genere horrorifico e da cui ha tratto origine un filone cinematografico ininterrotto da oltre cento anni. Il personaggio del conte vampiro che dalla Transilvania viaggia a Londra per diffondere il Male, ha una genesi complessa. Stoker intraprese un meticoloso lavoro di documentazione sulla cultura e il folklore dei Balcani, soffermandosi, in particolare, sul voivoda di Valacchia Vlad III Dracul (1431-1476?), famoso per la sua crudeltà, tanto che venne soprannominato Tepes ovvero l’Impalatore e originò una leggenda locale secondo cui sarebbe ritornato dal sepolcro in forma di ‘non morto’ o di vampiro. La fisionomia del personaggio è modellata su quella dell’attore teatrale britannico Henry Irving (1838-1905) mentre molti elementi derivano dalla narrativa popolare, in particolare dai racconti *The Vampyre* (1819) di John William Polidori e *Carmilla* (1872) di Sheridan Le Fanu, oltre che dal romanzo *Varney the Vampire or Feast of Blood* di James Malcolm Rymer e Thomas Preskett Prest), pubblicato fra il 1845 e il 1847.

¹Dalla parte di Kaspar. Intervista con Werner Herzog, a cura di H. G. Pflaum, in W. Herzog, *La ballata di Stroszek. Nosferatu, il principe della notte (Due racconti cinematografici)*, Milano, Ubulibri, 1982, pp. 7-8.

Quando uscì il film di Murnau, sembra che esistessero già due film ispirati al romanzo, *Drakula* prodotto in Unione Sovietica nel 1920 e l'ungherese *Drakula halàla* di Károly Lajthay nel 1921, scritto da Mihaly Kertesz (il futuro Michael Curtiz). Sono però entrambi perduti, come risulta attualmente irreperibile anche un film rumeno di cui non si conosce il titolo e che probabilmente si basava sul personaggio storico.

1. *Stoker, Murnau, Herzog*

L'idea originaria del *Nosferatu* di Murnau si deve allo sceneggiatore Henrik Galeen (1881-1949), autore e co-regista di *Der Golem* di Paul Wegener nel 1915, e al disegnatore Gustav Albin Grau (1884-1971), entrambi interessati all'esoterismo e alle scienze occulte. Con Enrico Dieckmann, Grau aveva fondato una piccola società di produzione cinematografica, Prana-Film (un termine sanscrito che significa forza o fluido vitale), che esordì proprio con l'adattamento del romanzo di Stoker. La regia venne affidata a Murnau, che all'epoca aveva trentadue anni ed era autore di una decina di regie cinematografiche, fra cui *Schloß Vogelöd* (1921) che l'aveva messo in luce come uno dei cineasti tedeschi di maggior talento del periodo. Il soggetto di *Nosferatu*, del resto, corrispondeva ad alcuni temi già presenti nel suo *Satanas* (1919), dove una forza malefica trascina l'uomo alla rovina.

Per evitare di pagare i diritti a Florence Balcombe, la vedova di Stoker, Prana-Film decise di modificare i nomi dei personaggi: Dracula divenne Orlok, Renfield divenne Knock, Jonathan Harker fu mutato in Waldemar Hutter e Mina in Ellen. Inoltre, Seward diventò il più attempato Sievers mentre Van Helsing, ribattezzato Bulwer, ebbe uno spazio molto ridimensionato nel film (nel film di Herzog, invece, i personaggi riacquistano i nomi originali). Furono cambiate anche la destinazione del

vampiro (non più Londra ma Wisborg) e la cronologia (all’Inghilterra vittoriana di fine Ottocento subentrò la Germania del 1838). Una delle particolarità del film è che, contrariamente alla maggior parte delle pellicole tedesche dell’epoca, le riprese ebbero luogo in esterni reali: le scene urbane nelle città di Rostock, Wismar e Lübeck, mentre la Transilvania venne ambientata nei monti Alti Tatra in Cecoslovacchia e la dimora del vampiro nel castello di Orava in Slovacchia. Soltanto gli interni furono ricostruiti da Grau negli studi della Jofa a Berlin-Johannistal. Anche per questo, come è stato riconosciuto, *Nosferatu* non può essere considerato un film espressionista.²

Le modifiche furono forse dettate anche da scelte artistiche e pratiche: Prana-Film non disponeva di risorse ingenti e quindi l’ambientazione locale si rendeva necessaria. Quali che fossero le ragioni effettive, le precauzioni si rivelarono inutili: quando Florence Stoker scoprì l’esistenza del film, scatenò un’azione legale che comportò la distruzione del negativo e di quasi tutte le copie esistenti.

