

Irma Vep.

La serialità delle vampire come trasfusione tra letteratura, cinema e vita

MARTA COLLEONI

Università degli studi di Bergamo
colleoni.marta@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.517>

Parole chiave

Vampira
Rigenerazione
Letteratura
Cinema
Serialità

Keywords

Female Vampire
Regeneration
Literature
Cinema
Seriality

Abstract

Questo articolo ripercorre le origini culturali, letterarie e cinematografiche della *revenante* protagonista di *Irma Vep* (2022), serie TV di Olivier Assayas, per chiarire la sua rilettura del personaggio della vampira. L'analisi richiama la raminga succhiasangue dai poteri soprannaturali nella letteratura ottocentesca francese, per poi rintracciare la sua trasfigurazione in umana criminale dello spazio urbano nei *Vampires* (1915) di Louis Feuillade, serial muto con protagonista la ladra dal nome anagrammatico di Irma Vep. La serie di Assayas rivisita tanto la figura della vampira quanto la filmografia dello stesso regista: Assayas ripropone infatti, in formato seriale, un suo omonimo film del 1996, ossia il dietro-le-quinte della produzione di una serie remake del serial di Feuillade. Quando l'attrice protagonista del remake si perde nel suo personaggio, lo spirito di Irma Vep si impadronisce della sua nuova interprete. L'archetipo della vampira si trasforma così in una metafora del rigenerarsi filmico. Sfidato dall'industria delle piattaforme streaming, lo spirito del cinema risuscita insistentemente, impossessandosi di nuovi veicoli artistici e vivificando la serialità cinematografica à la Feuillade.

This article traces the cultural, literary, and cinematic origins of the female *revenant* starring in Olivier Assayas' latest TV series, *Irma Vep* (2022) to clarify his reinterpretation of the female vampire character. It goes back to the wandering supernatural bloodsucker in nineteenth-century French literature, and traces her transfiguration into the criminal human of urban space in Louis Feuillade's *Les vampires* (1915), a silent serial starring a thief by the anagrammatic name Irma Vep. Assayas' series revisits both the vampire character and the filmography of the director himself: Assayas presents a serial remake of his 1996 film by the same title, namely the behind-the-scenes production of a remake of Feuillade's serial. When the lead actress of the remake loses herself in her character, the spirit of Irma Vep completely takes over her new performer. The vampire archetype thus becomes a metaphor for the regeneration of cinema. While challenged by streaming platforms, the spirit of cinema is insistently resurrecting, just like a female vampire, taking possession of new artistic vehicles and enlivening film seriality à la Feuillade.

EDMOND: Can't believe René agreed to this. He always said he wouldn't touch TV.
 JÉRÉMIE: But we're not doing TV. It's a serial... exactly like in the silent era.
 EDMOND: What's the difference?
 REGINA: Well, it's about going back to the roots. All great novelists in the 19th century were serialized.
 EDMOND: I hear you, but to everyone else, it's still a TV series based on a silent serial.
Irma Vep (Assayas 2022: ep. 3)

Il regista Olivier Assayas è perseguitato dagli spiriti del passato che si muovono nel nostro presente. L'aveva già dimostrato attraverso la trama spettrale del film *Personal Shopper* (2016), ma con la serie TV bilingue (francese/inglese) *Irma Vep*, prodotta da A24 e apparsa nel 2022 sul canale americano HBO, è andato oltre, occupandosi non dello spettro di una persona ma bensì di quello dell'arte a lui più cara: lo spettro del cinema.

Se nel 1996, anno di uscita del film *Irma Vep* (1996) di Assayas, si sarebbe potuto sospettare in un rifacimento del serial *Les Vampires* (1916) di Louis Feuillade, con protagonista una ladra che è vampira solo nel nome, lo stesso sospetto non potrebbe più sorgere davanti a un'omonima proposta dello stesso regista nel 2022, giacché viene riesumata, a grandi linee, la stessa trama del film del 1996. A ben vedere, qualche scena del serial cinematografico di Feuillade è stata magistralmente ricostruita all'interno di ville sontuose e per le strade di Parigi, ma solo perché funzionale ad una complessa matrisca metanarrativa. La miniserie, come il suo film predecessore, segue infatti il percorso artistico e le vicende personali di un'attrice e di un regista alle prese con un remake dei *Vampires* in formato serie TV. È questo il pretesto cui fa ricorso Assayas, al suo debutto televisivo, per esplicitare che cosa sia, per lui, il cinema. Definire il cinema attraverso il mezzo ritenuto da molti sua antitesi e nemesis non può che celare una provocazione assolutamente voluta. Secondo Assayas, la settima arte può sopravvivere soltanto seguendo l'esempio di una vampira immortale: impossessandosi, con il suo spirito, di nuovi corpi da abitare e nuovi mezzi da sfruttare, in

un costante movimento di morte e resurrezione.

L'obiettivo di questo articolo è quindi quello di chiarire il significato della vampira di Assayas attraverso un percorso interpretativo diviso in tre parti. Innanzitutto, si definiranno i natali della vampira nella cultura francese, e le caratteristiche che la contraddistinguono. In secondo luogo, verrà analizzata la transizione dalla vampira soprannaturale alla Irma Vep novecentesca, e saranno quindi esplicitate le caratteristiche che questa criminale moderna mutua dal modello ottocentesco. Verrà poi indagata, in ultima istanza, la figura della *vamp millennial* di Assayas, per evidenziare come il ciclo di continua morte e resurrezione della vampira diventi metafora dell'inarrestabile rigenerazione della settima arte.

1. La vampira prima di Feuillade. Criminale soprannaturale

Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme.
La morte amoureuse (Gautier 1827: 51)

Com'è noto, il termine "vampyre" compare nella lingua francese nel 1732, a seguito della diffusione del rapporto Flückinger,¹ per designare i misteriosi cadaveri non decomposti nella città di Medwegya, in Serbia (Barzagli 1996: 45). Voltaire nomina malvolentieri i "vampires" nel suo *Dictionnaire philosophique* (1764: 386-392), ma non può evitarlo, poiché in quegli anni in Europa non si parla d'altro. E tuttavia, queste nuove creature si fanno strada nella letteratura francese molto più tardi, sulla scia del *Vampyre* di Polidori (1819),² grazie alla pièce omonima *Le vampire* (Nodier 1820). Da quel momento in poi, la figura del vampiro, fusione spirituale tra Faust e Don Giovanni (Barzagli: 15-19), si diffonde sempre più nella letteratura mondiale.

