

David Del Principe

(M)eating *Dracula*¹

Cibo e morte nel romanzo di Bram Stoker

Gli umani sono le uniche vittime del vampiro in *Dracula*, il romanzo di Bram Stoker, oppure anche altre creature sono state “morse”, dissanguate e condannate alla maledizione della non-vita? L’ambito allegorico del vampirismo è circoscritto agli umani o si estende fino a includere soggetti non umani?

Per rispondere a queste domande, indagherò il vampirismo in *Dracula* da una prospettiva non antropocentrica e, facendo ricorso a un approccio ecogotico, analizzerò come la relazione tra consumo di carne e sangue di origine umana e non umana rifletta l’evoluzione del significato di specie, nazione e genere nella società industriale del XIX secolo². La mia tesi è che *Dracula*, a differenza dei precedenti approcci critici che vertevano sul bere sangue e su un vampirismo disumano o soprannaturale, meriti una riflessione soprattutto per quanto riguarda il ruolo che il consumo di carne assume nello sviluppo di una forma alternativa di vampirismo. Sostengo pertanto che una condizione di “in-umanità”, prodotta dall’insediamento nel corpo umano del corpo non umano che si realizza quando si mangia carne – definibile anche con l’espressione “la bestia (divorata) interiore” – costituisca un simbolismo articolato su più livelli paragonabile a quello dei non-morti, nonché a una forma di vampirismo non umano. Per quanto si privilegi il piatto rispetto al collo come luogo precipuo del consumo, *Dracula* non

1 Abbiamo deciso di lasciare il titolo in inglese per rendere evidente la polisemia dello stesso, intraducibile in italiano; nel titolo, infatti, si intrecciano i termini “*meat*” (carne macellata), “*eating*” (mangiare) e, per somiglianza di pronuncia, *meeting* (incontrare). Si segnala inoltre l’uso dei termini “*meat*” (carne macellata, morta) e “*flesh*” (carne vivente) che in italiano si traducono entrambi con “carne” (cfr. al proposito D. Del Principe, «Vampiri e vegani. Linguaggio, ecopedagogia e prassi», in «Liberazioni», n. 21, estate 2015, pp. 38-57, in particolare p. 38, nota 2). Laddove necessario si sono aggiunti aggettivi per indicare quale dei due termini è stato utilizzato nell’originale. Questo saggio è stato originariamente pubblicato in «Gothic Studies», vol. 16, n. 1, 2014, pp. 24-38. Ringraziamo l’autore e l’editore per il permesso di riprodurlo in italiano [N.d.T.]

2 Il mio approccio ecogotico fonde ecofemminismo, vegetarianismo e *Monster Theory* al fine di analizzare la costruzione della mostruosità e delle specie nella letteratura gotica del XIX secolo. Il termine “non umano” viene talvolta impiegato in luogo di quello di “animale” per rimarcare il contrasto con i termini disumano, umano e inumano.

viene letto, se non di rado, come un romanzo sull'alimentazione³. Se da un lato i critici, soprattutto nel campo della letteratura gotica di età imperiale, hanno rimarcato il nesso tra vampirismo e cannibalismo, dall'altro è stata dedicata scarsa attenzione al carnivorismo, sostanzialmente perché continua a rappresentare un argomento tabù per la società carnivora occidentale. In *Dracula*, tuttavia, gli animali morti, così come le rispettive controparti non-morte, vengono reificati, dissanguati e relegati a un'esistenza marginale, analogia questa che porta alla luce questioni scottanti per l'identità di specie. In che modo, ad esempio, le differenze tra carnivorismo e cannibalismo allegorizzano i corpi non umani e disumani come luoghi speculari di morte e orrore, luoghi che condividono la stessa incapacità di tenere a bada i propri demoni? E in che modo un approccio non antropocentrico alla questione dei non-morti consente di comprendere meglio il ruolo del mostruoso nel romanzo in esame? Per avviare la discussione, contestualizzerò il ruolo del consumo, nello specifico quello di carne, nella vita di Bram Stoker e nella costituzione delle allegorie del mostruoso nella letteratura gotica. Mi concentrerò poi sulle allegorie del vampirismo in chiave imperialista e alimentare, allegorie che emergono nei capitoli introduttivi, spesso poco analizzati, e che invece trovo indispensabili per comprendere l'estrinsecarsi all'interno del castello di tensioni carnivore e cannibaliche.

L'Ottocento, al pari della nostra epoca, è stato un secolo attraversato da forti tensioni sociali, nel quale le trasformazioni industriali e il progresso scientifico hanno ridisegnato il quadro delle relazioni tra umani e animali e le inquietudini di specie hanno raggiunto proporzioni storiche. La letteratura gotica (e *Dracula* in particolare) mostra interesse per questi argomenti, interesse esplicitato dall'analisi del rapporto tra umano e animale che viene compiuta ricorrendo a manifestazioni ibride dell'identità di specie, come è il caso del Conte non/dis-umano⁴. In una società in via di industrializzazione il cambiamento di paradigma dei mezzi di produzione agricoli – il passaggio dalla coltivazione al pascolo e alla macellazione meccanizzata – ha portato alla mercificazione degli animali e all'istituzionalizzazione del consumo di carne, due aspetti che hanno radicalmente alterato il rapporto tra le specie. Questa trasformazione, oltre ad aver aumentato sensibilmente la

3 Dennis Foster nota che alla sola colazione «si fa riferimento ventotto volte nel libro». Cfr. D. Foster, «A Psychoanalytic Perspective», in John Paul Riquelme (a cura di), *Bram Stoker, Dracula: Case Studies in Contemporary Criticism*, St Martin's, Boston 2002, pp. 486-7.

4 Nella società contemporanea, le preoccupazioni d'ordine etico e ambientale che attengono al trattamento degli animali destinati all'alimentazione hanno scatenato un acceso dibattito su alcune pratiche alimentari controverse, come l'uccisione e la macellazione a domicilio, il veganesimo e la carne in provetta o in vitro.

disponibilità e il consumo di carne⁵, ha anche indotto la società antropocentrica a giustificare razionalmente la realtà della macellazione degli animali e a negare le somiglianze tra specie con l'instaurazione di «un confine netto tra lo stato di vita e lo stato di morte», distinzione clamorosamente smontata dal non-morto di Stoker⁶. La macellazione degli animali, un tempo spettacolo abituale nelle botteghe dei macellai e nei mercati delle città, viene ora relegata in un sito più lontano e delocalizzato, riconfigurando la morte degli animali da un sito umano a uno meccanizzato, ossia il mattatoio⁷. Isolare entro i confini del mattatoio la cruda realtà che si nasconde dietro la produzione di cibo di origine animale restò tuttavia un'impresa ardua. Nella vita quotidiana molteplici indizi continuavano a rimandare al massacro degli animali, ad esempio i miasmi (effluvi nocivi) che infestavano gli umani data la «diffusione a macchia di leopardo dei banchi di macellai per le strade e i vicoli malfamati»⁸; indizi che diventarono perfino un «passatempo per i bambini»⁹. Il divario tra le specie culminò nella moderna invenzione dei “prodotti animali”, ossia di animali da allevamento nati per morire; un'immagine abietta che, come i segreti del mattatoio, iniziò a reclamare una chiave allegorica nella letteratura gotica, affiorando in romanzi come *Frankenstein* di Mary Shelley sotto le sembianze di mostri che minacciano ritorzioni per la reificazione subita e per l'infelice destino che li attende. Nelle opere di Stoker compaiono di continuo animali “mostrizzati” o mostri zoomorfizzati, come ne *La tana del verme bianco*, in cui il mattatoio