Il romanzo è scritto in una forma diaristica ed epistolare, articolata secondo il succedersi o l’alternarsi di quattro voci principali: Jonathan Harker, il giovane impiegato di un’agenzia immobiliare londinese che viaggia in Transilvania dal nuovo cliente, il conte Dracula, intenzionato a trasferirsi a Londra; Mina Murray, sua promessa sposa; Lucy Westenra, amica di Mina e vittima di Dracula; il dottor Seward. A questi registri si aggiungono il diario di bordo della nave Demeter e le lettere di altri personaggi minori.

La narrazione si suddivide in quattro movimenti principali: l’ultima fase del viaggio di Jonathan Harker, in terra rumena, da Bistritz al castello

² Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell’espressionismo*, Prefazione di G. P. Brunetta, Traduzione di M. Schruoffenegger, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 77.

del conte Dracula; la permanenza al castello di Dracula e la scoperta della sua identità di vampiro; il viaggio di ritorno in Inghilterra contemporaneo al percorso per mare del conte, nascosto in una delle casse trasportate dalla nave Demeter; gli eventi legati alla presenza del vampiro a Londra, con l'inizio del contagio ai danni di Mina e soprattutto la vampirizzazione di Lucy, che Van Helsing e gli altri devono sopprimere; l'inseguimento del vampiro in fuga in Transilvania e la sua distruzione.

Nel film di Murnau, invece, viene introdotta la presenza invisibile di un narratore onnisciente, un anonimo autore della cronaca della peste che si abbatté su Wisborg nel 1838 (soltanto quattro didascalie riportano il suo punto di vista personale).³ Si aggiunge inoltre un prologo dove vediamo Hutter-Harker a Wisborg, con la moglie Ellen, nel breve tempo che precede la partenza per la missione di cui viene informato da Knock, il proprietario di un'agenzia immobiliare che fonde insieme due personaggi del romanzo (Peter Hawkins e Renfield, entrambi presentati come amici o seguaci del vampiro). Altre modifiche riguardano la drastica riduzione dei personaggi del dramma (viene eliminata la vicenda di Lucy Westenra contaminata da Dracula), che si concentra esclusivamente su Nosferatu, Hutter ed Ellen.

Del romanzo viene mantenuto il viaggio per mare del vampiro dalla Transilvania, nonostante l'incongruenza geografica (il percorso marittimo era giustificato dalla Romania al Regno Unito ma non lo è altrettanto fino in Germania). Ma evidentemente l'ambientazione marittima offriva significative suggestioni visive e la presenza del mare e della nave contaminata ha anche una valenza simbolica e premonitrice.⁴

³ Si veda P. G. Tone, *Nosferatu il vampiro di Friedrich Wilhelm Murnau*, Roma, Bonanno, 2013, pp. 40-43.

⁴ Le stesse considerazioni valgono per il film di Herzog. Si veda E. Carrère, *Werner Herzog*, Paris, Edilio, 1982, p. 52.



Nosferatu sulla nave (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Murnau e Galeen eliminano completamente l'elemento del contagio vampiresco, che ha una funzione importante nel romanzo e diventerà poi una peculiarità irrinunciabile del genere. Questa scelta deriva forse dall'intenzione di accentuare l'eccezionalità del vampiro che porta morte e distruzione ma non si moltiplica, perché rimane un essere *unico*. In questo senso si potrebbe anche intendere la scelta di eliminare l'apparizione delle tre donne vampire che si nascondono nel castello di Dracula: nel film di Murnau (e anche in quello di Herzog) il vampiro vive in assoluta solitudine in vasti ambienti fatiscanti e deserti. Un altro cambiamento importante sul piano narrativo riguarda il finale: il film, infatti, non si conclude con un ulteriore viaggio in Transilvania, sostituito a Wisborg dal sacrificio catartico di Ellen che si immola concedendosi al vampiro pur di salvare Hutter, la città e l'umanità dal Male. È un'idea che probabilmente trova la sua origine in *Der fliegende Holländer* (1842) di Richard Wagner.