Non ci sarà modo di addentrarsi, in questa sede, nella storia del vampiro in Francia e in Europa dall'Ottocento a oggi; esiste già una sterminata bibliografia a proposito e si rimanda, in tal senso, a più ampi e approfonditi studi.³ Per giungere ad un'adeguata analisi del personaggio di Irma Vep, verrà esaminata in maniera più approfondita la figura della vampira, femminile singolare.⁴ Per questo motivo bisogna spostare l'attenzione dal *Vampyre* di Polidori ad un'opera coeva: *Lamia* di Keats. Seduttrice imparentata alla

proto-vampira dei poemi epici del 1801 di Coleridge e Southey (Geraldine nell'incompiuto *Christabel*, e Oneiza in *Thalaba the Destroyer*) e all'Empusa nella *Sposa di Corinto* di Goethe (1797), Lamia è un'equivo-mutaforma dai caratteri serpentinei, una sorta di Lilith. La vampira che si svilupperà di lì a poco in Francia possiederà la stessa variabilità di forma e manifestazione.

Eppure, prima di giungere alla codificazione della vampira nella cultura francese, è doveroso sottolineare l'importanza della sua antecedente settecentesca: la donna libertina. Risultano vampiresche le libertine del Marquis de Sade, donne prive di poteri soprannaturali ma colme di vizi, tra i quali spicca l'inusuale abitudine di assaggiare il sangue altrui. Nella terza versione del suo capolavoro, *La Nouvelle Justine* (1797), compare una fruizione erotica del sangue assolutamente scevra da connotazioni sataniche.⁵ Si tratta, più semplicemente, di un ritorno ad una bestialità primordiale, precedente alle applicazioni della legge morale, ed intesa dunque come espressione di un'era di totale libertà. Sregolatezza, libertinaggio, saltuario lesbismo e uno spiccato gusto per la ricchezza e per il sangue saranno tutte caratteristiche della nascita vampira.

Si deve a E.T.A. Hoffmann la prima creatura europea designata con l'appellativo di vampira: si chiama Aurelia, ed è la protagonista del racconto *Vampirismus*, nella raccolta dei *Fedeli di Serapione* (1828). Il primato francese, invece, si ritrova nel racconto *La morte amoureuse* di Gautier, apparso inizialmente nel 1836 sulla *Chronique de Paris* diretta da Balzac. La

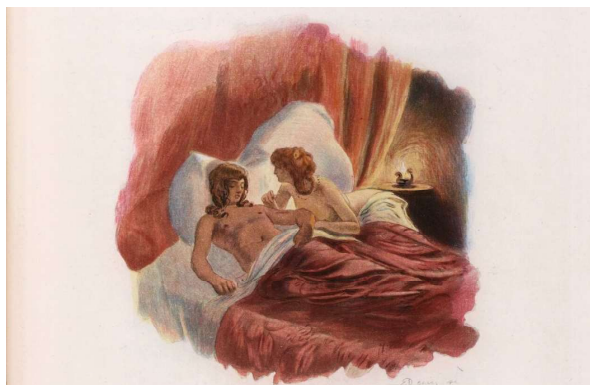


Fig. 1 | Eugène Deciny illustrazione per *La morte amoureuse*, 1904. Ed. Romagnol, fonte Gallica.fr

fascinosa cortigiana protagonista, Clarimonde, *revenante* dai capelli biondo cherubino e dagli ipnotici occhi verdi, traghetta il prete Romuald nei sogni di una Venezia incantata. Mentre questo dorme, la vampira approfitta del suo corpo, pungendogli il braccio con una spilla e rubandogli qualche goccia di sangue per mantenersi in vita [Fig. 1]. Sarà il padre Sérapion, dal nome hoffmanniano, ad allontanarlo da questo incubo notturno. Si codifica, attraverso questo racconto e mediante la coeva *Vénus d'Ille* (Mérimée 1837), l'immagine seducente e feroce della vampira dalla parvenza angelica ma dallo sguardo infernalmente ipnotico, tant'è che Barbey D'Aurevilly descriverà gli occhi della sua diabolica Vellini, seduttrice appassionata di sangue d'*Une vieille maîtresse* (1851: 261), con queste parole: "ces yeux vampires [...] vous suçaient le cœur en vous regardant".

Proprio a Gautier furono dedicati i *Fleurs du Mal*, pubblicati nel 1857 ma composti a partire dal 1840. I *fleurs malades* ritraggono spesso donne-vampiro. Nella poesia *Les métamorphoses du vampire*, ad esempio, ricompare lo schema narrativo della *Morte amoureuse*: la protagonista è una donna incredibilmente bella che si rivela una mortifera succhia-sangue in grado di resuscitare, attraverso il sangue dell'uomo, dalle proprie ceneri. Baudelaire scrive un'altra poesia dal titolo *Le vampire*, prendendo in prestito sempre da Gautier la metafora della lama nel cuore (nota di Pichois in Baudelaire 1857: 893).

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
– Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtù,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne
– Maudite, maudite sois-tu!

Il veleno e la spada, rimedi al dolore, fungono anche da Sérapion gauteriano, rimproverando il poeta di questo suo innamoramento:

"Imbécile! – de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!"

Abbondano i riferimenti a un amore ossessivo, velenoso e assoggettante; il sesso della creatura, tuttavia, è qui incerto: si tratta di un uomo, di una donna, o forse, più semplicemente, di un mostro nascosto in ognuno di noi? La combinazione tra sangue e erotismo viene riproposta nella poesia *La Fontaine du Sang*, dove il sangue cola "à flots", come una fontana dai singhiozzi ritmici che straborda e inonda lo spazio urbano della città, soddisfacendo la sete di ogni "créature". I colpevoli di questo dissanguamento sono gli aghi di giovani donne crudeli:

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié;
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

I riferimenti alle donne-vampiro e ai pipistrelli, che con le vampire condividono il vizio dell'ematofagia, continuano in molte altre poesie della raccolta.⁶ La vampira di Gautier funge spesso da ispirazione, ad esempio nella donna dagli occhi verdi e avvelenati di *Poison*, la cui saliva morde l'animo dell'amante gettandolo nell'oblio e nelle "rives de la mort" (Baudelaire 1857: 48-49), ma anche nella putrida *Charogne*, cadavere che mistifica il lento progredire della sifilide nel corpo dell'amata Jeanne Duval, "dame créole" (ivi: 62) dagli occhi neri; "l'essence divine / De mes amours décomposés" (ivi: 32), che l'io poetico stringe a sé alla fine della poesia, rimanda tanto alla natura angelica di Clarimonde quanto ai suoi terrificanti resti.