5 In merito all'evoluzione delle abitudini alimentari in Europa durante la rivoluzione industriale, Montanari osserva che «i cereali, per la prima volta dopo tanti secoli, videro ridimensionato il loro ruolo alimentare, mentre gli altri consumi cominciavano lentamente a crescere: in primo luogo quelli carnei» (Massimo Montanari, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 190-191). Richard Perren spiega che «il consumo di carne pro capite in Gran Bretagna passò da circa 36 kg a testa negli anni '40 dell'Ottocento a circa 60 kg a testa agli inizi del XX secolo», cit. in Chris Otter, «Civilizing Slaughter, 1850-1910», in Paula Young Lee (a cura di), *Meat, Modernity, and the Rise of the Slaughterhouse*, University of New Hampshire Press, Durham 2008, p. 89.

6 Si tratta di una caratteristica peculiare dei mattatoi moderni, come osserva P. Young Lee, «Siting the Slaughterhouse: From Shed to Factory», in P. Young Lee (a cura di), *Meat, Modernity, and the Rise of the Slaughterhouse*, cit., p. 51.

7 Nell'Ottocento inglese i metodi impiegati per l'uccisione degli animali subirono un profondo cambiamento dovuto allo «sviluppo di un nuovo sistema di macellazione: il mattatoio pubblico che affiancò e in parte sostituì il complesso di mattatoi privati del passato» (C. Otter, «Civilizing Slaughter», cit., p. 90). A causa di tale trasformazione il contatto dei consumatori urbanizzati con la macellazione degli animali venne ridotto: «Fino a metà del XIX secolo, gli animali da macello continuarono ad essere condotti vivi dai luoghi di allevamento ai centri di consumo [...]. Dopo il 1850 si cominciarono a trasportare carcasse ben conservate, pronte per la vendita [...]: il mattatoio di Londra poteva dirsi trasferito ad Aberdeen, distante dalla capitale più di 800 km» (M. Montanari, *La fame e l'abbondanza*, cit., p. 193).

8 P. Young Lee, «Siting the Slaughterhouse», cit., p. 51.

9 Alfred Darbyshire, cit. in C. Otter, «Civilizing Slaughter», cit., p. 91.

e la sofferenza dei non umani si trasformano in un espediente retorico per veicolare l'orrore suscitato dalla tana del verme: «Lo paragonò all'insieme delle sue peggiori esperienze: i rifiuti degli ospedali di guerra, dei mattatoi, delle sale anatomiche»¹⁰.

Pur offrendo una piattaforma utile ad articolare la soggettività non umana, la letteratura gotica mette comunque in scena gli animali sotto una luce ambigua, come rimostr(i)anze, ossia come presenze mostruose le cui manifestazioni di rimprovero, o di «angosciato lamento» come vengono definiti nel seguente passaggio di *Dracula*, possono anche essere ignorate dagli umani, ma rappresentano in ogni caso una forma di resistenza al processo di demonizzazione¹¹:

Poi un cane si è messo ad abbaiare da qualche parte in un cascinale lontano dalla strada: un lungo guaito lamentoso, come di paura. Il richiamo è stato raccolto da un altro cane, poi da un altro e un altro ancora, fino a che, portato dal vento che ora spirava leggermente sul Passo, non ha avuto inizio un ululare selvaggio, che sembrava provenire da tutta quella zona, per quanto l'immaginazione potesse coglierlo nell'angoscia della notte. Fin dal primo ululato i cavalli hanno cominciato a impennarsi e a indietreggiare, ma il cocchiere gli ha parlato con tono suadente, e loro si sono calmati, pur continuando a rabbrivire e a sudare come dopo una fuga da un improvviso spavento. Poi, a grande distanza, dai monti che ci circondavano, si levò un ululare più forte e più aspro, quello dei lupi, che impressionò allo stesso modo me e i cavalli¹².

Il Conte, un ibrido tra umano, animale e vampiro, incarna la demonizzazione degli animali esemplificata dalla letteratura gotica, dal momento che, per la sua «natura autentica, che mescola atavismo [...] [e] una stretta parentela coi primordi della creazione», entra in scena come volto autentico

10 Bram Stoker, *La tana del verme bianco*, trad. it. di F. Basso e S. Giusti, Mondadori, Milano 1995, p. 60. Per conferire maggior forza alle immagini di morte degli animali in *Dracula* (trad. it. di L. Lunari, Feltrinelli, Milano 2015, p. 518), Stoker definisce l'uccisione dei vampiri come un «lavoro da macellaio», una metafora che unisce il cimitero, il mattatoio e il piatto come luoghi intercambiabili di morte, e la mette in relazione con la morte umana. Cfr. anche il «malefico pozzo», ne *La Tana del verme bianco* (cit., p. 61) e l'agghiacciante ossario de *La dama del sudario* (trad. it. di G. Ruggero, Editori Riuniti, Roma 1996).

11 Gli animali rappresentano una minaccia per il dominio dell'uomo da molteplici punti di vista. Pertanto, come sostiene Benjamin Aphthorp Gould Fuller, in genere «[li] cacciamo fuori di casa e ci tappiamo le orecchie per non sentirli grattare alla porta». Cit. in Marian Scholtmeijer, «The Animal at the Door: Modern Works of Horror and the Natural Animal», in Nicholas Ruddick (a cura di), *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, Greenwood Press, Westport 1992, p. 189.

12 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 60.

del non umano reificato e come arbitro dell'identità di specie¹³:

È una bestia, ma più che una bestia [...]; lui può, senza limiti, manifestarsi quando e come vuole, e in qualsiasi forma sia in lui [...]. Può trasformarsi in lupo, come noi vediamo dall'arrivo di sua nave a Whitby, quando lui sbrana quel cane; può prendere forma di pipistrello [...]. Può arrivare in una grande foschia [...]. Viene con raggi di luna in forma di pulviscolo [...]. Può a volte svanire in niente e ritornare irriconoscibile¹⁴.