Una differenza sostanziale fra i due film e il romanzo concerne la fisionomia dell'aristocratico vampiro. Stoker la descrive con queste parole:

“His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.

Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could but notice that they were rather coarse – broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point.”⁵

Come si è detto, Stoker si era ispirato al volto dell'attore Henry Irving (per il quale aveva lavorato come segretario) ma alcuni connotati (come i folti baffi e le labbra), sembrano desunti dalla fisionomia dell'autentico Vlad III Dracul. È curioso il dettaglio delle mani rozze, larghe e tozze che da lontano appaiono diverse – forse un'allusione al potere di metamorfosi del vampiro – mentre i peli al centro delle palme alludono forse alla componente ferina e animalesca della sua identità. Va ricordato che al momento dell'arrivo di Harker al castello di Dracula, questi appare come un uomo in età avanzata.

Quasi tutti questi connotati scompaiono nel conte Orlok di Murnau (come nel *Dracula* di Herzog): il vampiro, interpretato dall'attore di teatro e cinema Max Schreck (1879-1936), diventa una creatura senza età, ibrida fra il pipistrello (le orecchie prominenti e appuntite) e il topo (la forma del volto e gli aguzzi incisivi da ratto, come specifica la sceneggiatura),⁶ accentuando una connotazione diabolica. I peli che crescono folti sulle

⁵ B. Stoker, *Dracula*, With an Introduction and Notes by A. N. Wilson, Oxford – New York, Oxford University Press, 1983, pp. 17-18.

⁶ Si veda *La sceneggiatura originale di "Nosferatu" nella versione rivista da Murnau*, in L. H. Eisner, *Murnau. Vita e opere di un genio del cinema tedesco*, trad. italiana di R. Menin, Padova, Alet Edizioni, 2010, p. 233.

sopracciglia (e intorno alle orecchie), così come le unghie appuntite, sono gli unici tratti superstiti del personaggio di Stoker e sono stati adottati probabilmente per sottolineare l'aspetto laido e rapace. Non è estranea a questa fisionomia, inoltre, quella della sinistra figura creata da Hugo Steiner-Prag per le illustrazioni del romanzo *Der Golem* di Gustav Meyrink (1915).⁷



Il volto di Nosferatu (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Analoga trasformazione in chiave demoniaca (ma meno animalesca) troviamo nel film di Herzog, dove l'artista giapponese Reiko Kruk modifica il volto di Klaus Kinski rendendolo completamente glabro, privo di sopracciglia e di peli intorno alle orecchie.

⁷ Si veda L. Berriatúa, *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafisico*, Valladolid, Divisa Red S.A.U., 2009, p. 206.



Il volto di Nosferatu (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Se nel film di Murnau, come nel romanzo di Stoker, la presenza di Orlok è circoscritta a poche sequenze con l'effetto di rendere più impressionanti le sue apparizioni, Herzog rende omaggio esplicito al suo predecessore citando proprio una famosa inquadratura dove campeggia la figura del vampiro: Dracula sale sul ponte della nave il cui equipaggio è stato sterminato, la sua figura viene filmata dal basso in alto come immagine del male trionfante e con un'angolazione obliqua che ne accentua la minacciosità.⁸ L'inquadratura è famosa, vera e propria icona del *Nosferatu* di Murnau, lo sguardo avido, il sorriso malefico, gli artigli sguainati nel vuoto circostante.

⁸ Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, cit., p. 78 e anche J. Domarchi, *Murnau*, in "Anthologie du Cinéma", 7, 1965, p. 352.



Nosferatu sulla nave (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Nel film di Herzog questa maschera è contratta in una più cupa gravità, ma non mancano anche in questo caso fitti riferimenti iconografici: se nel film del 1921 sono riconoscibili Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich, Moritz Von Schwind, Arnold Böcklin, Alfred Kubin e Felicien Rops; in quello del 1978 Herzog e il suo fotografo Jörg Schmidt-Reitwein citano Hans Baldung Grien, Matthias Grünewald, Albrecht Dürer e lo stesso Friedrich,⁹ mentre Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel sono ben presenti nelle sequenze che mostrano il dilagare della peste in città.¹⁰

Anche Herzog ha girato gli esterni in ambienti reali (nell'ex-Cecoslovacchia, in Moravia presso il castello di Pernstein e sulla catena degli Alti Tatra, mentre la città di Wisborg è stata ricostruita in quella olandese di Delft). Echi del romanticismo ricorrono nel cinema dell'autore

⁹ Si veda W. Herzog, *“La verità non dovrà mai essere catturata”*, in *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, a cura di G. Paganelli, Milano, Il Castoro, 2008, p. 55.