Otto anni dopo i fiori di Baudelaire, Paul Féval pubblica, in una raccolta periodica intitolata "Les Drames de la Mort", *La Vampire* (1865), romanzo poliziesco dagli elementi soprannaturali ambientato a Parigi.⁷ La protagonista è la contessa Marcian Gregory (*alias* Adhema), un'affascinante donna dalla doppia vita: di giorno, è una nobile bionda di origini ungheresi, amante dello studente René De Kervoz, di notte è una vampira dai capelli corvini che miete centinaia di vittime. Quando la criminale verrà scoperta, René ne ucciderà il corpo con un colpo di pistola, ma lo spirito della vampira verrà trasportato fino alle sue natie ter-



Fig. 2 | David Henry Friston, illustrazione per *Carmilla*, 1872.

re balcaniche, dove ucciderà il redivivo conte Szandor e se stessa trafiggendosi il cuore con una sbarra arroventata. Questo finale evocativo si lega tanto al precedente coltello nel cuore del *Vampire* di Baudelaire quanto ad un coltello successivo: quello con cui Quincey pugnalerà Dracula nel celebre romanzo di Stoker (1897).

Féval feconda il mito della vampira per le opere a venire, ed è possibile riscontrare il suo tono investigativo, insieme a tracce della vampira di Coleridge, anche nella celebre *Carmilla* dello scrittore irlandese di origini francesi Joseph Sheridan Le Fanu. Questa novella, serializzata nella rivista letteraria *The Dark Blue* dal 1871 al 1872, scandalizza per il tema dell'amore saffico: la vampira *fin de siècle* non si limita a sedurre fatalmente solo gli uomini, ma pecca pure di lesbismo [Fig. 2].

Queste donne-vampiro legate alla Francia precedono e talvolta ispirano le donne vampirizzate che popolano il *Dracula* di Stoker: l'anticonformista Lucy e le tre mogli del conte, incubi del castello assetati di sangue. Il libro esce nel maggio del 1897, poco dopo l'esposizione della scandalosa *Vampyre* di Philip Burne-Jones, tela accompagnata da un'omonima poesia di Rudyard Kipling (1899) [Fig. 3]. Nel quadro e nella poesia una donna incombe su un uomo sanguinante, suggerendo una femminilità predatrice particolarmente risonante all'epoca di Charcot, Lombroso e Nordau.

Ciò nonostante, la vampira di Feuillade, che comparirà in seguito, avrà poco a che vedere con *Dracula* e molta più familiarità con l'errante criminale parigina di Féval. La vampira che Feuillade eredita è infatti



Fig. 3 | *The Vampire*, 1897. Riproduzione del dipinto di Philip Burne-Jones.

una declinazione urbana della *femme fatale* succhia-sangue, che con lei condivide tre aspetti principali: lo sguardo ipnotico che incontra quello della vittima, il gusto per crimini sanguinolenti e potenzialmente fatali, e il potere di un eterno ritorno attraverso corpi altrui.

2. La vamp di Feuillade. Criminale reale

J'entreprenais ce scénario avec qui? Parbleu! Avec des artistes réformés, exemptés... et tous les huit jours visités par l'autorité militaire, menacés de récupération, astreints à la loi Dalbiez... Ah, c'était gai!⁶

Louis Feuillade (Champreux 2000:103)

I vampiri muti di Louis Feuillade non suscitano approfondimenti negli studi dedicati alle rappresentazioni cinematografiche dei vampiri di Cammarota

(1985), Gelder (1994) e Giovannini (1997), ma hanno più successo a seguito del primo remake di Assayas.⁹ La ragione sembrerebbe semplice: contrariamente a quanto promette il titolo, di veri vampiri nel serial di Feuillade non se ne vedono da nessuna parte, e l'unico pipistrello rintracciabile nel serial è un fermaporta usato per rinchiudere una coppia nella propria camera da letto, per asfissiarla.¹⁰ I vampiri di Feuillade non sono vampiri, o perlomeno non lo sono in senso soprannaturale, ma lo sarebbero a pieno titolo secondo la definizione filosofica di Voltaire.

Questa mutazione non risulta stupefacente se si ricorda che, in un volume sul vampiro tra la letteratura dell'Ottocento e del Novecento, Sabine Jarrot (1999) evidenzia una progressiva umanizzazione di questa creatura dai natali fantastici, che va di pari passo con la decristianizzazione della società e l'avvento della psicanalisi, disciplina che invita a interrogare la mostruosità insita nell'umano. Eppure, le circostanze novecentesche non sono interamente responsabili dell'umanizzazione del vampiro, dato che già nel Settecento Voltaire aveva immaginato dei vampiri molto, molto umani:

Quoil C'est dans notre XVIIIe siècle qu'il y a eu des vampires! [...] c'est sous le règne des d'Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu'on a cru aux vampires [...]. Ces vampires étaient des morts qui sortaient la nuit de leurs cimetières pour venir sucer le sang des vivants [...]. On n'entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple; mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables.

Se è vero che Voltaire si ritrova ad avere torto sulla presenza dei vampiri a Londra e a Parigi, capitali che diventeranno le due ambientazioni urbane predilette da queste creature, è altrettanto vero che riesce ad intravedere una futura e feconda interpretazione del vampiro. D'altronde, lo stesso Lord Ruthven di Polidori non si aggira tra i poveri ma approfitta esclusivamente di cerchie abbienti. Così faranno anche i *Vampires* dello sceneggiatore e regista del cinema muto Louis Feuillade, protagonisti dell'omonimo serial cinematografico composto da dieci episodi realizzati tra il novembre del 1915 e il giugno del 1916. I vampiri di Feuil-

lade sono una gang di criminali sotto mentite spoglie, dalle grandi ambizioni e dai gusti sofisticati, pronti a succhiare risorse altrui anche a costo di terminare vite, se necessario; il tutto senza poteri sovrumani o canini affilati. Sono sufficienti delle buone dosi di arguzia, agilità, prontezza di spirito, e una musa che li guidi: Irma Vep, anagramma di Vampire [Fig. 4]. L'anagramma duplica il rimando alla figura della vampira, poiché anche i nomi della vampira Carmilla, Millarca per il generale Spielsdorf, erano *alias* anagrammati della sua vera identità di contessa Mircalla. Feuillade si rifà spesso alla criminale fantastica di Le Fanu, tant'è che il primo crimine commesso nel serial è una testa mozzata.

L'idea della gang criminale, invece, viene in parte da Féval, e in parte dal fenomeno di cronaca degli apaches, le bande criminali che imperversavano nella Parigi della Belle Époque (cfr. Perrot 1979). Molti giornalisti, romanzieri e *feuilletonistes* traggono ispirazione da questi criminali (Kalifa 1995) e Feuillade non



Fig. 4 | Musidora nella calzamaglia di Irma Vep.

è da meno. Nel 1914 realizza per gli studi Gaumont la trasposizione cinematografica di una serie *feuilleton* incentrata sul ladro *Fantômas*, ma è anche reduce dall'adattamento di un racconto di Féval, *La Fée des grèves* (1908), ambientato nel 1450 in un Mont Saint-Michel stregato (1908). Pochi anni dopo, Feuillade trarrà dalla *Vampire* di Féval l'ispirazione per personaggi, trame e toni polizieschi e misteriosi per i suoi *Vampires*. Basta leggere l'incipit del secondo capitolo del romanzo di Féval (1865: 20), per intuire fino a che punto il serial muto fu da lui ispirato:

La vampire existait, voilà le point de départ et la chose certaine: que ce fût un monstre fantastique comme certains le croyaient fermement, ou une audacieuse bande de malfaiteurs réunis sous cette raison sociale, comme les gens plus éclairés le pensaient, la vampire existait.