Come ci rammenta Van Helsing, il Conte è un vampiro transpecie dotato di facoltà magiche di trasmutazione, la cui capacità di assumere forme animali permette di interpretare l'allegoria del vampirismo presente nel romanzo da una prospettiva zoocentrica. In questo modo ne estende la portata e amplia la sfera d'influenza del Conte ad altri animali, ad esempio il cane, camuffamento che sceglie per sbarcare dalla Demeter e per «abbaiare tutta la notte sotto la finestra [di Harker]»¹⁵ a Klausenburgh¹⁶. In questo episodio il Conte rappresenta il corpo dell'animale reintegrato, che presidia i confini tra le specie e che contesta ad Harker il consumo di carne; o, in altri termini, come la proiezione del pasto sminuzzato e consumato da Harker che torna in vita, per turbarne il sonno con “sogni queer”, con le sembianze di un cane, tutto occhi, zanne aguzze e ululati di vendetta, presagio della sorte che Harker subirà al castello¹⁷. In questi due episodi meno tradizionali di vampirismo e nelle scene al castello, il Conte dà voce agli animali ridotti al silenzio: presiede o organizza i pasti nel luogo in cui vengono consumati, osserva con voyeurismo rapace gli *umani* e sgretola, con il suo sguardo non umano, le differenze tra le specie e il sistema di dominio che il carnivorismo intende imporre.

Il tema del consumo in *Dracula* può essere ricollegato al ruolo che la denutrizione e un'alimentazione a base di carne hanno svolto nella vita di

13 Leonard Wolf, *The Essential Dracula*, Penguin, New York 1993, p. 17.

14 B. Stoker, *Dracula*, cit., pp. 345-348.

15 *Ibidem*, p. 48.

16 La presenza animale del Conte resta aperta all'interpretazione, poiché la distinzione tra le forme animali che è in grado di assumere – pipistrello, cane, lupo e cavallo – e quelle su cui esercita un controllo – ratti, gufi, pipistrelli, falene, volpi e lupi – è molto labile. Come osserva S. Goss, «[egli] mette in discussione i confini narrativi fissati dagli altri personaggi, eludendone la cattura attraverso una continua metamorfosi [...] e alterando le condizioni in base alle quali questi possono riconoscerlo e quindi ucciderlo». Cfr. Sarah Goss, «Dracula and the Spectre of Famine», in George Cusack e Sarah Goss (a cura di), *Hungry Words: Images of Famine in the Irish Canon*, Irish Academic Press, Dublino 2006, p. 101.

17 Il Conte esercita un voyeurismo analogo quando si mette alla guida del calesse.

Stoker. Nato nell'anno in cui la Grande Carestia irlandese era al suo apice, Stoker potrebbe aver tratto ispirazione da due esperienze personali per sviluppare le insolite abitudini alimentari del Conte: l'esposizione, durante l'infanzia, alla denutrizione negli anni della carestia¹⁸ e, successivamente, in una sorta di reazione compensatoria, l'evidente indulgenza verso pietanze a base di carne nella Beefsteak Room¹⁹ del teatro Lyceum. Un'altra origine di questo tema è l'attribuzione, presumibilmente scherzosa, della genesi di *Dracula* a un incubo che Stoker avrebbe avuto dopo una cena a base di granchi:

L'idea mi è venuta a seguito di un incubo [...]. Una sera mi trovavo a cena con Henry Irving; dopo aver mangiato un'eccessiva quantità di granchi per tutta la notte fui tormentato da sogni bizzarri di un morto vivente che dava la caccia ai vivi²⁰.

Questo sogno, pur trattandosi di un semplice aneddoto²¹, dimostra che

18 Goss rimarca che Stoker «nacque nell'anno in cui la Carestia era nella sua fase più critica: il 1847, l'“anno nero”, [...] [e] per forza doveva averne subito l'influenza». Per un approfondimento sull'esperienza vissuta da Stoker durante la Carestia e su come questa influenzò *Dracula*, cfr. S. Goss, «Dracula and the Specter of Famine», cit.

19 Il Beefsteak Club era un club privato conosciuto per l'ecletticità dei suoi membri, lo spirito di solidarietà maschile e i convivi a base di carne, nei quali i commensali, «provvisi di una graticola e all'insegna del motto “Carne e libertà” [...] venivano bendati e sottoposti a un rito di iniziazione che prevedeva che fosse impresso un bacio al “libro”, ossia a un osso di manzo avvolto in un tovagliolo». Cfr. Barbara Belford, *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*, Da Capo Press, Cambridge 1996, p. 125. In relazione a questo, William Hughes sostiene che la biografia di Henry Irving redatta da Stoker e la sua frequentazione del Lyceum testimoniano del clima di solidarietà maschile della Beefsteak Room, «un ambiente composto esclusivamente da impresari di teatri, che si riunivano per discutere dopo cena e stringevano amicizie intime omosessuali». Cfr. William Hughes, *Beyond Dracula: Bram Stoker's Fiction and its Cultural Context*, Palgrave, Basingstoke 2000, p. 2. Analogamente, anche Howard Le Roy Malchow fa riferimento «all'esagerata cordialità [di Stoker] nei rapporti con altri uomini» come ad una forma di reazione alle intense relazioni omosociali. Cfr. H. L. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Stanford 1996, p. 132.

20 Peter Haining (a cura di), *Bram Stoker: Midnight Tales, Introduction*, Peter Owen, Londra 1990, p. 9.

21 Paul Murray afferma che «Stoker non fa cenno alla spiegazione sulle origini di *Dracula* che suo figlio Noel diede a Harry Ludlam e che è stata accolta dai primi biografi; ossia che *Dracula* nacque da un incubo avuto in seguito a una cena a base di granchi. Per Stoker si trattava di uno scherzo, come emerge chiaramente dalla prima stesura di una lettera di Noel Stoker a Ludlam, in cui afferma che «in tono scherzoso [corsivo originale], mio padre attribui la genesi di *Dracula* a un'ingestione eccessiva di granchi». «Questa frase venne eliminata dalla lettera effettivamente spedita». Cfr. Paul Murray, *From the Shadow of Dracula: A Life of Bram Stoker*, Jonathan Cape, Londra 2004, p. 171. A prescindere dal fatto che il sogno abbia o meno un'origine attendibile, Haining ritiene che il romanzo «aveva cominciato a prendere forma nella sua mente durante una delle tante cene in compagnia di Irving» e che anche altre opere di Stoker erano frutto di «conversazioni avvenute nel corso di cene» (corsivo nell'originale, p. 9). Se si vuol dar credito al fatto che il sogno di Stoker abbia dato spunto a *Dracula*, Belford osserva che Stoker si basava talvolta

Stoker aveva ben presenti tematiche quali l'alimentazione e la carne quando concepì *Dracula*, il che non allude soltanto a un legame inconscio tra vampirismo (il «morto vivente») e carnivorismo («un'eccessiva quantità di granchi»), ma sollecita anche, con maggior attinenza a quanto sto discutendo, un ampliamento dell'indagine sul consumo; nello specifico, della funzione allegorica che la carne, il vampirismo e la correlata «circularità della nutrizione» giocano nella costruzione del mostruoso²². Ad esempio, l'azione di mordere il collo, propria del vampiro, e la decapitazione metaforica delle vittime evocano lo sgozzamento degli animali e il sezionamento delle loro teste finalizzati alla produzione di carne; queste azioni collocano sullo stesso piano vampiri e animali, in quanto oggetti di una analoga deturpazione carnale. L'assimilazione (inumana) di carne non umana in altra carne umana, processo che avviene con il consumo di carne, riduce gli animali a una condizione di anonimata identica a quella dei non-morti, condizione nella quale entrambe le creature sono spogliate dell'identità pregressa e si vedono negato il riposo eterno²³. Animali uccisi come i polli, che possono continuare a muoversi anche dopo essere stati decapitati, occupano uno stato di esistenza e sofferenza prolungata che elude ogni classificazione e che ricorda quello dei non-morti²⁴. L'Ottocento era ossessionato dalla necessità

su esperienze personali per dare vita ai propri personaggi, suggerendo che «il sogno di Harker poteva benissimo essere un sogno di Stoker» (p. 256). Per un'analisi delle origini autobiografiche dei personaggi di *Dracula*, cfr. B. Belford, *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*, cit.; per alcuni frammenti autobiografici presenti nella biografia di Irving scritta da Stoker, cfr. W. Hughes, *Beyond Dracula*, cit., pp. 1-2.