¹⁰ *Werner Herzog parle de “Nosferatu”*, a cura di S. Mizrahi, in *“l’Avant-Scène Cinéma”*, 228, 15 mai 1979, p. 31.

di *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) come deliberata rivendicazione di una tradizione estetica e culturale che viene ripercorsa in *Nosferatu* per esaltarla come epoca ideale e irripetibile.

2. *Da un vampiro all'altro*

Le sequenze iniziali del film di Murnau mostrano la normalità di una coppia di giovani sposi (nel romanzo Harker e Mina sono ancora fidanzati) nella Germania del 1838: gli ambienti, in stile Biedermeier, identificano l'abitazione e l'ufficio immobiliare dove Hutter è impiegato, con una serenità domestica non ancora allietata dalla nascita di un figlio. Murnau, seguendo la sceneggiatura di Galeen, insinua in questa cornice di normalità alcuni segnali inquietanti e minacciosi che si addensano nella figura di Knock, il proprietario dell'agenzia per cui lavora Hutter. Egli si muove in un locale stranamente fatiscente, è caratterizzato da una maschera perfida e ghignante che presenta analogie non casuali con quella del suo 'padrone' Orlok: la calvizie, le sopracciglia folte, le orecchie anomale, gli abiti neri, l'età indefinibile (sembra un vecchio, ma l'agilità dei movimenti pare smentirlo). La professione del personaggio corrisponde a quella di Peter Hawkins, ma l'identità malvagia e folle è quella del Renfield di Stoker, con la differenza sostanziale che quest'ultimo, colpito dalla bontà di Mina, si ribella a Dracula che lo sopprime ferocemente. Murnau e Galeen hanno probabilmente ritenuto inverosimile la conversione di Renfield e hanno deciso di eliminarla: Knock rimane fedele al Male, i suoi ghigni scandiscono l'avvicinarsi del vampiro a Wisborg e il suo iniziale trionfo, mentre spetta soltanto a Renfield piangerne la sconfitta finale.¹¹

¹¹ Si veda G. Cremonini, *Dracula*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 87-88.



L'angoscia di Ellen (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Il clima minaccioso è poi rafforzato dall'angoscia crescente di Ellen, che supplica Hutter di non partire, presagendo l'orrore che lo attende: a Ellen, Murnau e Galeen assegnano il sonnambulismo di Lucy nel romanzo. Altro elemento sinistro è l'occulta lettera di Orlok che si intravede per pochi secondi fra le mani di Knock, dove dove appaiono simboli e segni cifrati di natura esoterica.¹² Con questa soluzione, aggiunta alla sceneggiatura da Murnau (probabilmente con l'apporto decisivo dello scenografo Grau, dedito a pratiche esoteriche), si allude alla demoniaca alterità del mondo del nobile vampiro (e di Knock) rispetto alla normalità di Hutter. È un mondo dove vigono non solo altri culti e altre leggi, ma anche un altro linguaggio che non ha nulla in comune con il nostro.¹³ Nel romanzo, invece, Stoker inserisce nel diario di Harker il testo di una breve lettera di Dracula banalmente convenzionale: lettera poco credibile perché

¹² Si veda S. Exertier, *La lettre oubliée de Nosferatu*, in "Positif", 228, mars 1980, pp. 47-51.

¹³ Si veda M. Bouvier – J.-L. Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard, 1981, p. 22.

troppo fedelmente mimetica delle convenzioni piccolo-borghesi, pur tenendo conto della volontà di dissimulazione del vampiro (e ugualmente stonate risultano le azioni prosaiche di Dracula, sorpreso da Harker a rifare il letto e apparecchiare la tavola).