Tra la dimensione soprannaturale della vampira à *la Gautier* e quella più realistica declinata in una banda di malfattori accomunati da una ragione sociale, Feuillade sceglie la seconda opzione. "Vampiri" diventa quindi il nome della gang criminale che terrorizza gli abitanti di Parigi. Il personaggio del detective di Féval, l'anziano maestro d'armi e guardiano dell'obitorio Jean Pierre Severin, detto Gâtéloup ("Guasta-lupo"), verrà ringiovanito e ribattezzato Philippe Guérande, reporter impiegato al quotidiano *Mondial*. Il suo fedele aiutante, Germain Patou, verrà trasformato in Mazamette, criminale pentito che non fa più parte della banda dei vampiri, e va a ricoprire il ruolo di aiutante comico di Guérande. I vampiri, à *la Voltaire*, sono dei



Fig. 5 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 6. Irma e Moréno.

ladri che saccheggiano ereditiere, miliardari, banchieri, ma che se la prendono anche con chi li disturba, e dunque con Guérande e con la polizia che dà loro la caccia. La misteriosa contessa verrà sostituita da Irma Vep, ladra dallo sguardo irresistibile, e finirà per ammaliare non lo studente René ma un criminale ipnotizzatore dal nome molto simile. In un intreccio da manuale, il capo della gang rivale Moréno, ipnotizzando Irma, ne resterà fatalmente innamorato [Fig. 5], morendo a causa sua nell'ottavo episodio.¹¹

Per una donna così letale serve una grande *étoile*. Feuillade la trova in una ballerina dello spettacolo *Révue Galante* delle Folies-Bergère nella primavera 1914.¹¹ Si trattava di Jeanne Roques, in arte Musidora. Jeanne si scelse questo pseudonimo in onore, guarda caso, di un'altra donna scaturita dall'immaginazione di Gautier: l'innamorata di *Fortunio* (1837), racconto dapprima apparso in *feuilleton* con il titolo *L'Eldorado* sul *Figaro*, dal 28 maggio al 14 luglio 1838. Musidora è una cortigiana sfortunata in amore, una vampira gauteriana solo nelle sembianze (capelli biondi, occhi verdi) che finirà per morire accidentalmente per mano di un ago avvelenato destinato all'amato Fortunio.¹² Jeanne è fisicamente diversa dalla Musidora di Gautier: è mora, come la vampira notturna e assassina di Féval, e ha grandi occhi scuri sottolineati dal kajal che ricordano quelli della Jeanne tanto amata da Baudelaire. Feuillade la sceglie dunque per interpretare la sua versione della Contessa Adhemma di Féval, una criminale dalle numerose identità. A seguito del successo dei *Vampires* e di *Judex*, Musidora diventerà sinonimo di travestimenti e anagrammi grazie ai surrealisti Aragon e Breton, che le dedicheranno la pièce *Le trésor des Jésuites*, in cui ogni personaggio ha per nome un anagramma del suo pseudonimo (Doramusi, Mad Sour, etc.).¹³

Il gioco delle lettere di Irma Vep somiglia a quello di un'altra *femme fatale* bruna dagli occhi penetranti e dallo pseudonimo anagrammatico che suggeriva un'esotica "arab death": l'americana Theda Bara. È importante sottolineare che Musidora comparve sullo schermo come vampira nel dicembre 1915, l'anno in cui Theda Bara fu battezzata "Vamp" (cfr. Giovannini: 197-198) in occasione dell'uscita del suo film *A Fool There Was* (Powell) tratto dall'omonima pièce teatrale di Porter Emerson Browne, che era a sua volta ispirata al primo verso della poesia di Kipling. Il soprannome era inoltre probabilmente motivato dal feroce

bacio vampiresco che l'attrice dava al suo compagno di scena nel film.

Irma Vep, di baci appassionati sullo schermo, non ne dà mai, neanche nell'ultimo episodio del serial in cui si sposa: è troppo impegnata a travestirsi, spiare, rubare, eliminare l'ostacolo del momento e sgattaiolare via, sfoggiando il suo fisico sinuoso in un'aderente calzamaglia nera. Anche quando sembra morta, con un colpo di scena, ritorna in vita come una vera vampira, con una falsa identità sempre diversa.¹⁴ Cantante nel cabaret *Chat Hurlant* di giorno, si trasforma di notte in un'impredicabile criminale affiliata alla società segreta dei Vampiri, emulando la duplicità di Adhemma.

Quando Irma appare sullo schermo, guarda spesso la cinepresa; una vampira, Gautier *docet*, si distingue dallo sguardo ipnotico. Nella sua vamp, c'è l'idea storicamente radicata che la donna (troppo) seducente è sempre ed immancabilmente mortifera, ma non per questo inattaccabile. Moréno riesce infatti ad ipnotizzarla così bene da indurla a sparare al cuore del Grand Vampire, rendendola una vampira dalla criminalità inaudita, poiché giunge addirittura ad attaccare i suoi simili.

La Irma di Musidora è spericolata quanto l'attrice stessa che, per girare parte dell'ottavo episodio, dovette correre tra il set periferico alla stazione di Brunoy e le prove al Palais Royal con Sacha Guitry, drammaturgo che era all'epoca un acerrimo nemico del cinema, e che anche per questo non amava condividere la sua attrice con Feuillade.¹⁵ Quel giorno, Musidora



Fig. 6 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 8. Musidora nella scena del treno 1916.



Fig. 7 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 8. Musidora nella scena del treno 1916.

si stese sul binario della ferrovia davanti alla cinepresa di Feuillade, facendosi riprendere mentre un treno passava sopra di lei [Fig. 6 e 7]. Poi ritornò in centro Parigi a teatro, in tempo per le prove (Musidora 1916). In questa e in tante altre inquadrature, Musidora, da brava ballerina, offre il suo sguardo e il suo corpo alla macchina da presa ed è proprio grazie a questa resa totale dell'attrice al personaggio di Irma Vep che questa prende vita, non solo nella storia del cinema ma anche in quella di Musidora stessa, diventando l'eroina per la quale verrà maggiormente ricordata. Non sono forse queste le origini di ogni vittima e vampira? L'una soccombe completamente, con lo sguardo e con il corpo, sebbene lo faccia nel nome dell'arte, mentre l'altra incombe su di lei, inglobandola.