²² Hughes stabilisce un'analogia fra la «circularità dell'alimentazione», basata sulla teoria del protoplasma elaborata dallo scienziato Thomas Henry Huxley (una sostanza vitale di cui Stoker parla nel racconto breve *The Bridal of Death*), il modello nutrizionale incentrato intorno al sangue in *Dracula* e il consumo di granchi nel sogno di Stoker. Si tratta di un'analisi importante a sostegno della mia teoria dell'in-umano, secondo la quale il consumo e l'assimilazione corporea transspecie, che si tratti di carnivorismo o vampirismo, hanno dato luogo a condizioni corporee ibride e a cicli mostruosi di creature non-morte. Cfr. W. Hughes «On the Sanguine Nature of Life: Blood, Identity, and the Vampire», in John S. Bak (a cura di), *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 5-6.

²³ A tale proposito, Adams afferma: «Gli animali, nel nome e nel corpo, vengono obliterati in quanto animali per far sì che la carne possa esistere» (corsivo nell'originale). Cfr. Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York 1991, p. 40.

²⁴ La ricetta della paprica hendl, per la quale Stoker potrebbe essersi basato sulla narrativa odeporea del tempo, racchiude un livello occultato di sofferenza che implicitamente potenzia l'associazione tra macellazione degli animali e vampirismo. Cfr. John Paget, *Hungary and Transylvania*, John Murray, Londra 1839, vol. 2, p. 512. La ricetta descritta da Paget prevede che i polli siano sottoposti a una condizione di agonia protratta («con il collo strappato e immersi nell'acqua bollente mentre ancora sbattono le ali, sotto lo sguardo ravvicinato del viaggiatore») analoga a quella dei non-morti: il che richiama il morso sul collo, la resistenza iniziale e la resa definitiva della vittima al vampiro. In questo senso carnivorismo e vampirismo «risultano in narrazioni sul trauma che suscita la morte quando viene restituita ai viventi, inscritta nella comunità e sui corpi dei suoi membri». Cfr. Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death,*

di occultare l'atto della macellazione, di operare una cesura netta tra vita e morte, dando prova, come osserva Paula Young Lee riguardo a umani e animali, di una curiosità esistenziale che può essere inquadrata nell'ambito di un'iconografia condivisa con i vampiri e con la condizione dei non-morti: «Dopo la decapitazione, i corpi erano talvolta scossi da spasmi: erano vivi o erano morti? In quale momento sopraggiungeva la morte effettiva?»²⁵. Anche le ricerche scientifiche volte a svelare i segreti degli organi interni e dei processi fisiologici, quali la digestione, contribuirono a sviluppare rappresentazioni del processo di assimilazione della carne che testimoniavano un'ibridazione di idee e intersezioni teoriche provocatorie con soggetti letterari quali il vampirismo. Le descrizioni mediche del processo di assimilazione della carne nel corpo umano (ad esempio, «la sostanza animale che oggi è manzo, montone o maiale, domani potrebbe essere umana, parte integrante dell'uomo, ossa delle sue ossa e sangue del suo sangue»²⁶) offrirono a Stoker un fondamento fisiologico a favore del concetto anticristiano di assimilazione corporea nel vampirismo. Ciò è corroborato da un'osservazione che il Conte rivolge a Mina, ormai divenuta vampiro: «E voi [...] ora siete carne della mia carne, sangue del mio sangue»²⁷. Tale accostamento rende conto del ruolo cruciale svolto dalla consanguineità e dalla “concarzialità” nello sviluppo delle rappresentazioni letterarie del carnivorismo, del cannibalismo e del mostruoso e, di conseguenza, della transizione verso una società sempre più definita dalle gerarchie della carne e dalla mercificazione. *Dracula* propone quindi una riflessione su questi snodi problematici, mettendo in campo una retorica del consumo di carne e dell'ibridazione tra specie che si oppone alle differenze carnali e ontologiche imposte tanto agli umani quanto agli animali da parte di una società antropocentrica.

L'impulso a consumare di Harker nel corso dei suoi viaggi verso la Transilvania occupa un posto di primo piano nello sviluppo delle tensioni imperialiste e vampiristiche del romanzo. Come sostiene Athena Vrettos, «l'atto di alimentarsi non è soltanto finalizzato a mantenere il corpo in salute, ma tramanda il potere attraverso l'atto del consumo e dell'assimilazione.

Femininity and the Aesthetic, Routledge, New York 1992, p. 314.

25 P. Young Lee, «Siting the Slaughterhouse», in *Id.* (a cura di), *Meat, Modernity, and the Rise of the Slaughterhouse*, cit., p. 51.

26 Benjamin Ward Richardson, «Public Slaughter-Houses: A Suggestion for Farmers», in «The New Review», n. 8, 1893, p. 635, cit. in C. Otter, «Civilizing Slaughter», 1850–1910, in P. Young Lee (a cura di), *Meat, Modernity, and the Rise of the Slaughterhouse*, cit. p. 89.

27 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 411. Questa osservazione rientra nel simbolismo anticristiano di *Dracula*, travisamento di *Genesi* 2.23: «Questa, finalmente, è ossa delle mie ossa e carne della mia carne», e della *Lettera ai Corinzi* 15.39: «Non ogni carne è la stessa carne; ma altra è la carne degli uomini, altra la carne delle bestie, altra quella degli uccelli, altra quella dei pesci».