Nel film di Herzog, l'atmosfera inquietante viene ulteriormente accentuata dalle immagini iniziali, con un inserto extradiegetico che mostra dei cadaveri imbalsamati in funzione puramente evocativa (si tratta in realtà di defunti conservati a Guanajuato, in Messico).¹⁴ Nel film queste mummie sono presentate come una visione attribuita a Lucy e alludono alla condizione di non-morto del vampiro. Forse non è un caso che Herzog inserisca subito dopo l'immagine al *ralenti* di un pipistrello in volo, animale che non compare mai nel film di Murnau ma che è il simbolo per eccellenza del vampiro e che appariva già in *Dracula* (1931) di Tod Browning. Questo volo nella notte, collocato in apertura e ripetuto in seguito, sembra collegarsi alla cavalcata di Harker nel finale, come una sorta di nuovo Nosferatu con il mantello al vento e il commento musicale dal *Sanctus* dalla *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile* di Charles Gounod: immagine di una condizione maledetta ma anche di una libertà sovrumana che sfida i limiti della morale e delle leggi.

Nel film di Murnau un grande rilievo espressivo è dato dal paesaggio tenebroso e selvaggio che circonda il castello, con un'invenzione visiva giustamente esaltata dalla critica.¹⁵ In particolare il montaggio della sequenza in negativo, che segna l'ingresso in un'altra dimensione dove le leggi umane non hanno più senso e tutto appare rovesciato (con la celebre didascalia “Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte”), mette davvero in scena il mondo del Male che

¹⁴ Si veda W. Herzog, “*La verità non dovrà mai essere catturata*”, cit., p. 44.

¹⁵ Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, cit., p. 76.

contaminerà Wisborg e la Germania intera. Qualcosa di simile, con il rapido passaggio dalla natura idillica a un paesaggio cupo e minaccioso, avviene anche nel film di Herzog,¹⁶ che accentua poi progressivamente gli elementi apocalittici come quando la città di Wisborg viene invasa dai topi e gli abitanti sono decimati dalla peste. In quest'ottica Herzog inserisce anche sequenze nuove rispetto al film di Murnau, come quella dove vediamo alcuni cittadini banchettare allegramente in mezzo ai topi perché sono tutti appestati e ormai indifferenti al domani.

Se in Murnau il Male si identifica con il vampiro, in Herzog rappresenta anche, paradossalmente, il Bene perché provoca la distruzione di un mondo artificioso, falso e claustrofobico, rappresentato con sottile sarcasmo. Al diverso significato di cui è investito Nosferatu nel film del 1978, corrispondono del resto alcune diverse sfumature nel comportamento e nell'attitudine di Lucy, che appare più ambigua rispetto alla Ellen di Murnau. Si avverte in lei una forma di voluttà nel concedersi al vampiro e nel trattenerlo, offrendogli il suo corpo fino all'alba, come se ne derivasse piacere; e ciò contraddice la sua intraprendenza iniziale contro Nosferatu, quando cosparge di ostie la bara per impedirgli di entrarvi (come faceva Van Helsing nel romanzo), e anche il suo sorriso appagato prima di morire, quando crede di aver fermato il contagio del vampirismo.

La personalità di Dracula nel romanzo è quella di un simulatore che via via lascia affiorare la propria natura demoniaca, confessando anche una fosca malinconia:

“I am no longer young. And my heart, through weary years of mourning over the dead, is not attuned to mirth. Moreover, the walls of my castle are broken; the shadows are many, and the wind breathes cold through the broken battlements and

¹⁶ Si veda F. Grosoli – E. Reiter, *Werner Herzog*, Milano, Il castoro cinema, 2016, p. 96.

casements, I love the shade asnd the shadow, and would be alone with my thoughts when I may.'

Somehow his words and his looks did not seem to accord, or else it was that his cast of face made his smile look malignant and saturnine."¹⁷

Non a caso, quando Dracula si lascia sfuggire una frase enigmatica ("Yes, I too can love")¹⁸ aprendo uno squarcio misterioso (e non chiarito da Stoker) sul suo passato, introduce una contraddizione fra la perfidia del vampiro e questa cupa oscurità dell'aristocratico. È una sfumatura che scompare nel conte Orlok, sostituita però da un analogo connotato misterioso: la 'follia' del suo desiderio per Ellen, che lo condurrà all'autodistruzione. Proprio questo aspetto è sviluppato in particolare da Herzog, che raffigura il vampiro in modo ben differente da Murnau:

"Nell'opera di Murnau la creatura spaventa perché non ha un'anima e somiglia a un insetto. Il vampiro di Kinski, invece, sprigiona una vera e propria angoscia esistenziale. Ho tentato di 'umanizzarlo'. Volevo dotarlo di sofferenza umana e solitudine, di un vero desiderio d'amore e, soprattutto, della capacità essenziale degli esseri umani: la mortalità."¹⁹