Da degna diva del cinema muto durante la guerra, Irma Vep ne incarna il trasformismo, la trasgressione, e la sperimentazione. È una creatura perturbante e



Fig. 8 | Assayas, *Irma Vep*, 1996. Maggie in latex - Dacia Films.

antitetica rispetto agli angeli del focolare del serial: la vedova Augustine, la mamma di Guérande, e la moglie di Guérande, Jeanne, immagine speculare di Irma. Questa contrapposizione detta il riscatto finale nel decimo e conclusivo episodio, in cui Jeanne spara al cuore della "vampira". Dopo questo sparo, la vampira muore definitivamente, e con lei muoiono tutti i suoi poteri: niente più sguardi ipnotici, niente più morti misteriose, niente più episodi di resurrezione.

3. La tramp di Assayas. Criminale metanarrativa nel nome dell'arte

JADE: Didn't you use to say I was a spirit?

RENÉ: A free spirit.

JADE: Free spirits appear and disappear at their own will.

Irma Vep (Assayas 2022: ep. 6)

Tra il serial di Feuillade e la serie di Assayas¹⁷ è passato oltre un secolo, un secolo ricco di nuove vampire (Conti e Pezzini 2005), al termine del quale Assayas aveva già proposto una riflessione sul cinema, sotto forma di un film dal titolo *Irma Vep* (1996). Come già anticipato, il soggetto di quel film francese è a grandi linee lo stesso della serie TV più recente: durante le riprese di un remake dei *Vampires* di Feuillade, l'attrice principale si immedesima troppo, ritrovandosi posseduta dallo spirito di Irma Vep. In entrambi i casi le attrici protagoniste sono straniere quanto le vampire di Baudelaire, Féval et Le Fanu: l'Irma del 1996 è la cinese Maggie Cheung, nei panni di un'attrice omonima, mentre quella della produzione franco-americana del 2022 è l'americana di origine svedese Mira Haberg, al secolo Alicia Vikander.

La nuova Irma Vep veste una calzamaglia di velluto, filato che suggerisce la lucidità e la morbidezza della seta semitrasparente indossata da Musidora. In una scena della serie TV, i costumisti affermano di voler ritornare ai tessuti di un tempo, quasi dimenticati dopo la profusione delle strette tute in lattice degli anni 2000, sfoggiate non soltanto dalla Black Widow della Marvel e dalle varie reiterazioni di Catwoman ma anche dalle vampire cinematografiche più recenti: la Selene di Kate Beckinsale in *Underworld* (2003) e *Van Helsing* (2004) e la stessa Irma Vep interpretata da Cheung [Fig. 8]. L'Irma del 2022 [Fig. 9] si discosta nettamente da quel modello estetico di *dominatrix*



Fig. 9 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Mira in velluto - A24, HBO.

in latex, riportando in auge la perturbante dicotomia della dura criminale dal costume sottile e impalpabile. Zoe, il personaggio della costumista, esplicita questo rimando: “She’s not afraid of her femininity [...] She seems vulnerable, and that makes her all the more dangerous”.

Anche Mira, anagramma letterale e spirituale di Irma, nasconde pericoli sotto un’apparenza vulnerabile. Di giorno recita, di sera non manca mai alle feste della *troupe*, insieme agli altri attori e artisti del mestiere: creature nottambule quanto lei, dipendenti da crack e sesso, sopravvissuti di un’industria cinematografica che vira sempre di più verso prodotti commerciali. Più che *vamp*, l’attrice millennial e i suoi colleghi sono *tramp*, vagabondi per natura e per mestiere,¹⁸ spiriti fragili eppure tenaci, incuranti della percezione altrui. Questa caratterizzazione li rende simili da una parte ai personaggi dei vampiri criminali di Feuillade e dall’altra, ci ricorda Assayas, attraverso inserti delle memorie di Musidora, agli stessi interpreti dei vampiri di Feuillade, che hanno difeso i loro personaggi lottando contro la censura del quinto episodio,¹⁹ improvvisando le sceneggiature preparate all’ultimo dal regista, e mettendosi costantemente in pericolo. Basti pensare alla scena del treno precedentemente discussa, ma anche alle riprese della scena dell’esplosione nel cabaret,²⁰ quando una bomba scoppiò così violentemente sul set da provocare inaspettate ferite alle comparse. Il finto cineasta Vidal si lascia ispirare dalle storie di questi attori del cinema muto, temerari apripista degli attori contemporanei, e sfoga la sua antipatia contro Edmond, l’insopportabile interprete di Guérande, sottoponendolo a tutte le torture subite dal suo personaggio:²¹ lo lancia per le scale di Montmartre all’interno di una cassa di legno, per poi

lasciarlo appeso a lungo al soffitto durante una scena di tortura per impiccagione. Il chiaro sottinteso è che se dovessimo davvero ricreare le rischiosissime circostanze delle riprese di Feuillade, attrici e attori contemporanei dovrebbero mettere in gioco la propria fisicità tanto quanto gli interpreti di inizio ‘900, impavidi *cascadeurs* di un cinema molto più pericoloso, e molto meno assicurato, di quello odierno.

La questione del budget viene risolta da Regina, assistente di Mira fresca diplomata di una scuola di cinema, quando nell’ultimo episodio viene interrogata sul finanziamento simbolico che avrà a disposizione per il suo primo *feature* film: “More like no budget”, risponde lei, “but that’s fine by me, honestly. That’s the way it should be done”. La precarietà del mestiere del cinema d’autore si può vincere solo attraverso la messa in gioco fisica e mentale degli attori e il coraggio finanziario di chi crea i film dal nulla. Così recita anche il confusionario monologo pronunciato durante una festa da Gottfried, ex porno-star e interprete di Moréno, in precario equilibrio su tavoli, vetri rotti, sedie e calcio balilla:²²

GOTTFRIED: What brought me to cinema... was a sense of freedom. There were no boundaries. Cinema was the wild west, you know? [...] Why are we making movies now? [...] Who’s willing to put their life on the line for movies? We live in boring... dark, dull times. Where is the sense of adventure? Where’s the mayhem? [...] I try to keep the crazy alive by being such a pain in the ass! [...] I mean, some of you hate me for that, but... yeah. Maybe you’re right! The industry has taken over... cinema. Lawyers, big data... franchises, platforms, you name it. [...] Cinema was for bad guys, and bad girls, like Musidora, like rock ‘n’ roll used to be. Right on!