In *Dracula* il consumo serve da metafora dell'espansione imperialista²⁸. Alimentarsi assume un ruolo simbolico fondamentale nei capitoli introduttivi, in cui non è solamente un modo per «definire le differenze individuali, nazionali e... sessuali», ma anche quelle di specie²⁹. Al consumo di carne – soprattutto nella letteratura gotica dove la crisi delle categorie investe anche il mostruoso – viene conferito un simbolismo potente, che mette in luce il terrore derivante dalla constatazione che, se siamo ciò che, o meglio chi, mangiamo, lo stesso vale per i nostri mostri e per la nostra nazione³⁰. Nell'Inghilterra vittoriana si fece strada un'ideologia della carne fondata sulle disegualianze di genere, etnia e classe sociale: una dieta a base di carne era spesso esclusiva del maschio bianco aristocratico, mentre «le donne assumevano più frequentemente “alimenti di seconda scelta” [...] frutta, verdure e per lo più cereali»³¹. Per Harker, cibarsi di carne equivale ad affermare l'autorità imperiale. Egli mangia per superare la paura di ciò che è straniero o, nello specifico, non britannico, e per controbilanciare le minacce etniche e culturali che prendono forma nel momento in cui “lascia l'Ovest ed entra nell'Est”, nell'eterogeneità inquietante del “vortice di razze” che caratterizza la Transilvania. Per superare la propria condizione di diseredato, Harker mette in atto una strategia colonialista comunemente adottata di fronte al pericolo rappresentato dai cannibali: consuma e incorpora tutto ciò da cui si sente minacciato, “divorando la paura” della diversità incarnata dallo straniero per tenere lontano il pericolo che incombe sulle sue stesse carni. È Harker, dunque, a sviluppare il modello dell'offensiva alimentare: mangia per soggiogare l'animalità allo stesso modo in cui il Conte, come evidenzia Athena Vrettos, «beve [sangue] per soggiogare il popolo»³². Attingendo alla struttura di potere che ha a disposizione – l'ideologia carnivora dominante dell'Impero –, Harker si ciba di carne con cognizione di causa, “sezionando” e consumando il corpo animale al fine di consumare il corpo della nazione e la sua paura del diverso³³. Il corpo animale

28 Athena Vrettos, *Somatic Fictions: Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 165.

29 Maggie Kilgour, «The Function of Cannibalism at the Present Time», in Francis Barker, Peter Hulme e Margaret Iversen (a cura di), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 239.

30 Con questa affermazione intendo sostenere che se siamo ciò che mangiamo e se ciò che mangiamo è mostruoso, (ad esempio un cadavere), il consumo viene codificato come formula per esprimere la mostruosità.

31 Jed Stavick, «Love at First Beef: Vegetarian Critical Theory Meats Dracula», in «The Victorian Newsletter», n. 89, 1996, p. 25.

32 A. Vrettos, *Somatic Fictions*, cit., p. 165.

33 M. Kilgour («The Function of Cannibalism at the Present time», cit., p. 240) afferma che «l'imperialismo giustifica il proprio desiderio di assimilare gli altri popoli proiettandolo su un

conquistato e i termini egemonici del consumo sono dunque funzionali a vincere il timore del dissolvimento delle differenze alimentari, ossia che, al pari del Conte, anch'egli possa nutrirsi, in maniera "differente dagli altri", di carne umana e non di carne animale. Uno stratagemma testuale o autoriale favorisce questa avanzata colonizzatrice: l'omissione delle ricette britanniche e locali; omissione che permette ad Harker di mangiare pietanze in parte famigliari, equipaggiandolo di quell'ideologia carnivora egemonica del discorso culinario britannico necessaria per addomesticare le minacce personali, culturali e nazionali che si trova a dover affrontare. La dieta di Harker, composta in gran parte di carne (pollo arrosto e paprica, «impletata» e «bistecca del predone») e di altri prodotti di derivazione animale, quali burro, panna acida e formaggio (mamaliga), tutti collocati al vertice della catena alimentare, evoca ricette e abitudini alimentari che, di fatto, sono più rappresentative della cucina anglo-irlandese e dei paradigmi carnivori emergenti nella società industriale britannica che della realtà economica e agricola della Transilvania la cui alimentazione era basata su verdure e cereali³⁴. Grazie a ricette quali quella della «bistecca del predone», preparata con «pezzetti di bacon, di cipolla e di manzo» e paragonata, in modo significativo, alla carne preparata «come fanno a Londra i macellai con gli avanzi per i gatti»³⁵, Harker viene a patti con l'esperienza dello straniero utilizzando una valuta gastronomica a lui ben nota: gli ingredienti della dieta anglo-irlandese³⁶. In quest'ottica l'importanza che attribuisce al consumo di carne diventa il simbolo di una profonda trasformazione socioculturale: l'euforia suscitata dall'aumentata disponibilità di carne nel momento in cui la Gran Bretagna sta trasformandosi da un Paese costituito da «una popolazione sempre esposta al rischio di carestie» a un Paese «all'avanguardia di una rivoluzione dietetica che ha visto imporsi in Europa la democratizzazione della carne e delle proteine»³⁷. Con il suo carnivorismo, Harker di fatto si schiera a favore del consumo di carne e sferra il primo attacco con

—
 «altro» demonizzato».

34 Come osserva J. E. D. Stavick («Love at First Beef», cit., p. 24), «tutti i pasti annotati sul diario da Jonathan Harker sono a base di carne».

35 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 53.

36 Nei suoi appunti di ricerca dattilografati, Stoker propone altri confronti con la cucina anglo-irlandese, riferendosi al gulasch, preparato con carne di manzo, vitello, maiale o agnello, come a una «specie di stufato irlandese» e alla mamaliga come a un piatto con la «consistenza di un pudding preparato in fretta e furia». Cfr. Robert Eighteen-Bisang ed Elizabeth Miller (a cura di), *Bram Stoker's Notes for Dracula, a Facsimile Edition*, McFarland, Jefferson 2008, pp. 213 e 223.

37 John Burnett e Vincent Knapp, cit. in James Gregory, *Of Victorians and Vegetarians: The Vegetarian Movement in Nineteenth-Century Britain*, I. B. Tauris, New York 2007, p. 19.

“zanne” umane nella guerra che sta conducendo contro il Conte.

A questa omogeneizzazione culturale si aggiunge l’osservazione rassicurante del cameriere dell’Hotel Royale di Klausenburgh sulla *hendl*, un «piatto nazionale [che Harker dovrebbe poter] trovare dappertutto nei Carpazi»³⁸. Questa rappresentazione di identità nazionale (e non locale) svolge il ruolo di capitale culturale per un Harker diseredato, risparmiandogli così un contatto più profondo – e potenzialmente più disorientante – con la differenza etnica. Simili elisioni culinarie e discorsive favoriscono un confronto sbilanciato tra nazioni: una Transilvania frammentata e depoliticizzata, rappresentata come una serie di distretti, stati, “porzioni” e “nazionalità distinte”, e l’Impero Britannico³⁹; confronto che si conclude in uno scontro al castello e nell’ambigua osservazione del Conte: «Qui siamo in Transilvania; e la Transilvania non è l’Inghilterra»⁴⁰. Le parole del Conte sono insolenti ma non hanno lo scopo di provocare una rivalità irrealistica nei confronti di Harker e dell’Impero, un atto di colonizzazione inversa da attuare sul suolo britannico, ma piuttosto di ridefinirne la battaglia in corso nei suoi propri termini inattaccabili, alludendo alla vulnerabilità carnale di Harker rispetto al vampiro e, così facendo, fermando l’avanzata del corpo *umano* colonizzante. Harker può lasciarsi alle spalle una scia gastropolitica di conquista, issando in Transilvania la bandiera imperiale sul corpo nazionale privo di diritti e non umano, mentre il Conte assumerà i demoni imperiali di Harker per metterli al lavoro in Inghilterra, lanciando una campagna di controimperialismo nutrizionale – fatto di carne e sangue – contro i colonialisti che, dopo aver saccheggiato i forzieri del mondo, sono diventati «vittime del loro stesso successo, del commercio e dell’impero in espansione che vanno appesantendo la tavola inglese»⁴¹.