Nel film di Herzog Dracula è una figura tormentata e disperata, che confessa a Harker (e nel primo incontro con Lucy) il peso della propria condizione, con un monologo più ampio di quello presente nel romanzo. A differenziare Dracula da Orlok è proprio una sottile consapevolezza della morte: se il vampiro del 1922 scompare perché cade in un inganno, quello del 1978 sembra anelare alla morte come ad una liberazione dal suo destino maledetto. Dracula è dunque vicino agli altri personaggi tragici di Herzog, Kaspar Hauser e Stroszek, con i quali condivide l'esclusione, l'alterità, la

¹⁷ B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 24.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 39.

¹⁹ W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo: conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, edizione italiana a cura di F. Cattaneo, Roma, Minimum Fax, pp. 184-185.

diversità e la marginalità rispetto alla norma. Non a caso anche gli zingari, altri reietti come i vampiri, appaiono nel film in una luce positiva, come detentori di una saggezza superiore a quella dei contadini e soprattutto dei cittadini di Wisborg, mentre nel romanzo Stoker li rappresentava come servi del vampiro e infidi traditori.

Un'altra serie di variazioni fra i due film riguarda il comportamento del vampiro durante la permanenza di Harker al castello. Nel romanzo questi si taglia mentre si rade allo specchio, sopraggiunge Dracula e alla vista del sangue si avventa sulla gola del giovane ma è fermato dal rosario col crocifisso che Harker tiene al collo. Nel film di Murnau, Hutter si ferisce tagliando il pane e il vampiro gli afferra la mano succhiando la ferita con voracità: la bramosia di Orlok ha certo una valenza erotica e del resto una componente omoerotica è anche presente nelle pagine di Stoker ("This man belongs to me!",²⁰ dichiara Dracula scacciando le donne-vampiro). Nel film il vampiro si introduce nella camera da letto dell'ospite ma quando sta per azzannarlo l'urlo di Ellen lontana, sveglia di soprassalto dopo un attacco di sonnambulismo, ha il potere di fermare il mostro, che si allontana dalla sua vittima rinunciando a vampirizzarlo.

Nel film di Herzog troviamo una sequenza apparentemente analoga ma semanticamente diversa: anche qui Lucy ha un attacco di sonnambulismo mentre Dracula penetra nella camera di Harker terrorizzato, ma il grido col nome dell'amato risuona nel castello quando il vampiro ha già iniziato a succhiare il sangue. Egli si ferma per qualche istante, i suoi occhi si dilatano ma non abbandona la preda e non esce dalla stanza: l'amore della donna si irradia di nuovo a distanza ma non interferisce più con l'azione del principe della notte. Affiora già qui un

²⁰ Cfr. B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 39.

senso di scacco, quasi un preludio dell’inutile sacrificio di Lucy, che si immolerà senza però salvare Harker e il mondo.



Il grido di Lucy (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Da questo punto di vista, Herzog reintroduce il motivo del contagio vampiresco (a differenza di Murnau), ma alla componente omoerotica sostituisce la figura della filiazione poiché Harker diventa alla fine un vampiro come Dracula (il motivo del *Doppelgänger*, peraltro, è presente anche nel romanzo di Stoker sia pure in modi confusi e contraddittori).²¹ Se dunque nel romanzo il viaggio di Harker in Transilvania ha un carattere iniziatico, che nel film di Murnau si carica di un senso ferale (l’incontro con il vampiro determinerà la morte di Ellen), nel film di Herzog l’iniziazione assume un senso diverso: Harker perde la sua identità di uomo normale e, grazie a Dracula, si sottopone a una metamorfosi radicale.

Anche il finale dei due film è molto diverso. Quello di Murnau è concepito con una rigorosa specularità che manca al romanzo di Stoker,

²¹ Si veda S. S. Praver, *Nosferatu – Phantom Der Nacht*, London, British Film Institute, 2004, p. 7.