Vulnerabile e “rock’n’roll”, proprio come Musidora e i suoi *tramp*, è anche la burrascosa vita sentimentale di Mira. Se da una parte l’attrice è una diva contemporanea di cui tutte e tutti s’innamorano al primo sguardo, Zoe e Regina comprese, dall’altra è anche una donna che si è ritrovata tradita e abbandonata dalla compagna Laurie, che della Laura di *Carmilla* ha solo il nome; era lei, infatti, la vera dominatrice della coppia. Come se non bastasse, l’attrice è perseguitata da un altro ex, l’attore inglese Eamonn, che fa rima con “demon” poiché la visita di notte come un incubo. Quando Mira giunge a Parigi da Los Angeles, è stufa di questo suo vagabondaggio, dice a Regina che ha

bisogno di un “good movie”, a cui darsi anima e corpo, e lo trova sotto lo sguardo registico di un uomo dalla salute mentale instabile: René Vidal. Vale la pena ricordare che René è il nome dello studente perduto innamorado della vampira di Féval, mentre il cognome Vidal, oltre a possedere un’evidente consonanza con Feuillade, evoca energie vitali. Il loro remake cinematografico si rivelerà essere, effettivamente, un alternarsi continuo tra morte e vita, disfacimento e ricreazione: Mira e Vidal.

René Vidal parla della propria serie come di un rito di magia nera, crede negli spiriti, e tiene sul tavolino da caffè il libro esoterico *Arcanes Solaires* di Jacques Breyer.²³ Dopo una sua fuga dal set a seguito di una crisi di nervi, Regina lo sostituisce temporaneamente nella direzione dell’episodio *Satanas*, fornendo a Mira le seguenti note di regia: “If you don’t believe in the invisible... then you just don’t make good movies [...] you have to let Irma Vep be you. [...] For *The Vampires* to be art”. Fare cinema, secondo Vidal e Regina, significa incarnare l’arte in senso letterale, offrendo il proprio corpo come il vampirizzato lo offre alla vampira in un processo di trasfusione. Il corollario di questa teoria, oggetto di molte discussioni nei vari episodi, è che in un momento in cui il cinema sta morendo a causa delle piattaforme streaming, tutto è lecito alla sopravvivenza, inclusa la vampirizzazione delle serie TV: è quello che fa il personaggio Vidal, insistendo sul fatto che non stia girando una serie TV ma un serial cinematografico *à l’ancienne*, ed è quello che fa il suo equivalente reale, Assayas.

L’archetipo della vampira criminale va dunque nutrito con sangue sempre nuovo e diverso. È così che è sopravvissuta nelle sue varie reiterazioni: attraverso poesie e narrazioni seriali, prima su feuilleton, racconti e romanzi illustrati e poi in serial e film, nei corpi avvolti da tessuti sempre diversi di ballerine e attrici, accompagnata da sottofondi musicali che spaziano dalle composizioni che Robert Israel ideò per Feuillade fino all’*alternative rock* degli Sonic Youth scelto da Assayas; un’incessante mescolanza volta a (ri)creare arte, o almeno a provarci, ancora e ancora. Il meccanismo metanarrativo di Assayas ripropone la stessa mescolanza. La vita reale si rivela spesso una *mise en abyme* della trama cinematografica, il serial di Feuillade si confonde nel montaggio con il remake di Vidal, mentre varie arti e mestieri confluiscono nella creazione cinematografica. Tutte queste dimensioni s’in-

trecciano l’una all’altra, e da lì scaturisce il sottotitolo della serie *Life imitates art*. Non è solo l’arte ad imitare la vita, ma la vita ad imitare l’arte, in una vivificante trasfusione.

È per dimostrare questa rivivificazione vampiresca dell’arte che Assayas ripropone nel 2022 la trama fantastica già messa in scena nel 1996: il possedimento dell’attrice protagonista da parte dello spirito di Irma Vep. L’attrice non si limita a recitare o danzare come il personaggio, l’attrice è quel personaggio, la incarna e la nutre delle sue forze, al punto da ritrovarsi impossessata fin dal primo momento in cui indossa la calzamaglia sul set e commette, di nascosto, un furto.²⁴ Irma, (re)vampirizzata, torna in vita e alle sue vecchie abitudini di *flâneuse* dalle forme atletiche e sinuose, vagando sui tetti di Parigi in calzamaglia proprio come nella sua celebre fuga nel serial di Feuillade.²⁵ Va alla disperata ricerca di qualcosa, facendo irruzione in un appartamento tramite una finestra, sfruttando il buio, il silenzio e le sue movenze da *casadeuse*. Più Mira resta nella calzamaglia di Irma, più Irma prende il sopravvento al punto da smaterializzarla, facendole attraversare tetti e pareti, e spingendola a rubare la collana Tiffany della ex. Quando Vidal abbandona la produzione scoraggiato, Mira/Irma lo visita di notte per convincerlo a tornare. Lui, dal canto suo, riconosce subito lo spirito di Irma, perché è un regista: crede nelle forze invisibili così come crede nel cinema, l’arte di riprodurre e rendere visibile ciò che non lo è.

Assayas offre molti altri esempi di questo attraversamento delle pareti tra arte e vita; se ne citano tre qui di seguito. L’arte imita la vita all’inizio del sesto episodio, quando Mira riflette sui set. “Sets are eerie because they’re real and they’re not real. They



Fig. 10 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Imitation - A24, HBO.

look real, but they're an imitation of reality, just like dreams". Vidal concorda con lei, passando davanti a uno specchio che riflette l'immagine di Mira appoggiata a una colonna, in costume, con capelli raccolti ed espressione seria, mentre Vidal pronuncia la parola: "imitation" [Fig. 10]. Quando Vidal oltrepassa lo specchio, il riflesso è completamente diverso: s'intravede Alicia Vikander a braccia conserte, con camicia casual, capelli sciolti e sorriso, mentre Vidal finisce di pronunciare la parola "reality"; così facendo, Assayas offre uno scorcio della realtà al di là della cinepresa, ricordando allo spettatore che tutto il resto è imitazione, finzione, un sogno [Fig. 11]. Il secondo esempio ricorre nel quarto episodio, quando appare nell'appartamento di Vidal lo spirito della sua ex moglie, Jade, un'attrice di Hong Kong che fu protagonista di una precedente *Irma Vep* di Vidal; un *avatar*, dunque, della Maggie Cheung/Irma Vep del 1996, a sua volta ex moglie di Assayas. In quel momento, il regista ci offre un commovente dialogo immaginario tra il suo *passepertout*, il regista Vidal, e lo spirito della ex. Si può infine individuare un esempio della vita che imita l'arte nell'ultimo episodio, in cui compare, nelle vesti *athleisure* della nuova fiamma dell'ex fidanzato di Mira, Kristen Stewart, la celebre attrice-vampira della saga di *Twilight*, recentemente rivalutata dalla critica anche grazie ai ruoli di spicco che Assayas le ha affidato nei film *Sils Maria* (2014) e *Personal Shopper* (2016). Questa comparsata sembra uno stratagemma volto a indicare allo spettatore cinefilo l'attuale musa di Assayas: l'incontro fortunato tra Stewart e Assayas non è forse uno specchio della comunione artistica tra attrice e cineasta, tema già affrontato nel primo *Irma Vep* (1996), film ante-Stewart, nonché in quest'ultima serie? Stando a questo cameo, il regi-



Fig. 11 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Reality - A24, HBO.