Un simbolismo cromatico regola queste allegorie nutrizionali e imperiali di consumo. A partire dai colori rosso e bianco, nonché dal verde evocato dalla Transilvania, tale simbolismo suggerisce un legame tra il consumo di non umani e il vampirismo, ponendo così le basi per il loro aspetto più celebrato, fatto di sangue umano, carne e zanne. Piatti come la «paprica hendl», a base di paprica, pepe, succo di pomodoro, pollo, farina e panna acida, indicano come i colori rosso e bianco, connessi al sangue umano e alle zanne del vampiro, si presentino in primo luogo in forma di carne

38 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 47.

39 *Ibidem*, p. 48.

40 *Ibidem*, p. 72.

41 Anita Guerrini, «A Diet for a Sensitive Soul: Vegetarianism in Eighteenth-Century Britain», in «Eighteenth-Century Life», n. 23, 1999, p. 38.

animale, sangue, prodotti lattiero-caseari e ingredienti di colore analogo. In tal modo, viene stabilito un legame cromatico tra ciò che umani e vampiri mangiano, legame basato sull'associazione con l'aggressività alimentare che, fondendo carnivorismo e cannibalismo, altera i confini carnalmente mediati tra le specie. Rosso e bianco, infatti, affiorano nei riferimenti a carne, sangue e zanne e diventano parte di un immaginario visivo che si estende a labbra, occhi, lingue, guance, mascelle, baffi, nebbia, neve, chiese e abbigliamento. Tale immaginario culmina in un'affascinante analogia tra la reazione di Harker quando mangia la paprica hendl e quella del suo incontro con il Conte al castello:

Non ho dormito bene, anche se il letto era piuttosto comodo, perchè ho fatto strani sogni di tutti i generi. C'era un cane che per tutta la notte ha abbaiato sotto la mia finestra, e che potrebbe essere una delle cause; o forse era stata la paprica, perchè ho bevuto tutta l'acqua della mia caraffa, e ancora avevo sete [...]. A colazione ho preso dell'altra paprica⁴².

In una velata quanto provocatoria allusione, Stoker individua la paprica in quanto sostanza rossa che, come il sangue, si contrappone alla carne bianca (animale) ed esercita un effetto sconcertante sul corpo, introducendo la minaccia avanzata dal romanzo circa il consumo di sangue e carne umani. Perciò il sonno disturbato di Harker con i "sogni queer", l'intruso minaccioso (un cane) e l'irresistibile desiderio di dedicarsi a comportamenti piacevoli ma rischiosi prefigurano eventi sorprendentemente simili che avranno luogo al castello: l'insonnia e gli incubi di Harker, la minaccia del vampiro, e l'«eccitante ma ripugnante» tentazione di lasciarsi andare ad una «languida estasi» con le sorelle vampire⁴³. Tale associazione ha un effetto disarmante sui lettori, predisponendoli tacitamente a sperimentare un senso di ansia secondario all'atto del consumo. Mentre la cornice antropocentrica del romanzo argina qualsiasi associazione ideologica più profonda tra il mangiare carne e il vampirismo, il simbolismo cromatico ha la funzione di favorire un paesaggio visivo permeato di paura e di modellare i confini allegorici che segnano il tropo del vampirismo⁴⁴.

42 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 48.

43 *Ibidem*, pp. 93-94. È affascinante speculare sul fatto che la paprica hendl possa esser servita come una sorta di banco di prova concettuale per il sangue e lo sviluppo della possessione corporea tipici del vampirismo.

44 Proprio come il mantello fittizio del soprannaturale mitiga la rappresentazione degli aspetti cannibalici del rosso e del bianco, la carne e il sangue della convenzione eufemistica del vampirismo, dissimulando la carne vivente con la carne morta, sanciscono in termini non ideologici la giustapposizione cromatica della paprica con il sangue animale e con il carnivorismo.

Le connotazioni lessicali del termine Transilvania sviluppano ulteriormente il simbolismo cromatico e le tematiche del consumo in *Dracula*. Transilvania, che significa “al di là della foresta”, permette un gioco di parole efficace, spostando inconsciamente la nostra attenzione in direzione di una destinazione sfuggente che, analogamente al castello e ai vampiri, si situa oltre la natura⁴⁵. Questo termine evoca il verde della natura in una condizione di trascendenza, proiettando una dissociazione cromatica che riecheggia la scarsità di verdure (verdi) nelle ricette e nel piatto di Harker, nonché la sostituzione testuale delle verdure con alimenti a base di carne (rossa) e pasti carnivori⁴⁶. Tale simbolismo cromatico si rende maggiormente evidente al castello, dove il verde e le altre manifestazioni della natura e della vita lasciano il posto ad un immaginario funebre plasmato dai pasti a base di carne e di sangue di vampiri e di umani. Questa dicotomia di carne e verdura comporta connotazioni di genere⁴⁷. Dal momento che, nella società patriarcale, la carne è associata agli uomini e al potere e i vegetali alle donne e alla subordinazione, la dislocazione testuale del verde da parte del rosso reitera la rimozione delle donne dalla struttura di potere del romanzo, in cui sono ridotte a presenze passive, assenti o irrazionali. Pertanto il viaggio di Harker si fonda su una doppia negazione patriarcale – degli animali resi assenti nell’atto alimentare e delle donne, ad esempio riducendo Mina a un muto destinatario e le donne contadine a presenze irrazionali e superstiziose.

Al castello, Harker incontra (e *incarna*) [*meats*]⁴⁸ la voce della differenza carnale nella figura del Conte. In questo caso, l’entusiasmo di Harker per i pasti scema, degradandosi in una forma di disgusto inespresso derivante dalla crescente consapevolezza che il conte è antropofago, che consuma carne umana. Anche se Harker fa due colazioni e due cene al castello, è proprio qui che il suo piacere alimentare assume connotazioni stridenti e viene sostituito da un’ansia crescente per la bizzarra assenza del Conte al momento dei pasti e per le sue abitudini alimentari in merito alle quali sia

45 In rumeno Transilvania deriva dal latino *ultra silvam*.

46 La dieta contadina ungherese consisteva principalmente di verdure, frutta, cereali e poca carne. Wolf sottolinea che la Transilvania era «perlopiù terra di campi di grano, frutteti e vigneti» (*The Essential Dracula*, cit., p. 3).

47 Come affermato da Adams in merito ai costrutti di genere associati a carne e verdure: «La carne è sovrana [e] denota il potere maschile. Le verdure, termine generico utilizzato dai mangiatori di carne per designare tutti gli alimenti che non sono a base di carne, sono state associate alle donne così come la carne agli uomini [...]. Dal momento che le donne sono state rese accessorie nel mondo carnivoro maschilista, così è accaduto anche al nostro cibo» (*The Sexual Politics of Meat*, cit., p. 33).