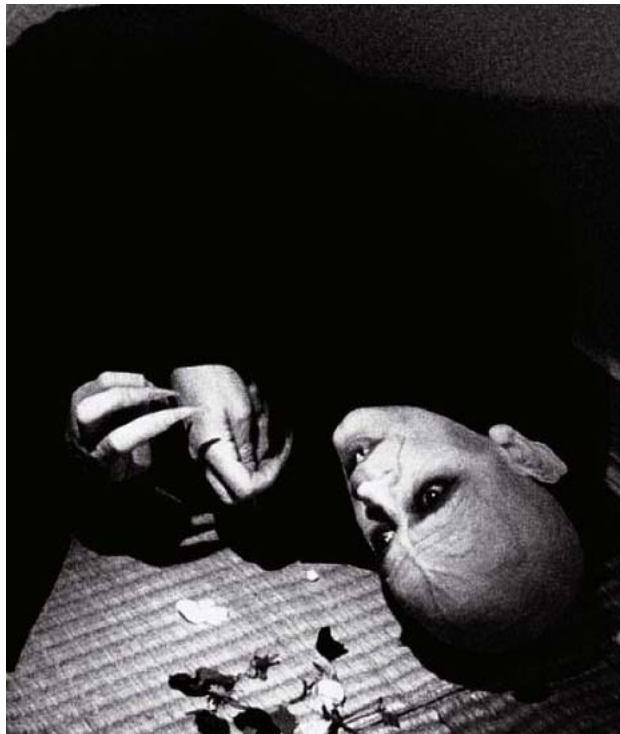
poiché Harker è incapace di fermare il vampiro (non riesce neppure a inchiodarlo nella bara dove lo trova coricato), ma Ellen immolandosi al mostro lo trattiene fino al fatale sorgere del sole.



Nosferatu si dissolve (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Lo spirito di sacrificio della donna, nella sua tragica degradazione fisica e morale, non è privo di una componente masochista. Da parte sua Orlok, mentre in una bellissima sequenza guarda affascinato Ellen dalla finestra di una casa posta di fronte alla sua, manifesta un vago barlume di umanità. E quando rimane nella camera fino all'alba, la sua immagine appare nello specchio violando una 'regola' della leggenda (i vampiri non riflettono la propria immagine) ed egli svanisce in modo sovranaturale, dissolvendosi alla vista. L'ultima inquadratura mostra un castello diroccato (in realtà differente da quello dove Orlok ha ospitato Hutter)²² e l'immagine, non prevista dalla sceneggiatura, allude alla distruzione del vampiro con la sconfitta definitiva del Male.

²² Si tratta delle rovine del maniero di Trenciansky nella Slovacchia occidentale.



La morte di Nosferatu (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Il finale di Herzog introduce delle modifiche molto significative: il vampiro si contorce di dolore all'apparizione del sole e muore fra gli spasimi, ma il suo corpo non si dissolve, come per escludere ogni elemento sovranaturale. Sarà Van Helsing a sopprimerlo con il tradizionale paletto appuntito, in un atto che vuole essere anche un risarcimento nei confronti di Lucy alla quale il medico non aveva creduto. Harker, ormai contagiato, tenta di opporsi ma è bloccato dalle ostie consacrate che Lucy ha disseminato intorno alla sua poltrona. Ma il nuovo vampiro non può essere arrestato da un ufficiale giudiziario poiché tutti i poliziotti sono morti, e Harker torna dunque libero scavalcando il mucchietto di ostie sbriciolate: la sequenza, costruita come un'ironica *gag* e memore di *The Fearless Vampire Killers* di Roman Polanski con il suo protagonista ugualmente vampirizzato, culmina nel ghigno di trionfo con cui Harker annuncia, con la voce di Dracula, che avrà molte cose da fare. Il sarcasmo investe anche il sacrificio di Lucy, che si spegne con un sorriso sulle labbra illusa di avere

sconfitto il Male. Del resto, il libro dei vampiri consultato da Harker e da Lucy recava scritto inequivocabilmente che la maledizione sarebbe durata fino alla fine dei tempi. Herzog rovescia così la morale di Stoker e conduce alle estreme conseguenze l'ambiguità di Murnau, suggerendo che la dimensione irrazionale incarnata dal vampiro possiede valenze 'nobili' completamente assenti nel conformismo piccolo-borghese delle autorità e dei cittadini di Wisborg: quella normalità da cui sarebbe germinato il nazismo. La cavalcata finale, in un paesaggio sublime accompagnato dalla musica sacra, sigla questo film fantasmatico che rende omaggio a un classico del cinema muto e insieme evoca l'immaginario del grande romanticismo tedesco, individuando nel cinema di Murnau e in generale della Repubblica di Weimar un modello a cui riferirsi.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*