Fig. 12 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Irma prende vita - A24, HBO.

sta è pienamente cosciente e riconoscente di questo confluire tra vita e arte.

Vampire, *vamp* e *tramp* sono creature transitorie, il cui incantesimo si rompe sempre, alla fine. Nell'ultimo episodio di *Irma Vep*, giunge ad illuminare il set nei panni della moglie di Guérande una giovane promessa del teatro, Galatée, attrice dal carattere pacato quanto il suo nome, nonché interprete dell'amorevole *Bérénice* di Racine (1670). Ucciderà sullo schermo la Irma di Mira che, dal canto suo, è pronta a lasciare Parigi per un altro progetto, un adattamento cinematografico di un romanzo dal titolo celestiale, *Kingdom Come*, in cui interpreterà l'eroina Meredith. Vidal, che ha appena esorcizzato il set a fine riprese, è molto felice per lei: "Meredith is another breed. She has nothing to do with darkness. But everything to do with the light".

Il regista torna nel suo appartamento di Bastille, proietta gli ultimi *dailies* del film in salotto, e telefona alla moglie dalla cucina, pregandola di tornare a casa con i figli, ora che non sarà più consumato dall'arte. "Tu sais, les films m'amènent tellement loin, mais l'amour me ramène toujours à toi". Il film è finito e può prendere vita propria, una vita che non riguarda più chi l'ha creato. Quest'idea viene drammatizzata durante la telefonata di Vidal, quando alle sue spalle l'anima di Irma Vep si materializza dal telo sul quale è proiettata [Fig. 12] ed esce di scena, sui tetti della *rive droite*, come un'ombra che svanisce nella notte della Ville Lumière [Fig. 13]. Ha le sembianze di Mira, ma è Irma Vep: traslucida come una pellicola, fulgida come

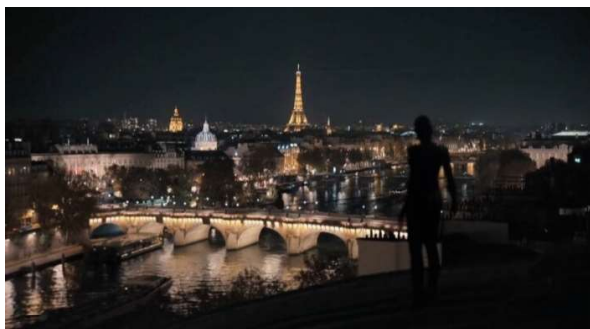


Fig. 13 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Fotogramma finale - A24, HBO.

una proiezione, autonoma come l'arte.

Dopo la trasfusione vampiresca tra arte e vita dell'atto creativo, Vidal può finalmente tornare alla sua vera vita, svegliandosi dal suo baudelairiano "sommeil oublié": "Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus" (Gautier 1837: 92).

Note

¹ Nel 1732, il medico militare Johann Flückinger fornisce un resoconto degli esami a cui ha sottoposto i corpi riesumati nel villaggio serbo di Medvegia, evidenziando la mancanza di segni apparenti di decomposizione nei corpi di presunti *revenants*.

² Il racconto *The Vampyre* di John Polidori fu pubblicato per la prima volta il 1° aprile 1819 sulla rivista *New Monthly Magazine* da Henry Colburn, con un'erronea attribuzione a Lord Byron (Polidori 1997).

³ Si vedano a questo proposito gli studi di Barzagli, *Il vampiro o il sentimento della modernità* (1996), Jarrot, *Vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle* (1999), Montclair, *Le Vampire dans la littérature romantique française 1820-1868* (2010), Neiger, *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (1998), Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1981), e Violi, *Dracula. Fantasma* (2017), nonché il capitolo che il fondatore di questa rivista, Alberto Castoldi, dedica ai vampiri nella letteratura nelle sue *Epifanie dell'informe* (2018: 125-162).

⁴ Tema già esplorato nello studio di Conti e Pezzini, *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing* (2005) e nel capitolo "Corpi estranei" di Violi (2017: 91-124).

⁵ L'incipit del capitolo XVI, ad esempio, si sofferma sui rituali di passaggio del sangue, anche tra donne.

⁶ Si veda a questo proposito lo studio di Hadeh (2008).

⁷ Dieci anni dopo, Féval riprenderà il tema del vampiro al maschile nel romanzo *La Ville-Vampire* (1875).

⁸ Dichiarazione del regista Louis Feuillade tratta da un'intervista con Marcel Allain.

⁹ Giovannini consacra loro due pagine, Cammarota si limita ad inserirli in bibliografia, senza indagare oltre, e Gelder non se ne occupa affatto nel volume del 1994 *Reading the Vampire (Incontri con il vampiro, nella traduzione italiana del 1998)* ma li approfondisce considerevolmente in *New Vampire Cinema* (2012), volume in cui conduce uno studio comparato con il film *Irma Vep* (1996). Assayas, con il suo citazionismo, ha riaccessato interesse nell'opera di Feuillade.

¹⁰ *Les vampires*, episodio 10: *Les noces sanglantes*.

¹¹ *Les vampires*, episodio 8: *Le Maître de la foudre*.

¹² Cfr. Förster (2017: 169, 476). Il suo status di ballerina del music-hall verrà fin da subito sottolineato nei titoli di coda della sua prima apparizione al cinema: il cortometraggio *Le Calvaire* (Feuillade, per gli studi Gaumont).

¹³ L'ago avvelenato, costante arma nei racconti dei vampiri, diventerà protagonista nel settimo episodio del serial di Feuillade, *Satanas*.

¹⁴ La pièce fu pubblicata nel numero speciale di *Variétés* intitolato "Le Surréalisme en 1929", giugno 1929. Cfr. a proposito l'articolo di Buisson (2019: 31-47).

¹⁵ Lo fa ad esempio nell'episodio 8, *Le Maître de la foudre*.

¹⁶ Guitry si innamorò del cinema molto più tardi, nel 1935, dopo il suo primo film *Pasteur*. Il rapporto tra Guitry e il cinema è ben delineato nel suo libro sul tema (1977).

¹⁷ Assayas ci propone una serie TV di soli otto episodi: d'altronde, la sua serie si chiama *Irma Vep*, e l'eroina compare nel serial muto solo a partire dal terzo episodio, per otto episodi dei dieci totali.

¹⁸ Per fare un esempio: Mira, inizialmente, si presenta sul set ubriaca, mentre Gottfried, interprete di Moréno, arriva addirittura a impiccarsi in una stanza d'hotel sotto l'effetto della droga. Finisce in coma in ospedale e scappa al suo risveglio, cercando di presentarsi sul set come se niente fosse nell'episodio 6, *The Thunder Master*.