48 L’autore ricorre qui allo stesso gioco di parole del titolo. Cfr. nota 1 [N.d.T].

Harker che Van Helsing esprimono allarme:

Quando sono andato nella sala da pranzo, la colazione era pronta ma non sono riuscito a trovare il Conte da nessuna parte. Così ho fatto colazione da solo. È curioso che finora non abbia mai visto il Conte mangiare o bere. Dev'essere davvero un uomo un po' strano⁴⁹.

Analogamente anche Van Helsing, afferma: «[Lui] non mangia come tutti gli altri. Anche nostro amico Jonathan, che è stato a vivere con lui per settimane, mai lo ha visto mangiare: mai!»⁵⁰. Il Conte provoca i vittoriani ricorrendo a riferimenti ambigui a questa sua abitudine e scusandosi ripetutamente per il fatto di non condividere i pasti con Harker: «Spero che mi scuserete, se non vi faccio compagnia; ma oggi ho pranzato e non ho l'abitudine di cenare»⁵¹. Questi passaggi sono generalmente letti come un'allusione alla ricerca e al consumo di carne umana da parte del Conte; essi alludono, però, anche a ciò che, o a chi, il Conte, in parte non umano, non consuma: non mangia la carne di altri non umani. Il Conte “mangia” carne umana, ma non carne animale. L'astensione dalla carne animale, di cui si nutrono Harker e i vittoriani, indica una forma di resistenza all'ideologia carnivora dominante della società patriarcale, resistenza che può essere attribuita alla sua ibridità di specie e alla conseguente familiarità con gli altri animali. Il piacere alimentare di Harker cessa anche a causa di ciò che teme maggiormente: diventare come il Conte e nutrirsi di carne umana. Harker e il Conte sono legati da un medesimo impulso necrofago: entrambi “mangiano morte” – uno è carnivoro e mangia non umani macellati da altri, l'altro è cannibale e mangia gli umani che lui stesso uccide (o rende non-morti). È infatti Harker, e non il Conte, che mangiando carne perpetra i primi atti di dissanguamento e di consumo di carne che compaiono nel romanzo, servendosi del carnivorismo per nutrirsi della propria paura scaturita dall'incombente minaccia del cannibalismo. Il suo atto in-umano di consumare la carne e il sangue di un non umano morto e dissanguato svolge il ruolo di rappresentare ironicamente l'atto inumano del vampiro che dissangua e consuma la carne di un essere umano non-morto⁵². Anche

49 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 79.

50 *Ibidem*, p. 348.

51 *Ibidem*, p. 67.

52 La dieta di Harker assomiglia in modo inquietante a quella di Renfield. Come osserva Stavick, «i vittoriani possono rimanere disgustati dalla dieta di Renfield, tuttavia questi si situa allo stesso livello della scala gerarchica carnivora laddove si trovano anche le persone “sane”. Harker mangia polli, Renfield mangia passerii: entrambi mangiano uccelli» (J. E. D. Stavick,

se è eufemisticamente descritto come piacere gustativo e, per di più, viene sancito dalla cornice antropocentrica del romanzo, è proprio il carnivorismo di Harker che mette in moto la penetrazione orale e il consumo di carne in *Dracula*. Il suo “vampirismo” carnivoro, o umano, funge dunque da contraltare al vampirismo cannibale del Conte, ponendo il consumo in-umano – la sepoltura nell’umano di carne non umana – come punto di riferimento per il consumo vampiresco – la sepoltura inumana di carne umana –, sottolineando così la doppia natura della mostruosità che attraversa il romanzo. Harker, alimentandosi con una dieta decisamente carnivora, spiana la strada alla minaccia lanciata contro i confini convenzionali di specie che il Conte metterà in atto con il cannibalismo⁵³.

In *Dracula* il castello è situato all’incrocio della tensione carnale non soltanto perché è il luogo nel quale Harker si trova faccia a faccia con *il* vampiro, ma anche perché è il luogo dove è costretto ad affrontare il *proprio* vampiro, ossia il dato di fatto che egli stesso si nutre di carne. Pertanto non è la barbarie del cannibalismo ciò che separa Harker dal Conte – entrambi si nutrono di corpi morti –, ma il fatto che la sua modalità di consumo dei corpi, il carnivorismo, è accettata dalla società moderna, a differenza della pratica tabuizzata del Conte. Infatti, nel momento in cui la sua stessa sopravvivenza è messa a rischio, Harker assume, ironicamente, la medesima condizione dei non umani che ha consumato, diventa preda del pasto non umano e reagisce *incarnando* (incontrando) [*meat-ing*] e “rimpolpando” [*beefing up*] le sue difese carnivore al fine di poter arginare in maniera apotropaica la paura del cannibalismo e di essere mangiato a sua volta⁵⁴.

Rinunciando a consumare pasti a base di carne insieme ad Harker e prediligendo carne umana, il Conte oppone resistenza all’indottrinamento sostenuto dall’ideologia carnivora dominante della società patriarcale, destabilizza il confine carnale tra le specie e sfida le labili gerarchie carnivore della dieta vittoriana. *Dracula* prende il sopravvento nell’ambito del confronto carnivoro instaurato con Harker, mettendo in scacco il consumo di carne non umana tramite una minaccia ancora più spaventosa: il consumo cannibalico di carne umana. In tale confronto, il Conte fa convergere l’attenzione sul confine tabuizzato che separa il carnivorismo dal cannibalismo, rendendo così manifesti sia il timore che si tratti di due forme in/controllate del medesimo impulso a mangiar carne sia la paura ancora

«Love at First Beef», cit., p. 27).

53 Il fatto che si nutra di ratti allontana ulteriormente il Conte dai vittoriani e sottolinea la sua alterità nutrizionale dal momento che gli umani, al fine di evitare associazioni tabuizzate al cannibalismo, perlopiù si astengono dal mangiare altri animali carnivori.

54 Al castello Harker mangia esclusivamente carne.

più profonda di quanto a ciò conseguirebbe nei termini della formulazione antropocentrica dell'identità di specie: il ricordo atavico di un passato carnivoro condiviso. La frenesia carnale suscitata dal Conte ha notevoli implicazioni relativamente all'estinzione delle specie; tale frenesia si riflette nel consumo sempre più esorbitante di Renfield – dagli insetti agli uccelli, ai gatti e al sangue umano – in una scalata preoccupante verso l'apice della catena alimentare, verso un cannibalismo che raggiunge il parossismo con il Conte grazie alla sua potenzialità di fare estinguere l'intera umanità e di generare «nuove e sempre più lunghe catene di semidemoni»⁵⁵. Tale minaccia instaura un parallelo inquietante tra il cannibalismo sfrenato e, per associazione, il carnivorismo sfrenato, mettendo in relazione l'estinzione mostruosa della specie umana ad opera del cannibalismo con l'estinzione umana delle specie non umane ad opera del carnivorismo – in una società industriale in grado di approvvigionarsi di carne in maniera apparentemente illimitata. Nel racconto di Stoker la mostruosità del consumo sottolinea la pericolosità associata all'(in)distinzione tra carnivorismo e cannibalismo, facendo saltare in aria le convenzioni di identità di specie tramite la messa in atto della minaccia di un ritorno alla somiglianza darwiniana tra specie, somiglianza che l'antropocentrismo ottocentesco ha negato con vigore.