¹⁹ *Les yeux qui fascinent*. La produzione di Feuillade fu momentaneamente bloccata a causa dello scandalo della calzamaglia nera indossata da Musidora, traslucida e a tratti trasparente. Assayas gioca sulla censura dei giorni nostri: Vidal rischia di essere censurato non per le trasparenze, ma per il rifacimento della scena originale in cui Moréno rapiva e toccava una Irma addormentata e incosciente.

²⁰ *Les vampires*, episodio 7, *Satanas*.

²¹ Episodio 5, *L'évasion du morte*.

²² Nell'episodio 7, *The Spectre*, Gottfried fa un discorso di commiato vagando come un artista di strada nel giardino del set. Prima dei passaggi del monologo citati, Moréno ringrazia Mira e René per avere portato "the ghosts of cinema" sul set della serie televisiva.

²³ Episodio 7, *The Spectre*.

²⁴ Nel primo episodio, *The Severed Head*.

²⁵ Episodio 3, *Le cryptogramme rouge*.

Bibliografia

- BARBEY D'AUREVILLY J. (1851), *Une vieille maîtresse*, Alexandre Cadot, Paris.
- BARZAGHI M. (1996), *Il vampiro o il sentimento della modernità*, Monteleone, Vibo Valentia.
- BAUDELAIRE C. (1975 [1857]), *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, I, ed. curata da Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- BUISSON L. (2016) "De Musidora à Mad Souris. L'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon", *L'annuaire théâtral* n. 59, Montréal, pp. 31-47.
- CAMMAROTA M. D. Jr. (1985), *I vampiri. Arte - Cinema - Folklore - Letteratura - Teatro - Storia e altro*, Fanucci, Roma.
- CASTOLDI A. (2018), "I vampiri nella letteratura", in *Epifanie dell'informe*, Quodlibet, Macerata, pp. 125-162.
- CHAMPREUX J. (2000), "Les films à épisode de Louis Feuillade", in *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, ottobre (fuori serie), p.133.
- COLERIDGE S.T. (1945 [1801]), Christabel, in *I poemi demoniaci*, a cura di Marcello Pagnini, Firenze, pp. 48-87.
- CONTI A., PEZZINI F. (2005), *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing*, Castelvecchi, Roma.
- FÉVAL P. (2004 [1865]), *La vampire*, Éditions Climats et Éditions ombres, Castelnau-le-Lez.
- FÖRSTER A. (2017), "Musidora in the French Silent Cinema", in *Women in the Silent Cinema: Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press, pp. 169-280, note alle pp. 433-526.
- GAUTIER T. (2002 [1837]), *Fortunio*, in *Romans, contes et nouvelles*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- ID. (1993 [1836]), *La morte amoureuse. Contes et récits fantastiques*,

- Larousse, Paris.
- GELDER K. (2012), "Citational Vampires" in *New Vampire Cinema*, British Film Institute, pp. 50-71, London.
- ID. (1998 [1994]), *Incontri con il vampiro*, Red Edizioni, Como.
- GIOVANNINI F. (1997), *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari.
- GOETHE W. (1959 [1797]), *La fidanzata di Corinto*, in B. Croce, *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari, pp. 191-197.
- GUIRY S. (1977), *Cinéma et moi*, Éditions Ramsay, Paris.
- HADEH M. (2008), *Mythologie de la Chauve-Souris. Le Vampire et ses avatars chez Baudelaire et Barbey d'Aurevilly*, "French Forum", vol. 33, n. 1-2 Winter/Spring, pp. 37-52.
- HOFFMANN E.T.A. (1981 [1821]), *Vampirismo*, Il Melangolo, Genova.
- JARROT S. (1999), *Vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris.
- KALIFA, D. (1995), *L'encre et le sang. Le récit de crimes à la Belle Époque*, Fayard, Paris.
- KEATS J. (1967 [1820]), *Lamia*, in Poesie, a cura di A. Grosso Guidetti, UTET, Torino.
- LE FANU J. S. (1993 [1872]), *Carmilla*, Mondadori, Milano.
- MÉRIMÉE P. (2001 [1837]), *La Vénus d'Ille*, Petits Classiques Larousse, Paris.
- MONTCLAIR F. (2010), *Le Vampire dans la littérature romantique française 1820-1868*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon.
- MUSIDORA, "Comme j'ai passé sous un train", *L'Action*, 20 luglio 1916.
- NEIGER A. (1998), *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Edizioni Dedalo, Bari.
- NODIER C. (1990), *Le Vampire; Le Délateur*, in *Œuvres Dramatiques, I*, Librairie Droz, Genève.
- PERRON M. (1979), "Dans la France de la Belle Époque, les Apaches, premières bandes de jeunes", in *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, U.G.E., Paris, pp. 389-407.
- POLIDORI, J. W. [1997], *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, Oxford university press, Oxford.
- PRAZ M. (1982), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze.
- RACINE J. (1959, [1670]), *Bérénice*, Librairie Larousse, Paris.
- SADE D. A. F. (1979), *La Nouvelle Justine, ou, Les Malheurs De La Vertu*, Union Générale D'éditions, Paris.
- SOUTHEY R. (1821 [1801]), *Thalaba the Destroyer*, London, Routledge. Google Book: https://books.google.it/books?id=KmMCAAAAQA-AJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, ultimo accesso: 31 marzo 2023.
- STOKER B. (2011 [1897]), *Dracula*, Harper Collins Classics, London.
- VIOLI A. (2017), *Dracula. Fantasmî*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- VOLTAIRE (1784 [1764]), "Vampires", in *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 43, Chez Charles-Guillaume Ettinger, Gotha, pp. 386-392.
- cia, serie di 10 episodi prodotta dalla Société des Établissements Léon Gaumont, durata: 417 minuti.
- POWELL F. (1915), *A fool there was* (titolo italiano: *La Vampira*), Stati Uniti, film prodotto da William Fox, durata: 66 minuti.

Filmografia

- ASSAYAS O. (2022), *Irma Vep*, Francia, miniserie di 8 episodi prodotta da A24 Television, Little Lamb, The Reasonable Bunch e Vortex Sutra, durata: 418 minuti.
- ASSAYAS O. (1996), *Irma Vep*, Francia, film prodotto da Dacia films e Canal+, durata: 97 minuti.
- ASSAYAS O. (2016), *Personal Shopper*, Francia, film prodotto da CG Cinéma e Les Films du losange, durata: 105 minuti.
- ASSAYAS O. (2014), *Sils Maria*, Francia - Germania - Svizzera, film prodotto da Arte, CAB Productions, CG Cinéma, Pallas Film e Vortex Sutra, durata: 124 minuti.
- FEUILLADE L. (1916), *Les Vampires* (titolo italiano: *I Vampiri*), Fran-