Come per la sessualità, il consumo di carne in *Dracula* è frustrato e rinviato all'atto del vampirismo, suggerendo la costruzione di un simbolismo carnale contrassegnato in modo duplice⁵⁶. L'assenza del sesso nel romanzo e l'enfasi declinante nei confronti del carnivorismo indicano uno spostamento reciproco del desiderio carnale: l'impulso sessuale è spostato dal fallo alla zanna e quello carnivoro a consumare carne non umana è demandato all'impulso cannibale a consumare carne umana⁵⁷. In entrambi i casi l'impulso carnale a penetrare il corpo è mediato e sublimato nella zanna e nell'atto cannibalico. La contesa omoerotica del Conte con le sorelle vampire per il possesso del corpo di Harker («Quest'uomo appartiene a me!»⁵⁸) sottointende tale simbolismo. Accoppiare sessualità aberrante e consumo di carne comporta un'estensione al corpo maschile cannibalizzato dei termini patriarcali di appropriazione del corpo animale consumato e del corpo

55 B. Stoker, *Dracula*, cit., pp. 110-111.

56 Analogamente, *Dracula* racchiude due diverse fantasie carnali maschili collegate fra loro. Da un lato Harker è l'oggetto del consumo sessuale passivo delle sorelle vampiro e dall'altro prende parte al consumo alimentare "passivo" mangiando animali che sono stati macellati a suo beneficio. Circa la frustrazione dell'appetito sessuale, Foster sostiene che gli uomini vittoriani del romanzo sembrano «non voler far sesso con queste donne» (J. P. Riquelme, *Dracula*, cit., p. 486).

57 Nel romanzo tale ansia carnale è sostenuta da una retorica della macellazione che prende di mira sia le donne che gli animali e che si fonda sull'associazione con strumenti fallici, quali pali e coltelli.

58 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 94.

femminile feticizzato. Le zanne del Conte rappresentano pertanto la violazione delle norme di genere e di quelle di specie: la paura che gli uomini possano penetrare sessualmente e nutrizionalmente i corpi di altri uomini e di altri umani, piuttosto che quelli delle donne e degli animali. Una duplice aberrazione che instaura una deriva ideologica dal centro eterosessuale/carnivoro ai margini omoerotici/cannibalici del romanzo.

Anche se ogni rottura delle convenzioni sessuali e carnivore è temporanea e viene efficacemente restaurata dalla riconvocazione delle alleanze eterosessuali – volte a eliminare la minaccia carnale del vampiro e a ripristinare l'ordine patriarcale –, va sottolineato come il timore della contiguità carnale tra individui dello stesso sesso e quella tra individui della stessa specie siano discorsivamente intrecciati. La paura di Harker di perdere il corpo femminile e di ritornare a uno stato di unità edenica e androgina corrisponde alla paura di perdere il corpo animale consumato e di far ritorno all'unità cannibalica di specie; si tratta di una doppia “perdita di differenze”, risultato della presa di distanza dalle norme eterosessuali e carnivore⁵⁹. In questo modo, il romanzo suscita il timore che gli uomini possano diventare come i due oggetti primari del consumo carnale (maschile) e della mercificazione nelle società andro/antropocentriche: donne e animali. Harker e il Conte, seppur con modalità differenti, vengono a patti con questa paura entrando in rapporto con gli animali (e con le donne) soprattutto in stato di morte. L'esperienza principale di Harker nei confronti degli animali è quella della mercificazione: egli devia la sua paura del cannibalismo e del crollo del concetto di specie consacrandosi all'ideologia carnivora e alimentandosi passivamente, al pari del consumatore moderno, di carne che è stata macellata appositamente per lui. Anche il Conte si relaziona con gli animali nella morte, ma il suo rapporto con loro è caratterizzato da un paradosso. Il suo corpo multispecie e non-morto serve sia da deposito di rigenerazione che di degenerazione. È un recipiente vivo/morto che reincarna e al contempo seppellisce animali e umani. In *Dracula*, proprio come gli uomini si toccano indirettamente “solo attraverso le donne”, uomini e animali si toccano attraverso la morte in quanto carne o nella forma del corpo del Conte posseduto dalla morte⁶⁰. Il castello suscita tanto terrore perché è il centro

59 M. Kilgour («The Function of Cannibalism at the Present Time», cit., p. 252) afferma che nel film *Il silenzio degli innocenti* il personaggio di Hannibal Lecter conferma la «tradizionale associazione tra omosessualità e cannibalismo, entrambi temuti in quanto implicanti una perdita di confini».

60 Christopher Crat afferma in merito al desiderio omosessuale che esso «ricerca una distribuzione eterosessuale stranamente deviata». Cfr. «“Kiss Me with Those Red Lips”: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*», in Glennis Byron (a cura di), *New Casebooks Dracula: Contemporary Critical Essays*, St. Martin's Press, New York 1999, p. 98.

del consumo tabuizzato, il luogo dove gli istinti sessuali e alimentari di penetrare e di consumare la carne collassano l'uno sull'altro, mostrando in maniera angosciante la modesta distinzione che separa gli esseri – disumani, umani o non-umani –, i sessi – maschile o femminile –, chi penetra chi e quali istinti – per il cibo, il sesso, la morte o la vita – il morso del vampiro è volto a soddisfare.

Indipendentemente dal fatto che sia stato concepito come vampirismo disumano o umano, *Dracula* inquadra il consumo di carne e sangue in un'allegoria della mostruosità che riflette le concezioni in evoluzione del corpo e della specie della società industriale del XIX secolo. Se leggiamo l'allegoria del vampirismo esclusivamente attraverso le lenti dell'antropocentrismo di Harker e dei vittoriani, corriamo il rischio di limitarne il significato alla sfera della soggettività umana. Se, invece, estendiamo l'allegoria alle specie, come molti critici hanno fatto fornendo chiavi di lettura basate su sesso, razza e classe, allora dobbiamo riconoscere la presenza di vampiri umani e di diversi non umani “non-morti”, che siano consumati come alimenti o che minaccino l'umanità dando voce alla resistenza mostruosa all'ordine antropocentrico e al corpo colonizzato. Il corpo ibrido del Conte opera a tale scopo: re-incarna simbolicamente tutti gli esseri resi assenti dal consumo, gli umani nel menu del vampiro e i non umani nel menu umano. Il Conte, in quanto vampiro, è lo spettro dell'umano non-morto e del pasto non-morto. L'osservazione di Renfield secondo cui «[il] sangue è la vita»⁶¹ racconta solo una parte della storia. In *Dracula* il sangue e il cibo sono, infatti, la vita e la (non) morte, forme intercambiabili di consumo che generano una circolarità spettrale e mostruosa.

Traduzione dall'inglese di feminoska (www.animaliena.wordpress.com) e michela.

61 B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 341.